

Западная литература: взгляд изнутри

ЛЕВ НАВРОЗОВ

АЛЕК ДЕРУЭНТ ХОУП, ПОЭТ СТРАНЫ «САМОЙ ПОСЛЕДНЕЙ, САМОЙ ПУСТОЙ»

В 60-х годах, в Москве, я однажды слышал по английскому радио беседу о художественной выставке в Англии, и выступавший читал стихи, чтобы передать свои впечатления от выставленных картин. Когда он дошел до австралийского пейзажа, он сказал, что

полотно напоминает ему стихотворение австралийского поэта А. Д. Хоупа «Австралия». Я даю подстрочник на русском языке, ибо гениальный перевод лучше подстрочника, но подстрочник лучше любого перевода, кроме гениального.

АВСТРАЛИЯ

*Нация деревьев, блекло зеленых и уныло серых,
Одетых в форму защитного цвета современных войн.
Ты как разгаданный и разбившийся насмерть Сфинкс,
Уткнувшийся мордой в горы до горизонта раскинутых лап.*

*Про тебя говорят: молодая страна. Но это ложь:
Ты самая последняя, самая пустая!
У тебя девичья упругая грудь,
Но там глубоко в тебе утроба мертва.*

Когда я объясняю англоязычным, как звучат на русском ухо стихи на русском языке, я пишу русские слова латинскими буквами, ибо кириллицу на Западе знают только профессора-слависты. Не вижу причины, почему бы, объясняя русскоязычным, как звучат на английском ухо стихи на английском языке, мне не писать английские слова на кириллице. В английском «три-и-из» («деревья») долгое, высокое и «сдавленное» «и», похожее на русское междометие «и-и-и». Через слово Хоуп опять дает это «и-и-и» в слове «зеленых» — «гри-и-ин». И опять в «фи-и-илд» — «форме защитного цвета», «фи-и-илд юниформ». Три-и-из... гри-и-ин... фи-и-илд... А затем следуют три «о». Во всех языках, мне известных, «о» — это стон-междометие, пришедшее, видимо, от рта, раскрытого от удивления, ужаса, боли. Может быть, и от восхищения тоже, ибо слово «о-о-о» («awe») в английском языке означает ужас, смешанный с восхищением, благоговейный ужас, ужас при виде, например, стихийного бедствия, которое

в страховом деле стран английского языка до сих пор называется «деянием Бога». О Боже, ужасны и дивны дела Твои: о-о-о! Трижды подряд повторяет Хоуп «о»: «юнифо-о-орм оф мо-о-оден уо-о-з» — «форму современных войн», и последнее «о-о-о» в «уо-о-оз» — самое долгое, когда, о Боже, ужасны и дивны дела Твои, о-о-о, уо-о-оз! Современные войны! Есть ли что-либо более ужасное? Само это сочетание «современности» (прогресс, гуманность, порядок-порядочность) и все более кромешно адской войны: о-о-о! Оказывается, Горбачев (такой прогрессивный, гуманный, порядочный) разрабатывал сверхчуму в качестве наступательного сверхоружия. А «Австралия» была написана Хоупом в 1939 году.

Напомню, что, в отличие от русской, английская поэзия — это чередование не только ударных и безударных, но и длинных и кратких слогов. Первая строка: 3 нейшн ов три-и-из, дрэб гри-и-ин энд дэсблйт грэ-э-эй. Вторая: йн зэ фи-и-илд юнифо-о-м ов мо-о-оден уо-

ō-оз. Самая длительная долгота приходится на два слова: три-и-из и уо-о-оз, но последнее слово длительнее — оно грозит заполнить вселенную, оно рифмуется с «лап», и само как лапа, положенная на вселенную.

Позволю себе заметить (более века после Рембо, но все еще вызывая негодование профессоров-литературоведов), что истеричное английское «и-и-и» вызывает в сознании цвет жизни: зеленый. Но этот зеленый (и-и-и) блекл, перемежается с уныло-серым (цвет праха и пепла) и оказывается защитным цветом современных войн: о-о-, о-о-о, о-о-о. Слово «войн», «уо-о-оз» — это открытый раструб в ужас, стон, которому нет конца, последнее «до» в нижней октаве.

Строка подстрочника: «Но там глубоко в тебе утроба мертва» не передает музыки английского слова «уу-у-ум» — «утроба», «матка», «чрево». Совершенно то же созвучие — в начале слова «уу-у-уман», «женщина». Женщина — это матка (уу-у-ум) плюс мужчина (мэн), с чем Хоуп бы согласился, считая женщину творящим существом, а мужчину промежуточным придатком: женщины без творящей матки. А в раннем переводе Библии на английский язык слово «у-у-ум» означало душу, и начиная с Шекспира оно означает колыбель, недра, источник рождения, происхождения, появления всего на свете: времени, дня, ночи, страны, истории, жизни. Оно рифмуется со словом «могила», «ту-у-ум» в ходячем выражении: «От у-у-ум (чрева матери) до ту-у-ум (могилы)». Хоуп — в царстве мертвых, где чрево матери (у-у-ум) — это чрево смерти (ту-у-ум).

Никто в советской России, из тех, кого я знал, об австралийском поэте не слышал. Никто не слышал о нем и в США. А когда я позвонил в австралийское консульство в Нью-Йорке, то библиотекарь-австралиец признался, что он тоже о нем никогда не слышал. «Но ведь он ваш первый поэт — первый поэт Австралии! — сказал я. — Согласно американскому справочнику «Современные авторы», он — «один из двух или трех лучших поэтов мира, пишущих на английском языке». «Возможно, сэр», — сказал австралиец, открыв справочник «Кто есть кто в Австралии», содержащий длинный перечень наград и почетных званий Хоупа. «Впрочем, — утешил я его, — и в Америке мало кто сможет назвать первого поэта Америки — или вообще какого-нибудь ныне живущего американского поэта».

В 1993 году я позвонил уже не в австралийское консульство в Нью-Йорке, а в австралийское посольство в Вашингтоне. И опять никто не слышал о Хоупе. «Можете ли вы по крайней мере мне

сказать, жив ли он?» — «Почему вы думаете, что он умер?» — «И младенцы умирают в чреве матери (у-у-ум), а он рождения 1907 года». — «Мы получили справочник 1993 года только вчера, и в нем не сказано, что он умер». Что ж, у-у-ум или ту-у-ум, какая разница? Там глубоко в тебе утроба мертва.

Хоуп никогда не жил с продажи своих стихов. Этого на современном Западе не бывает. Он был профессором английского языка, а с 1968 года стал почетным профессором. Поэт-профессор. Мне как русскому по культуре это неприятно. Представьте себе Блока в качестве профессора. Утро. В аудитории сидят молодые люди, которые слушают лекции о поэзии потому, что это часть гуманитарного образования — иначе не получишь диплома. Появляется заспанный профессор Блок. «В ресторане вчера (подавляя зевоту) сижу я у окна в переполненном зале. Написал даже об этом ночью стихотворение. Давайте сегодня разберем его (зевая) структуралистически». Блок назвал Россию с 1908 по 1916 год «страшным миром» («он для сердца тесен...»). Интересно, что бы он сказал, попав в положение поэта-профессора в Австралии? Сам Хоуп опубликовал еще в начале 60-х годов эссе «Литература против университетов». Бюрократизация литературы: превращение творца-пророка-юродивого не от мира сего в чиновника по ведомству образования. Замечу, что из сборников 70-х годов это эссе было исключено. Ссориться с университетами нельзя.

Согласно Хоупу, культура подобна природе в смысле сложности законов и взаимодействий, лежащих в ее основе. «Искусства возникают, цветут и приходят в упадок, как расы человека или биологические виды». Шпенглер? Нет, Хоуп. Шпенглер не нравится Хоупу. Шпенглер видит каждую культуру как единый целостный замкнутый организм, Хоуп — как природу, например, растительность, флору, лес. Подход Шпенглера — это подход немецкого идеолога, который познал жизнь, или жизнь познала в нем себя, и который, следовательно, знает все, что будет. Подход Хоупа — это подход английского эмпирика, который не знает, что будет, а лишь отмечает то, что было и есть. Вот буйно растет лес. Затем высокие могучие деревья уступают кустарникам. В конце концов лес гибнет. Местность превращается в полупустыню, а затем, возможно, и в пустыню. Согласно Хоупу, культура Запада — полупустыня. Почему? Никто не знает. Что будет дальше? Неизвестно. Растений мало, и они карликовые, хотя и выносливые — способные извлекать жизненные соки из,

казалось бы, бесплодной почвы. Одним из них Хоуп считает себя.

В природе законы, а в искусстве каноны. В поэзии — размер и рифма. Как и Пастернак, Хоуп не написал в своей жизни верлибром и двух строчек. Размер и рифма — это для него законы поэзии. Подобно тому как нарушение биологических законов ведет к гибели органической жизни, нарушение канонов — например, исчезновение размера и рифмы в поэзии — ведет к гибели культуры — в данном случае поэзии. Хоуп куда строже, консервативнее и нетерпимее, чем законодатели советской поэзии в конце жизни Сталина: самые глухие годы советского периода. Даже они не высказывались столь решительно против верлибра как западного распада (загнивания) культуры. Но не будет же Хоуп отрицать, что часть гениальной западной и русской поэзии XX века написана верлибром? Да, но если узаконен верлибр, то каждый может писать стихи: истинная поэзия тонет в миллионах стихотворений верлибром. Размер и рифма требуют мастерства. Мастерство препятствует проникновению в искусство всех кому не лень. Конечно, мастер может быть и не гением, а, как говорят, лишь ремесленником. Но все равно доступ к искусству, таким образом, ограничивается. Попробуй стать хотя бы ремесленником в искусстве. Ведь и на это надо положить жизнь. Немногие на это пойдут. Но писать стихи верлибром, или быть компьютерным или магнитофонным композитором, которому не требуется даже знания нот или умения сыграть «Чижик-пыжик» на рояле, или подвизаться в изобразительных искусствах, которые могут ничего не изображать, — это занятие для всех кому не лень, и искусство, которое происходит на всех языках от слова «искусный», погибает, как искусно и искусственно выращиваемые культурные растения погибают от буйного роста бесконечного множества сорняков, отнимающих у культурных растений все жизненные соки, свет и воздух, заглушающих, зарастающих, «заживающих» их своим ничем не ограниченным ростом.

То есть, согласно Хоупу, экология культуры так же сложна, противоречива и часто непредсказуема, как экология природы. Полагать, что для цветения культуры необходимо и достаточно, чтобы каждый свободно выражал себя, — это для Хоупа не менее наивно, чем полагать, что для экологии природы необходимо и достаточно, чтобы человечество делало все, что ему заблагорассудится в условиях свободы каждого делать все, что ему заблагорассудится.

Хоуп считает, что в культурных условиях полупустыни или пустыни в поэзии наиболее жизнеспособна сатира. Само это слово лишь собьет русскоязычных с толку и требует перевода с английского, который я и даю ниже в виде исторического экскурса.

В XVIII веке французская литература господствовала в материковой Европе, от Лиссабона и Стокгольма до молодого Санкт-Петербурга. Ее сутью было красноречие, и она была дискурсивна, или, как говорят в России, сюжетна. Красноречие Корнеля или Расина во французском исполнении поражает и сейчас, причем становится ясно, что хотя все народы материковой Европы этому красноречию подражали, никто не сумел его перенять: вне Франции это красноречие превращалось в пафос, выспренность, ходульность, в то время как во Франции оно — накал страсти, искусство страсти, музыка страсти. Как все мы читали и слышали бесчисленное число раз, в 1882 году Верлен призвал поэзию свернуть шею красноречию, ради музыки прежде всего. В России, да и вообще вне Франции, свертывать шею было особенно нечему. Верлен считал красноречие немusикальным или антumusикальным. Под музыкой он понимал слова, выбранные не за их прямые созвучные значения, как в сюжетной поэзии, а за их звучание и метафоричность, создающие подсознательный эмоциональный лад, подобный гармонии-мелодии в музыке. Сам Верлен считал, что без рифмы поэзии нет, но во Франции рифма была вскоре отброшена как нечто стесняющее словесную музыку прежде всего. А поскольку сама музыка вскоре перестала быть музыкой-мелодией, мелосом, «песней без слов», то стремление поэзии к музыкальности (Верлен: «Песни без слов») потеряло смысл. Основной поток западной поэзии превратился в таинственные загадки, которые может задавать каждый в неограниченном количестве, как якобы обращенные к подсознанию. То, чего страшился Хоуп еще в 30-х годах, разрослось в конце века до размеров мирового стихийного бедствия, разрушая, по его мнению, экологию культуры до основания и превращая ее в пустыню.

В России после 1917 года всевластное государство все более косо смотрело на верленовский вид поэзии и все более рьяно насаждало сюжетную поэзию, и в частности сатиру, для обличения в стихах глав иностранных государств или нерадивых управдомов и для других подобных государственных или общественно полезных целей. Тем самым все эти виды сюжетной поэзии были лишь скомпрометированы, а верленовский

вид поэзии в России первой трети XX века стал цениться еще больше.

С другой стороны, английская поэзия находилась вне сферы французского влияния, которая испытывала материковая Европа. Если русский или португальский дворянин говорил по-французски иногда лучше, чем на своем родном языке, образованный английский аристократ часто не знал ни одного французского слова (но знал латынь и древнегреческий, разумеется). Возрождение шло в Англию непосредственно из Италии, без посредства Франции. После второй мировой войны французский язык в России стал заменяться английским: культурное влияние стран английского языка усилилось. Переводчик английской поэзии на русский язык Иосиф Бродский стал писать стихи в духе английской (а не верленовской) поэзии. Для русского уха это было нечто новое даже в 60-х годах, хотя в странах английского языка Джон Донн, глава английской метафизической поэзии, оказывал наибольшее влияние на поэзию в 20-е и 30-е годы. Достаточно открыть наугад книгу стихов Бродского 60-х годов, чтобы увидеть то, что англоязычные называют дискурсивной (сюжетной) поэзией, и в частности сатирой. Часть стихотворений — это сюжеты из английской жизни и английской поэзии. Однако возьмем любое стихотворение с чисто русско-советским содержанием: «Э. Ларионова. Брюнетка. Дочь/ полковника и машинистки. Взглядом/ напоминала взгляд на циферблат./» Конечно, это не верленовский вид поэзии. Это — сатира в английском смысле этого слова.

Но, разумеется, Хоупу не надо было стать в 60-е годы переводчиком английской поэзии, чтобы ее открыть. Он сам был английской поэзией, причем как поэт он сложился уже в 30-х годах. Он считает XVI век и первую половину XVII века самым буйным цветением английской поэзии, после которого она увядала, превращаясь в XX веке в пустыню. Разумеется, в буйном цветении Хоуп выделяет Донна. Судьба Донна подобна судьбе Баха. Бен Джонсон называл Донна первым поэтом мира. Подобно

тому как в XIX веке в Европе произошло возрождение Баха, в первой половине XX века в странах английского языка произошло возрождение Донна, когда он стал цениться в этих странах больше, чем он ценился даже при жизни. Поэзия Донна дискурсивна, как и поэзия Драйдена, Попа, Милтона, Байрона, Теннисона и самого Хоупа. Теннисон описал в своей поэзии дарвиновское происхождение видов — до «Происхождения видов» Дарвина. Для Хоупа научное знание обязательно для поэта — как во времена Возрождения. Но как ясно из приведенных мной в начале этого эссе первых двух четверостиший стихотворения Хоупа «Австралия», дискурсивная поэзия не обязательно перестает быть верленовской музыкой прежде всего. Ясные, сознательные значения слов дискурсивной поэзии отнюдь не означают отсутствия игры аллитераций и подсознательных эмоциональных смыслов, как в европейской музыке до того, как она перестала быть мелосом. Для Донна и всей английской метафизической поэзии важно остроумие — слово, которое означало в английском языке в то время и остроумца и сам ум, ибо ум — разве не вид остроумия? В это остроумие входило сплетение, казалось бы, самых разнородных явлений, конкретность, ирония, оригинальность, парадокс, умственный разбор чувств: вспомним Гамлета — и Фальстафа. Донн трагичен и весел, глубоко религиозен и циничен, универсален и личен, страстен и рассудителен, учен и разговорен, сухо-прозаичен и певуч. Донн — сатирик, но его сатира — это не то, что понималось под сатирой в России. Сатира Хоупа — это сатира Донна и других дискурсивных английских поэтов, но только теперь эта сатира произрастает в стране Хоупа как карликовое растение в полупустыне — тянется корнями к жидкой влаге в стране, «самой последней, самой пустой»:

*Врач любит больного,
А больной — свою кровать.
В ней хорошо родиться,
А лучше еще — умирать.*