

Григорий Кружков

«ТАИШТВЕННЫЙ ПРИДАТОК»:
ЭМИЛИ ДИКИНСОН
И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Среди значительной части читателей бытует мнение, что поэт должен быть, прежде всего, оригинален, что всякие влияния принижают его ранг и значение. Часто цитируют строки Бориса Слуцкого: «Солнечные батареи и большие поэты / Работают прямо от солнца. А маленькие поэты и все другие батареи нуждаются в подзарядке: подзарядке славой, подзарядке чужими стихами и так далее» (цитирую по памяти). Впрочем, было бы наивностью принимать эти слова слишком буквально. «Прямо от солнца» можно получить разве что загар или солнечный удар, а настоящий поэт всегда зависит от своих предшественников; влияния не умаляют его и не усредняют. Наоборот, без влияний не может быть и оригинальности.

Случай Эмили Дикинсон служит хорошим примером. «Затворница из Амхерста», как ее часто называют, всю жизнь прожила вдали от литературных центров, без общения с собратьями-поэтами. Ее поэзия будто бы «самозародилась» в полном одиночестве и общении с природой. Но на самом деле это не так. У Эмили был свой круг сочувствующих друзей, которым она постоянно слала свои стихи (и получала отклик!), а главное, у ней были любимые книги. В письмах Дикинсон цитируются или упоминаются имена более ста писателей и поэтов. Некоторые были ей особенно дороги.

«Из поэтов, — пишет она критику Хиггинсону в одном из первых писем, — у меня есть Китс, а еще мистер и миссис Браунинг». О Китсе речь впереди, но и имена супругов Браунинг здесь не случайны. Если подумать, можно догадаться, что Эмили взяла у каждого из них. Из «Португальских сонетов» Элизабет Баррет Браунинг, посвященных мужу, — тон ее обращения к возлюбленному, исполненный бесконечной благодарности; Роберт Браунинг действительно спас Элизабет

от смерти, увез с собой в Италию и подарил пятнадцать счастливых творческих лет. Мне кажется, именно «Португальские сонеты» послужили камертоном любовной лирики Эмили Дикинсон: с той же благодарностью она пишет о своей первой любви Джоне Ньюмене, который когда-то пробудил и открыл ее поэтический дар:

*Тот День, когда Ты похвалил меня,
Сказав — ты сильная — а можешь стать
Могучей — стоит только захотеть —
Тот День останется сиять —*

*Любимый мой — среди грядущих лет —
И прошлых лет — среди унылых гряд
Моих счастливых и ничтожных дней —
Как самый драгоценный Изумруд¹ —*

(659)

Сравните:

*Так чем я отплатить тебе могу —
Затворница печали? Чем любовней
Слова мои, тем глуше и бескровней.
Слезами, что я в сердце берегу —*

*Иль вздохами? Их на любом торгу
Возы, и вороха — в любой часовне.
Возлюбленный! Ты видишь, мы — не ровни,
Как нищенка, я пред тобой в долгу.*

(Португальские сонеты, IX)

А что Дикинсон могла взять у Роберта Браунинга? Полагаю, именно то, что он внес нового в английскую поэзию девятнадцатого века: его обрывистый, с пропусками грамматических связей язык, имитирующий живую разговорную речь. Разница в том, что Браунинг применял эту «растрепанную» поэтическую дикцию для сво-

¹Здесь и далее стихотворения в переводе автора статьи.

их длинных драматических монологов (его «фирменный» жанр), а Эмили — для коротких стихотворений философского или лирического содержания.

Что касается Джона Китса, то его портрет висел в комнате поэтессы. Одно из самых знаменитых стихотворений Дикинсон, «Я умерла за красоту», имеет, как мне кажется, отчетливо китсовский источник.

*Я умерла за Красоту —
Но только в Гроб легла,
Когда Сосед меня спросил —
За что я умерла —*

*«За Красоту», — сказала я,
Осваиваясь с Тьмой —
«А я — за Правду, — он сказал, —
Мы — заодно с тобой» —*

*Так под Землей, как Брат с Сестрой,
Шептались я и он —
Покуда Мох не тронул губ —
И не укрыв имен —*

(449)

Для его понимания нужно иметь в виду «Оду Греческой Вазе» Джона Китса с ее знаменитой формулой: «Красота есть правда, а правда — красота». В стихотворении мы слышим голос того, который умер за Красоту (то есть поэта или художника), и другого, который умер за Правду (то есть героя), ведущих разговор за могильной чертой, разговор братьев и соратников. Так Дикинсон уравнивает ранг героя и поэта, значение их земного призвания и высокого подвига. Это, с одной стороны, прямая отсылка к тождеству Китса: «beauty is truth, truth beauty», а с другой стороны, дополнение к формуле ее любимого поэта. Переводчик, конечно, должен иметь это в голове.

Другой пример, не отмеченный критиками, но, на мой взгляд, очевидный, тоже из Китса. Это «Смерть, отопри Врата».

*Let down the bars, O **Death!**
The tired flocks come in
Whose bleating ceases to repeat,
Whose wandering is done.*

*Thine is the stillest **night**,
Thine the securest fold;
Too near thou art for seeking thee,
Too **tender** to be told.*

Восемь строк, описывающих как бы возвращение овец в родной загон. Их встречает нежная ночь-смерть. Эти слова в последней строфе, tender и night (ночь не просто нежная, а «несказанно нежная» — too tender to be told) немедленно будят в памяти хрестоматийно известное: «Tender is the night» — роман Скотта Фицджеральда и строку Китса из «Оды Соловью». Если перечитать эту оду, в ней сразу найдутся строки, послужившие Дикинсон камертоном к ее концовке:

*Вот здесь, впотьмах, о **смерти** я мечтал,
С ней, безмятежной, я хотел уснуть,
И звал, и **нежные** слова шептал,
Ночным ознобом наполняя грудь.*

Естественно возникает идея: чтобы сохранить эту связь по-русски, ввести в перевод, помимо слов «ночь», «смерть» и «нежный», еще и четвертое слово «озноб», присутствующее в русской версии «Оды к Соловью»: «Твоя Овчарня — ночь, / Озноб и тишина...» Тогда в целом стихотворение будет читаться так:

*Смерть, отвори Врата —
Впусти своих овец!
Скитаньям положи предел,
Усталости — конец.*

*Твоя Овчарня — Ночь,
Озноб и Тишина —
Невыносимо Ты близка —
Немыслимо нежна.*

(1065)

Особая тема: Дикинсон и Шекспир¹. Когда-то Борис Пастернак, читая Китса и Суинберна, он ощутил в них какое-то неясное ему *общее основание*. Вот как сам пишет об этом во внутренней рецензии 1943 года (называя себя для важности во множественном числе): «Мера нашего восхищения не покрывалась их собственной притягательностью. За их действием нам мерещился тот же тайный и повторяющийся придаток. Долго мы относили это явление к обаянию самой английской речи и преимуществам, которые она открывает для английской лирической формы. Мы ошибались. Таинственный придаток, сообщающий дополнительное очарование каждой английской строчке, есть незримое присутствие Шекспира и его влияния в целом множестве наиболее действенных и типических английских приемов и оборотов».

По моим наблюдениям, ни у одного англоязычного поэта это не проявляется так выпукло, как у Эмили Дикинсон. Учеба у Шекспира была решающим фактором ее поэтического роста. Подтверждение этому мы находим в многочисленных цитатах из ее писем, начиная со знаменитого восклицания: «Зачем нужны другие книги, когда есть Шекспир?» и кончая многозначительной фразой: «*Тот обрел свое будущее, кто нашел Шекспира*» (письмо Франклину Санборну 1873 года). В стихах Дикинсон постоянно присутствуют шекспировская афористичность, парадоксальность, театральность. Ее артистизм и природный темперамент требуют выхода, и она разыгрывает перед нами почти комедийные сценки, в которой играет роль, например, Виолы:

*Одну улыбку вашу, сэр,
Хотела б я купить —
Пусть маленькую — ту, что вскользь —
Любую — так и быть —*

*Вот я к прилавку подошла —
В руках перчатки мну —
Мне бы улыбку — добрый сэр —
Продайте мне одну —*

¹Эта статья была написана летом 2018 г. как доклад на Международном Конгрессе переводчиков и обнародована до того, как в номере 4 (2018) «Новой Юности» было опубликовано эссе Татьяны Стамовой «Дикинсон и Шекспир». В наших работах оказались некоторые совпадения, хотя их немного. Надеюсь, что предлагаемая статья дополняет и расширяет аргументацию Т. Стамовой.

*Есть в перстне у меня Алмаз —
Бесценный навсегда —
Рубин кровавый — и Топаз —
Горящий, как звезда —*

*Сверхвыгодная сделка, сэр!
Скажите только — Да!*

(223)

А здесь можно услышать голос Катарины из «Укрощения строптивой» или Беатриче из «Много шума»:

*Столь низко пал в моих Глазах —
Я видела — как он —
Вдруг раскололся на Куски —
Издав печальный Звон —*

*Но не Судьбу бранила я —
А лишь себя одну —
Что вознесла — такой предмет —
В такую Вышину!*

(747)

Или вот это: «Я — никто. И ты — никто? / Значит — двое нас. / Тише — чтобы не нашли — / Спрячемся от глаз! / Что за скука — кем-то быть! / Что за пошлый труд — / Громким кваканьем смешить / Лягушачий Пруд! (288)».

Но в нежности и страстности ее любовной лирики тех же лет отзываются трагические героини Шекспира Джульетта и Корделия. В более поздних стихах она сдерживает жестикуляцию стиха. Балаганно-му театру мира она противопоставляет *сокровенный театр* сердца.

*Драмы высшее Мерило —
Ежедневный Быт —
Средь обыденных Трагедий —
Тех, что День сулит —*

*Сгинуть — как Актер на Сцене —
Доблестней всего —
Если пустота — в Партере —
В Ложках — никого —*

*Гамлет бы и без Шекспира
Доиграл Сюжет —
О Ромео и Джульетте —
Мемуаров нет —*

*Человеческое Сердце —
И его Стезя —
Вот единственный Театр —
Что закрыть нельзя —*

(741)

Говоря и влиянии Шекспира, мы говорим не о каких-то конкретных параллелях, которые могут быть и случайными, а о сходстве самих «орудийных средств» (термин Мандельштама), то есть поэтических приемов, которыми Эмили Дикинсон воздействует на читателя. Это, прежде всего, сквозная метафоричность, персонификация, олицетворение и антитеза. Макбет говорит: «**В моем мозгу гнездятся скорпионы!**» (метафора); «...В такую ночь, когда лишь **Колдовство** / Приносит жертвы мертвенной Гекате / И древнее **Убийство**, пробудясь / От воя волчьего, крадется тихо...» (персонификация); и дальше, в том же монологе: «**О Земля**, / Надежно укрепленная твёрдыня! / **Смягчи мои шаги**, чтоб в тишине / Их звук предательский меня не выдал...» (олицетворение).

Наконец, *антитеза*, то есть противопоставление, — часто дающееся у Шекспира в одной строке. У Дикинсон это тоже любимый прием, пружина сюжета. Посмотрим, например, на только что процитированное стихотворение: Драма — Быт, Сцена — Партер, Гамлет — без Шекспира, Сердце — Театр, и т.п.

Что касается *персонификации* и *олицетворения*, то они играют совершенно выдающуюся роль в стихах Дикинсон. В сущности, ее знаменитые заглавные буквы объясняются тем, что любой предмет у нее — Ветер, Снег, Солнце, Кораблик — уже олицетворен или готов

к этому, а всякая абстрактность — Смерь, Время, Бессмертие — персонифицирована и просится в список действующих лиц.

К любимым приемам Дикинсон можно отнести и *гиперболу*. Например, в том стихотворении, где душа поэтессы избирает своего собеседника и запирает дверь перед всеми остальными, ей сразу представляются Императоры (во множественном числе), униженно умоляющие их впустить:

*Пусть Колесницы — перед Окнами —
Томят Коней —
Пусть на колени — Императоры —
Встают пред ней!*

(303)

Разве это преувеличение не того же типа, что похвальба Гамлета над гробом Офелии: «Я любил ее, как двадцать тысяч братьев»?

Эти риторические приемы, и еще — сжатость фразы, соседство абстрактного с конкретным, бытовым, нетривиальная лексика — общее у Эмили Дикинсон с Шекспиром, хотя, казалось бы, цели у них совсем разные.

Тут стоит напомнить, что стиль Шекспира во многом обусловлен театральной практикой его времени. Тогда зрители ходили «слушать пьесу», а не «смотреть». Сила, звучность и экспрессивность речь определяли действие и впечатление публики. А публика была смешанная, но не такая уж неподготовленная, как нам кажется. Англичане того времени регулярно слушали проповеди, читали торжественные прокламации властей. Риторика, то есть искусство говорить убедительно, изучали в начальной школе. Умение читать и писать стихи было частью образования джентльмена, но оно распространялось и на более низкие слои общества. Язык еще не застыл окончательно, поэты и драматурги постоянно экспериментировали с ним.

Публике Шекспира нравилось, что сценическая речь, доставляя физическое удовольствие своей звучностью и складностью, в то же время не «текла сама в рот», а требовала встречного усилия для понимания. Такова и речь Эмили Дикинсон. Она рассчитывает на интеллектуальное удовольствие читателя — удовольствие от понимания. Она делает драматические остановки внутри строки, готовит новую фразу — и, наконец,

поражает внезапным поворотом, неожиданным образом или словом. Она разыгрывает свое стихотворение как минипьесу. Вот пример.

*Два раза я теряла все —
Вот так же, как теперь,
Два раза — нищей и босой —
Стучала в Божью дверь.*

*И дважды — с Неба — мой урон
Был возмещен сполна.
Грабитель мой! — Банкир — Отец! —
Я вновь разорена.*

(49)

Ясно, что восклицание «Отец!» должно произноситься совсем с другой интонацией, чем «Грабитель» и «Банкир». Тут автор одновременно и режиссер, и актер.

Мне кажется, что можно говорить и о влиянии на Дикинсон некоторых поэтов XVII века, принадлежащих метафизической школе Джона Донна. Самого Донна, она, по-видимому, не читала; это неудивительно — в девятнадцатом веке его настолько забыли, что он совершенно выпал из популярных антологий поэзии. Но в них оставались его подражатели и последователи, от Герберта до Уоллера. Такие признаки метафизической школы, как характерная тематика (смерть, Бог и т.п.), обилие абстрактной лексики, причудливые сравнения, взятые из науки и философии, нетрудно обнаружить и в поэзии Дикинсон.

Достаточно сказать, что в ее стихах критики насчитали более 200 (двухсот!) научных терминов из самых разнообразных областей знания: философии, юриспруденции, биологии, геометрии, астрономии, математики и так далее. Например:

*Любовь — древнее Жизни —
И старше Смерти — В ней
Первопричина Мира
И Экспонента Дней —*

(917)

Поэты часто врут, когда касаются естественных наук, но Эмили Дикинсон здесь совершенно точна. Напомним, что такое экспонента. Это функция вида e^{ax} ; что можно иначе записать как $2^{a \cdot \log_2 x}$, то есть это — функция, растущая в *геометрической прогрессии* и удваивающаяся через каждые n дней, где: $n = 1/a \cdot \log 2$. Но ведь жизнь и есть самовоспроизводящаяся форма материи, умножение (размножение) которой определяется геометрической прогрессией, а любовь — инструмент этого процесса. Так что Эмили смотрит в самую суть. Хотя к ней тоже можно отнести упреки Джона Драйдена (который ввел сам этот термин «метафизическая поэзия»): поэт «засоряет головки дам сложными философскими умозрениями, когда ему следует обратиться к их сердцам, чтобы увлечь их нежностями любви» (статья 1692 г.).

Как мы уже заметили, Дикинсон не была знакома с поэзией Джона Донна, но она вспоминает в письме прощальные стихи Эдмунда Уоллера (1606—1687): «Лачуга Души, обветшав, сквозь щели, проделанные временем, пропускает иной, новый свет». Образ совершенно дикинсонский.

В другой раз она цитирует знаменитое стихотворение позднего метафизика Генри Воэна (1622—1695) «Они ушли туда, где вечный свет», в котором поэт мучительно вглядывается, в Небеса, чтобы увидеть там своих ушедших друзей:

*О, сделай так, чтоб даль была видна,
Сними туман с очей раба —
Иль вознеси туда, где не нужна
Подзорная труба.¹*

Сравните с этими строками Дикинсон:

*Время кончится — узнаю
В Небесах — за Партой классной —
Почему страдают Люди —
Ежедневно — ежечасно...*

(193)

¹Перевод А. Сергеева.

Или с таким скептическим четверостишием:

*Понятье «Вера» — в ясный День —
Чудесная Находка —
Но тем нужнее Микроскоп,
Чем пасмурней Погодка!*

(185)

Мы вновь убеждаемся, что поэт, в каком бы захолустье времени и пространства он ни жил, никогда не одинок. Он вступает в диалог с другими поэтами — нередко через головы своих современников обращаясь к далеким предшественникам, с которыми ощущает родство. Как заболевший кот, он инстинктивно находит среди многих трав именно ту целебную травку, которая ему нужна. Так Эмили Дикинсон нашла Шекспира и поэтов-метафизиков, которые укрепили ее и помогли построить свою, совершенно оригинальную, поэтическую систему.

