



Мастерская



Григорий Кружков.

Уоллес Стивенс: поэт и его маски. *Эссе*

Григорий Кружков

УОЛЛЕС СТИВЕНС:
ПОЭТ И ЕГО МАСКИ

1. НА ПЕРЕЛОМЕ (1913–1923)

Считается, что серьезно писать стихи Стивенс начал в возрасте примерно тридцати трех лет, в 1913 году. По крайней мере, ничего из написанного раньше в его первую книгу 1923 года не вошло. Самые ранние из хрестоматийно известных стихов Стивенса, «Воскресное утро» и «Питер Пигва за клавирами», датируются 1915 годом. Таким образом, созревание Стивенса как поэта, его прыжок из ниоткуда в большую литературу, пришлось на десятилетие между 1913 и 1923 годами. Это была эпоха важнейшего исторического перелома, эпоха войн и революций. И, в то же время, самое замечательное, «золотое» десятилетие для европейской поэзии.

Доказательства? Возьмем хотя бы русскую поэзию той поры.

Борис Пастернак издал свою первую книгу «Близнец в тучах» в конце 1913 года; «Сестра моя — жизнь» и «Темы и вариации», которые его прославили, вышли в 1922 и 1923 годах.

Осип Мандельштам издал свою первую — «Камень», опять-таки в 1913 году (в 1916 году вышло расширенное издание); в 1922 году была опубликована его вторая книга «Tristia», упрочившая за Мандельштамом репутацию одного из талантливейших поэтов своего времени.

Владимир Маяковский за то же самое время прошел путь от футуристических альманахов и своего первого авторского сборника «Я» (1913), в котором было только четыре стихотворения, до лирической поэмы «Про это» (1923), причем почти все самое ценное в его творчестве — «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник» и так далее — уместилось в это десятилетие.

Анна Ахматова также вознеслась на олимп русской поэзии в те же годы. В 1912 году вышел сборник «Вечер», в 1914-м — про-

славившие ее «Четки», в 1916 году — «Белая стая». После революции «Подорожник» (1921) и «Anno Domini» (1922) закрепили ее славу, которой на многие годы суждено было стать полулегальной; ее следующий сборник «Из шести книг» вышел только в 1940 году.

Владислав Ходасевич начинал сборниками «Молодость» (1908), прошедшим почти незамеченным, и «Счастливый домик» (1914), имевшим, скажем так, скромный успех. И лишь «Путем зерна» (1920) и «Тяжелая лира» (1921) поставили его в число самых сильных поэтов своего не бедного на таланты времени.

Юная Марина Цветаева издала в 1910 году свой «Вечерний альбом», а двумя годами позже — «Волшебный фонарь». В 1913 году лучшие из этих стихов вошли в ее сборник «Из двух книг». И наконец, после некоторой паузы в публикациях, 1921–1923 годы отмечены целым потоком вышедших один за другим сборников: «Версты» (1921), «Лебединый стан» (1921), «Стихи к Блоку» (1922), «Разлука» (1922), «Ремесло» (1923), «Психея. Романтика» (1923).

Определяющим это десятилетие было и для Николая Гумилева. К тому времени он уже имел за плечами три книги (последняя из которых — «Жемчуга», 1910), но лишь изданное после первого африканского путешествия «Чужое небо» (1912) и «Колчан» (1916) представили его публике не как подражателя Валерия Брюсова, а как по-настоящему оригинального поэта. Лучшей же книгой Гумилева (Вяч. Вс. Иванов даже сравнил ее появление со «звездной вспышкой») стал изданный посмертно «Огненный столп» (1921).

Обратимся теперь к Западной Европе и Америке.

Томас Элиот за то же десятилетие прошел путь от «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока» (1915) до «Бесплодной земли» (1922) и стал звездой сформировавшегося в те годы англо-американского модернизма.

Поль Валери не печатал стихов до 1907 года и все же успел в это самое десятилетие опубликовать все свои главные поэтические произведения: «Юную Парку» (1917), «Морское кладбище» (1920), «Альбом старых стихов» (1920) и «Чары» (1922) — восхитительную книгу, в которой он влил новое вино в старые мехи французской классической поэзии.

Эрих Мария Рильке к 1913 году вполне уже сформировался как поэт и свершил многое на предначертанном ему поприще. Но все-таки самые зрелые и поразительные свои произведения — «Соне-

ты к Орфею» и «Дуинские элегии» (начатые еще в 1912 году) он закончил в один необычайный год творческого взлета — 1922-й; и то, и другое опубликовано в 1923 году.

Первая книга Роберта Фроста «Мечты юности» вышла в Англии в 1913 году. Вместе со второй книгой «К северу от Бостона» (1914) она привлекла внимание критики к талантливому «поэту-пахарю» («пахарю», разумеется, в кавычках). За ней последовал сборник «Между горами» (1916). Но лишь четвертая книга Фроста «Нью-Гемпшир» (1923), за которую он получил высшую поэтическую награду Америки, Пулитцеровскую премию, определила его статус живого классика. Такие шедевры, как «Остановившись на опушке в снежных сумерках» (*Stopping by Woods on a Snowy Evening*), «Все золотое зыбко» (*Nothing Gold Can Stay*) и так далее, появились именно в этой книге.

2. «СТАРАЯ ЛОШАДЬ»

Вернемся к дебютной книге Уоллеса Стивенса. Первая черта, которая отличает «Фисгармонию» и которая сразу бросается в глаза — ирония, отстранение автора от героев своих стихов. Впрочем, героев ли? Английский термин *the speaker* («говорящий») — точнее. Перед нами проходит целая галерея комических масок; часто они явлены нам лишь в названиях стихотворений, «острающих», придающих ироническое наклонение содержанию, которое иначе было бы почти серьезным. Возьмем, например, вот это:

НЕСЧАСТЬЯ ДОНА ЙОСТА

Закончилась битва с солнцем,
И плоть моя, старая лошадь,
Уже ничего не помнит.
Плодились и умирали
Желанья — и сами были
Оракулами пораженья.
А старая глупая лошадь,
Заложница этой бури
И непобедимого солнца,
Носившая в себе свои мысли,
И рабство, и гибель, и бурю,
Уже ничего не помнит.

Здесь, говоря по-простому, речь идет о жизненной битве человека — его «битве с солнцем», неизменно кончающейся поражением. «Старая глупая лошадь» — так поэт называет брэнную плоть, животное начало в человеке. Тут, конечно, слышится Франциск Ассизский, обращавшийся к своему телу: «братец Осел». Поэт вспоминает свои желания, плодившиеся и умиравшие, и понимает, что они были лишь предвестниками конца, что его смертное «я» — лишь заложник непобедимого солнца и той космической бури, которая задела и смела его своим крылом.

Это могло бы быть грустным и серьезным стихотворением, но название радикально корректирует содержание. Смертная участь человека трактуется как цепь «несчастий», которые почему-то падают на его голову, как некое случайное невезение (что само по себе смешно). Герой стихотворения назван Доном Йостом, что связывает его, с одной стороны, с незадачливым Дон Кихотом, а с другой стороны, с нидерландским происхождением Стивенса, о котором он никогда не забывал (например, Йост ван ден Вондел — имя нидерландского поэта и драматурга XVII века).

3. «НЕПОСТИЖИМЫЙ И ПРОСТОЙ»

Но маска выбирается не обязательно в *страдательном наклонении*, бывает, что это маска господина и даже демиурга. Таково стихотворение «Вечерний чай во дворце Хуна». Только не спрашивайте, пожалуйста, кто такой Хун (Hoon). В особенности не спрашивайте самого Стивенса, который не преминет поиздеваться над вами, сообщив, что, во-первых, этот Хун — сын старины Хуна (или Хоона), который, не исключено, что голландец. И во-вторых, что это имя может быть шифрованным обозначением для «самого одинокого состояния небес и космоса».

С первых слов герой стихотворения заявляет о своей равновеликости не более и не менее, как самому Солнцу:

*И даже шаром пурпурным клонясь
На запад сквозь прозрачно-серый дым,
Я оставался тем же, кем я был.*

Далее он равняет себя с помазанником Небес («Какой елей обрызгал мне чело?»), далее с творцом гимнов и бесконечности морей и, наконец, с создателем всего сущего:

*Я миром был, в котором я ступал,
Все исходило из меня. Таков
Я был — непостижимый и простой.*

Образ поэта-мага, создающего мир в бесконечно повторяющемся творческом акте,— одна из древнейших парадигм поэтического фольклора. Вспоминаются, в частности, речения легендарного древневаллийского Талиесина и не менее легендарного древнеирландского певца Амергина:

*Я сохач — семи суков
Я родник — среди равнин
Я гроза — над глубиной
Я слеза — ночной травы
Я стервятник — на скале
Я репейник — на лугу
Я колдун — кто как не я
Создал солнце и луну?*

Только вот при чем тут чаепитие, не совсем понятно. Критики пишут, что «чай» у Стивенса метафора поэзии. Оборванные и засушенные листья, превращенные в контейнер сухих лепестков (книга) и, наконец, чтение, заключающее в себе превращение этих листьев в благоуханный напиток — такова логика метафоры. Возможно, так оно и есть, и именно под этим углом должно быть прочитано и предпоследнее стихотворение «Фисгармонии»:

ЧАЙ

*Когда в парке увянет от заморозков
«Слоновье ухо»
И листья по дорожкам
Побегут, словно крысы,
Свет от лампы твоей*

*Скользнет на подушку,
Словно отсветы на берегу
Или тени от зонтиков
На далекой Яве.*

Свет от лампы и подушка, и воображение, которое отлетает далеко отсюда, — да, гипотеза похожа на правду. В таком случае, это короткое стихотворение есть традиционное envoi, или стихи при посылке книги. Но догадаться об этом непросто.

4. ПИТЕР ПИГВА МУЗИЦИРУЕТ

Ироническое или странное до абсурда название — часто тот последний штрих, которым Стивенс венчает свои одновременно патетические и иронические стихотворения. Таково название его четырехчастной пьесы «Питер Пигва за клавирами». Ее сюжет — прекрасная Сусанна, увиденная глазами ветхих старцев, которых все еще волнует подобное зрелище. Мало того, что гимн женской красоте с самого начала остранин таким углом восприятия, — он остранин вторично, в квадрате, притянутым сюда за уши Питером Пигвой. Напомним, что это имя шекспировского столяра¹, а также автора и режиссера «прежалостной комедии» о Фисбе и Пираме, которую труппа ремесленников готовит к свадьбе герцога Тезея и королевы амазонок Ипполиты («Сон в летнюю ночь»). Этот самый Пигва усажен за клавиры брэнчать и раздумывать о красоте Сусанны:

*В зеленой воде
Прозрачной
Сусанна лежала,
Нежась.
Касания струй
Ласкали ее,
Искали ее,
Была в них
Робость и свежесть.
Под яблонями*

¹Точнее, так оно переведено Т. Щепкиной-Куперник.

*На берегу
Сусанна стояла,
Ее знобило,
И не было сил
Навлечь покрывало.
Сусанна шла по траве
Ногами нагими.
Зефиры сновали вокруг,
Как рабыни,
С шарфами прозрачными
И кружевными...*

Почему для воспевания Сусанны нужно было вызывать на сцену Питера Пигву, одного из самых нелепых шекспировских персонажей, не сумевшего даже грамотно прочесть собственный пролог, — неизвестно. Вероятно, нелепость — в данном случае плюс, ибо дает возможность снизить патетику ситуации до приемлемого уровня. И, вообще, Стивенс уже успел приучить нас, что авторская прихоть священна!

5. КУБИНСКИЙ ДОКТОР

К комическим маскам Стивенса, безусловно, относятся и его два доктора, «женевский» и «кубинский», и его французский «дядюшка» с моноклем («Le Monocle de Mon Oncle»). Оба доктора восходят к неперемому персонажу *commedia dell'arte* и европейского кукольного театра, по-видимому, представляющему тему тщетности человеческого знания. Таков Женевский доктор на randevу с Океаном, который неизмеримо превосходит границы его понимания:

*Столпы и купола его ума,
Внезапно треснув, рухнули в потоп.
Профессор высморкнулся и вздохнул.*

Таков и Кубинский доктор (вот целиком его стихотворение):

КУБИНСКИЙ ДОКТОР

Я уехал в Египет, спасаясь
 От индейца, но этот индеец
 Вдруг упал на меня, как с неба.
 Не с Луны упал, извиваясь,
 Как Дракон, сквозь прозрачный воздух
 На невинную жертву дивана —
 Но упал и исчез коварно.
 Я-то знал, что он рядом: чуток
 Был мой сон в завитке июня.

Это, пожалуй, будет потрудней интерпретировать. Некий «индеец» преследует героя стихотворения, «невинную жертву дивана». Он настигает его даже в Египте — и в следующий момент коварно исчезает. Но герой знает, что он где-то тут, рядом.

Что это за индеец? Может быть, это какая-то неотвязная мысль? Может быть, мысль о бренности? Может быть, это судьба человеческая, которую — вот именно, что не избежать, не обехать? Догадывайтесь, воображайте.

6. «ОБЪЯСНЕНИЕ ЛУНЫ»

Необходимость снижения романтических тем ироническим либо абсурдным заголовком — не прихоть Стивенса, но до какой-то степени черта его эпохи. Так, например, Элиот назвал свое лучшее произведение десятых годов «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруффрока» (1915). Менее известно, что Роберт Фрост в своей книге 1913 года снабдил почти все ранее написанные стихотворения своеобразными ироническими подзаголовками. Например, к стихотворению «Вглубь себя» (*Into My Own*): «Юноша убежден, что он будет скорее более, чем менее самим собой, отвергнув мир». К «Ноябрьской гостье» (*My November Guest*): «Ему нравится быть неверно понятым». Впрочем, ирония тут не столько в самих объясняющих добавках, сколько в ненужности, излишности объяснений. При последующих публикациях Фрост снял эти подзаголовки.

Как считают критики, наибольшее влияние из поэтов прошлого на Стивенса оказал самый романтический из «проклятых

поэтов», Жюль Лафорг (1860–1887). Единственные две изданные при жизни книги Лафорга называются «Жалобы» (1885) и «Подражание государыне нашей Луне» (1885).

Перечитывание первой книги Стивенса убеждает: именно на эти жалобы и эти подражания настроена его «Фисгармония». В отличие от Лафорга, поэта целиком лунного, у Стивенса мы видим некое динамическое состязание, «перетягивание» Солнца и Луны, но с явным перевесом Луны, и лишь она — вдохновительница и мать его Музы.

У Лафорга — это Богоматерь Вечеров, которой он жалуется:

*Фу, солнечный экстаз! Природа, право слово,
Ты лимфатических и пошлых сил полна.
Но солнце скроется — и вот уже волна
Лиловых сумерек меня лелеет снова,
Как ангела больного:
О Богоматерь Вечеров...¹*

Для Стивенса эта же самая «Богоматерь Вечеров», Луна — «мать пафоса и сострадания». Она также ассоциируется у него со Святой Марией.

*Когда усталым вечером ноябрьским
Она скользит своим лучом по веткам,
Едва касаясь неподвижных веток,
Когда распятый бледный Иисус
Нам предстает так близко — и Мария,
Чуть тронутая инеем, таится
В пещерке из увядших палых листьев,
Когда меж туч сиянье золотое
На миг дарит иллюзию тепла
И сладостные сны приносит спящим, —
Луна — мать пафоса и сострадания.*

Тема одиночества и сиротства — главная у Лафорга. Это он придумал слово «орфеленизм», в котором сквозят и Орфей, и сирота (французское «orphelin»). Он как будто предсказал свою собственную смерть в этих двух строках:

¹Перевод Е. Комиссаровой.

*Encore un de mes pierrots mort;
Mort d'un chronique orphelinisme...*

*Еще один Пьеро почил,
Сражен хроническим сиротством¹...*

Во вселенной Стивенса никто не умирает от одиночества, но переходит в состояние относительного покоя или, как сказал бы физик, постоянного колебательного движения.

УБЕЖИЩЕ ОДИНОКИХ

*Пусть последним убежищем одиноких
Станет место волнообразных качаний.
Будет ли это посреди океана
На шлепающих зеленых ступенях
Или на пляже —
Что-то все время должно качаться
Волнообразно и непрерывно,
С шумом ритмичным и монотонным,
Не прекращающимся ни на секунду;
И мысль должна тоже волнообразно,
Беспокойно зыбиться и возвращаться.
В этом — убежище одиноких,
Которое мы можем назвать по праву
Местом вечных волнообразных качаний.*

7. «ЯЗВА ПОВСЕДНЕВНОСТИ»

Итак, мысль в ее нормальном состоянии — колебательное, уходящее и возвращающееся движение. Ответов на последние вопросы у нее нет, или все эти ответы — сложносочиненные.

Лафорг в стихотворении «Эпикуреец»:

*Я счастлив задарма! Блажен, кто создает
Себе при жизни рай, на случай, если тот,*

¹Перевод Е. Комиссаровой.

*Который в небесах — вранье и небылица
(Чему, признаюсь вам, не стал бы я удивиться)¹.*

Стивенс в своих записных книжках:

«Когда теряется вера в бога, поэзия занимает ее место испу-
гельницы жизни. Поэт — жрец невидимого».

Если Бога, возможно, и нет, то Дьявол для символистов, без-
условно, существует. И имя этому Дьяволу — Хандра.

*Я на огонь смотрю. Зевота сводит рот.
Снаружи плачет дождь, и ветер дует в щели.
Играют за стеной начало ригурнели.
Как грустно жить... И жизнь так медленно течет².*

Так писал Лафорг в одном из своих последних сонетов. А вот так
подхватывает Стивенс в самом своем «лафорговском» стихотворении:

*О язва повседневности! Быть может,
Когда б зиме-сиделке удалось
Сбить жар ее, охолодив насквозь —
До самой ледяной последней дрожи...*

Стихотворение называется «Человек с хронически больным
горлом» (*The Man Whose Pharynx Was Bad*). Напомним, что
Жюль Лафорг умер от чахотки в неполные двадцать семь лет.
Умер от чахотки и нищеты.

И, конечно, «язва повседневности» (*the malady of the
quotidian*) — переделка знаменитой формулы Мориса Метерлин-
ка «тайна повседневности» (по-английски: *the mystery of the
quotidian*). Не тайна, а затяжной недуг, язва. Как говорил Сти-
венс: «Поэзия — форма меланхолии».

8. ОТВОДОК СУДЬБЫ

«Человек с хронически больным горлом» — одна из немногих
лирических пьес Стивенса, написанных откровенно в традициях

^{1 и 2} Перевод Е. Басвской.

Верлена и Лафорга. Подавляющее большинство других стихотворений осложнено каким-нибудь странным изгибом — неслыханным и «ненюханным».

При всем том Уоллес Стивенс, несомненно, романтик. В частности, он романтик потому, что ставит поэзию на место религии. Подобно Китсу, это пример поэта с религиозным типом сознания, отвергающего традиционную религию. «Исчерпанная культура», — так называет он христианство в своих записных книжках. И еще: «Важна вера, а не бог». Пафос и сострадание, как мы видели, остаются.

В чем особый изгиб стихов Стивенса? В частности, как мы наблюдали, в его отстранении от лирического героя, в изобретении различных масок. Это модернистская черта. Можно вспомнить португальца Фернандо Пессоа, придумавшего целую галерею *гетеронимов*, от лица которых он сочинял, испанца Антонио Мачадо, создавшего апокрифических Хуана де Майрену и Абеля Мартина, под маской которых он написал некоторые из своих лучших произведений, американца Эзру Паунда с его поэмой «Хью Селвин Моберли», Томаса Элиота с его Пруфроком и так далее. Николай Гумилев в те же годы утверждал: «Веками подготавливавшийся 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.

Любопытно, что русские поэты-постсимволисты — Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Маяковский — пошли по другому пути. Для них, наоборот, характерна тщательная разработка собственного лирического «я», доведение своей авторской индивидуальности до предела, до мгновенной узнаваемости. «Спекторский» Пастернака — не исключение, так как его герой — очевидное *alter ego* автора; то же можно сказать и о пьесах Цветаевой¹.

У Стивенса все иначе. Его «комедиант на букву К», порывающийся к творческому осознанию мира Криспин — не просто *alter ego* самого Уоллеса Стивенса, он как бы его боковой отводок, ва-

¹Исключением был Н. Заболоцкий в «Столбцах» и, пожалуй, обэриуты.

риант судьбы, приводящей его к спокойному обывательскому существованию в Южной Каролине — счастливым мужем и отцом четырех дочурок, «голубоглазых крошек». Смирившийся Кристин в конце концов соорудил доктрину из своего поражения. Прав ли он? Или его «ненавязчивая программа», в которой цыплят по осени считают, самообман?

*Но если звуки западают, если
Сравнение лживо и Кристин лишь мелкий
Философ, начинающий хвастливо,
Кончающий тоскливо, если он,
К хандре привыкнув, притупил свой вкус
И незадачливый, неловкий, жалкий,
Раскрашивает выцветшую жизнь
Воспоминаньями мелькнувших радуг,
И борется с унылой суетой,
И копит на глоток из звучных капель,
Доказывая сам себе, что всё,
Что он доказывал, гроша не стоит, —
То нужно ли об этом горевать,
Когда рассказ наш близится к финалу?*

Мы видим здесь как бы лирический эксперимент Стивенса. На развилке жизненных путей он как бы проиграл один из вариантов судьбы — и выбрал другую дорогу.

Кстати, название поэмы «The Comedian as the Letter C» (1923), безусловно, нуждается в объяснении. Это последнее по времени написания произведение из сборника Стивенса «Фисгармония». Название трудно переводимо, потому что и по-английски смысл его неясен. Большинство попыток объяснения, встречающихся в литературе о Стивенсе, поражают своей нелепостью и неправдоподобием. Наиболее приемлемой догадкой является параллель (и в то же время оппозиция) английской буквы C и слова *Sea*, то есть инициала Кристина и моря, которое по-английски произносится так же. То есть здесь заявлена оппозиция человека и моря, одна из важнейших тем Стивенса. Море есть то, над чем заносчивый человеческий ум не может властвовать, то, что превосходит любые его фантазии и замыслы, ежеминутно и ежесекундно его унижая,

возвращая на место вознесшееся человеческое Я. Комический герой, претендующий своим инициалом на равенство с морем — вот каков, в этой интерпретации, смысл поэмы и его названия. Что же было делать переводчику? Я решил поневоле отступить от буквальности и перевести название, исходя из содержания и из наиболее убедительного для меня объяснения главного конфликта поэмы. Получилось — «Плавание комедианта».

9. DANCE MACABRE

Ирония, эксцентрика Стивенса не могут скрыть от нас, как много в этих стихах тревоги, глубоко вкорененного страха. Примерами могут служить большинство из его пьес, названных «случаями» или «анекдотами», но не только они. Перелистаем «Фисгармонию» под этим углом.

Вот некий «огненный кот», пугающий стадо бизонов, снова и снова сворачивающих от него в сторону — «так был страшен огненный кот» («Случай с бизонами»). Вот девочки спасаются бегом от злого великана («Заговор против Великана»). Вот зловещие тени, летающие по стенам комнаты от горящего камина: «Страшно стало. И во тьме раздался крик павлиний» («Доминанция черных тонов»). Вот «сумрачный раввин, изучивший природу человека и пришедший к выводу, что «люди — мясо в мясорубке дней» («Le Monocle de Mon Oncle»). Вот цивильно одетый человек лицом к лицу с бешеной яростью океана («Женевский доктор»). Вот женщина, плачущая оттого, что воображение покидает ее, фантазия складывает крыла, «и тогда к тебе подступает смерть» («Еще одна плачущая»). Вот голландский идальго, для которого поражением закончилась битва с непобедимым солнцем («Несчастья Дона Йоста»). Вот «Павлиний князь», встречающий ночью страшного берсерка, ставящего западни и капканы на людей («Случай с Павлиньим князем»). Вот ленивый герой («жертва дивана»), спасающийся от коварного, всюду его настигающего индейца («Кубинский доктор»). Вот «Дева, несущая фонарь», которая страшится ночью выйти в сад, потому что на грядке притаился медведь, — но на самом деле там прячутся только две страшные негритоски (в переводе — «мулатки»).

И так далее.

Немало в книге и прямо похоронных, макабрических мотивов. Например, «Черви у небесных ворот»:

*Мы из могилы принцессу несем
В чреве своем — к горным вратам.
Мы — колесница Бадрульбадур.*

«О небе как о воздушной могиле»:

*Что знаете вы, мудрецы, о людях,
Блуждающих в ночной могиле неба...*

«Император пломбира»:

*Пусть лампа бросает лучей своих сноп
На гроб, из которого пятки торчат,
И часы не стучат...*

В своей статье «Скорбь и разум» Иосиф Бродский определил Роберта Фроста как поэта глубоко затаенного страха — и тем самым сугубо американского поэта, потому что реальность, в частности природа, для американца всегда угрожающая, в отличие от англичанина. Если бы он взглянул с этой стороны на Уоллеса Стивенса, соотечественника, современника и почти ровесника Фроста, боюсь, что он смог бы то же самое сказать и о Стивенсе.

Да Стивенс и сам в этом признавался: «Если разум — самая страшная сила на свете, то это также единственная сила, которая защищает нас от страха». И еще точнее: «Поэт представляет собой разум в тот момент, когда он защищает нас от самого себя».

10. «ОНА ДОЛЖНА БЫТЬ АБСТРАКТНОЙ»

Но и это не главное в нашем поэте. Страхи, бредовые видения, ощущение брэнности человека и противостоящей ему «последней недвусмысленной глубины» можно считать лишь доказательствами его общего трезвого взгляда на вещи. В конце концов, трепетен

и Элиот, особенно в своих «Квартетах». Но нас интересует, прежде всего, то, что отличает Стивенса от других его современников.

Это, во-первых, *абстрактность*. Так сам Стивенс называл это свойство в своем стихотворном трактате «К определению Высшей Выдумки». Во времена, когда социальная если не ангажированность, то увлеченность сделалась характеристикой послевоенной литературы (в том числе, поэзии), а антибуржуазность стала всеобщим трендом, Стивенс оставался в жизни самым настоящим «столпом буржуазности», продолжая заниматься своим страховым бизнесом. Как поэт он, представьте себе, ратовал за чистую поэзию. За ее абстрактность, отдаленность от обычных человеческих нужд и чаяний. Самым главным чаянием человека, естественно, является наделение мира смыслом. Смысла Стивенс не обещал, но имел в запасе нечто эквивалентное. «Поэзия — средство искупления», — считал он. И тем самым: «Цель поэзии — прибавлять человеку счастья».

Стивенс не ставит диагноз миру и не предлагает средств исцеления. Он стремится услышать, уловить в его шуме гармоническое начало и преобразить его в музыку. Таким образом можно послужить — если не человечеству, то отдельному человеку.

Самое абстрактное искусство — музыка, и естественно, что для Стивенса она была образцом искусства вообще. Исследованиям музыкальных начал в его стихах — композиционного строя, звуковой окраски, ритмических ходов, влияния различных композиторов, от Моцарта до Стравинского — посвящено много литературоведческих работ. Как писал Джон Холландер, «музыка до такой степени является мегаметафорой Стивенса, что даже просто закаталогизировать ее применение в его поэзии — почти неподъемная задача».

Есть примеры очевидные. «Тринадцать способов нарисовать дрозда» — пример шопеновских вариаций. «Питер Пигва за клавикурами» — настоящая четырехчастная соната со сменой тем, тональностей и ритмов. Но и в других стихотворениях нетрудно подметить особую музыкальность на всех уровнях, преданность музыкальному принципу поэтической композиции.

Абстрактность и «чистота» поэзии Стивенса проявляется и в том, что у него так много стихов о стихах, о воображении, о том, что вдохновляет поэта. Он не знает настоящего имени своей вдохновительницы и называет ее просто «Подательницей музыки» (One of the Fictive Music). Его поклонение этой богине безгранично:

*Из музык, нам дарованных с рожденья –
 Со дня, который нас разъединяет
 С сообществом стихий, чтобы в конце
 Вернуть земле, готовящей для нас
 Ночной уют и ложе, — ни одна
 Не дарит нас столь чистым утешеньем,
 Столь безмятежным совершенством, свитым
 Из наших горестных несовершенств,
 Как ты, святая сводница мелодий.*

11. РАСШИРЕНИЕ СМЫСЛА

С одной стороны, поклонение духу музыки, а с другой, хладнокровный абсурд — такое сочетание, которое естественно для модернизма (Джеймс Джойс его бы понял!); но ни у какого другого поэта оно не проявляется с такой силой контраста, как у Стивенса. Человек для него — «капельмейстер груш» и «полноумный педагог» природы, а поэт — «герой и плут», «лютник домашних блох» и «вещий бормотун» («Плавание комедианта»). И так далее.

Читатель Стивенса приучен, что темы его стихотворений часто не укладываются в рамки поэтических тем, он не удивится, встретившись то с названием на старофранцузском языке, имеющим весьма косвенное отношение к стихотворению, то неожиданный сверхдлинный заголовок, состоящий из нескольких предложений: «ЛЯГУШКИ ЕДЯТ МУШЕК. ЗМЕИ ЕДЯТ ЛЯГУШЕК. СВИНИ ЕДЯТ ЗМЕЙ. ЛЮДИ ЕДЯТ СВИНЕЙ».

Анархизм Стивенса доходит до того, что рядом с самым эксцентричным стихотворением, увенчанным вздорным заголовком, он позволяет себе другое, простое и внятное, с незамысловатым названием (хотя и не лишенное фирменного стивенсовского мазка, особого мелодического хода). Например:

СМЕРТЬ СОЛДАТА

*Смерть входит в солдатский паек,
 Она неизбежна, как осень.
 Солдат умирает.
 Без всяких переживаний,*

*Без долгих прощаний
И маршей.
Смерть не обсуждают,
Она как осеннее небо,
Когда ветер упал,
Но облака и без ветра
Куда-то плывут
Как ни в чем не бывало.*

Но более всего анархизм Стивенса проявляется в его языке — главном орудии поэта. В первую очередь, в его необычайном вокабулярии, редких словах, галлицизмах, неологизмах, в словах, которые не найдешь ни в одном словаре, в собственных именах неясного для читателя происхождения. С помощью этого вокабулярия, а также сложного синтаксиса и других языковых средств Стивенс осуществляет свой манифест «чистой поэзии», решительно отгораживаясь от обиходного языка, который, по словам Поля Валери, есть «плод беспорядочного человеческого общежития», в то время как «язык поэта, хотя в нем используются элементы, почерпнутые в этом статистическом беспорядке, есть, напротив, итог усилия» поэтической личности.

Язык Стивенса — та боевая раскраска индейского воина, которая обозначает и его принадлежность к определенному поэтическому племени, и воинственный повод, который отразился в этой раскраске. Характерно, что, поминутно озадачивая и удивляя, язык Стивенса тем не менее не мешает восприятию читателя. Так, если мне позволено будет далековатое сравнение, мальчик семи–восьми лет, читая стихи Пушкина или Жуковского, поминутно сталкивается со словами, чей смысл ему неясен, но это не отталкивает его от книги.

*Лук звенит, стрела трепещет,
И, клубясь, издох Пифон...*

Или:

*Пал Приамов град священный,
Грудой пепла стал Пергам...*

Непонятные слова, наоборот, создают некую экзотическую декорацию, переносят в другую действительность. Иначе говоря, «языковое расширение», которому подвергается читатель, способствует смысловому и идейному расширению поэтической речи и читательского сознания.

* * *

Поэзия Стивенса, по сути своей, позитивна. Недаром, прочитав в 1922 году поэму Томаса Элиота «Бесплодная земля», поэтический манифест модернизма, он отозвался так: «Если это последний вопль отчаяния, то это вопль самого Элиота, а не всего нашего поколения».

Имеется достаточно оснований говорить о Стивенсе, как о поэте романтической традиции. Согласно его представлениям, романтический период в англоязычной поэзии длился с конца восемнадцатого века по конец девятнадцатого века. Блейк, Вордсворт, Китс, Шелли, Эмерсон и Теннисон оказали на него важное влияние. Еще более существенно, что романтизм был для Стивенса не просто историческим периодом, но постоянно возвращающимся типом поэтического сознания, которым питается всё, что есть живого в мировой поэзии.

Стивенс представляет себе путь познающего разума и путь литературы в виде повторяющихся циклов. «Я вижу этот процесс следующим образом. От романтизма к реализму, от реализма к фатальности и индифферентизму, и от индифферентизма снова к романтизму», — объяснял он в одном из своих писем.

Поэзия Стивенса, по своему глубинному составу, романтическая. Но по своей форме она, конечно, модернистская. Мне представляется, что модернизм был доспехами, в которые облачался Стивенс-поэт, а порой — веригами, частью добровольно выбранного им подвижничества. Но кто сказал, что писание стихов — насквозь счастливое дело? С одной стороны, как отмечено в «Adagia»: «Поэзия — это преодоление бедности и изменчивости мира, зла и смерти». А с другой: «Поэзия — форма меланхолии. Шелковые одеяния поэзии извлечены из червей».

