

Григорий Кружков

## ПО ТУ СТОРОНУ ЧУДА

О сонетах Шекспира в переводе Б. Пастернака

Пастернак перевел всего три сонета Шекспира, два из них — до войны, в 1938 го-ду. Непосредственным поводом для перевода была «Антология английской поэзии», ко-торую составлял С. Маршак. Составление затягивалось, а после заключения пакта Моло-това-Риббентропа, когда Германия сделалась другом СССР, а Англия — врагом, издание такой антологии стало невозможным<sup>1</sup>. Впрочем, 73-й сонет был опубликован в том же 1938 году в журнале «Новый Мир», № 8 (вместе с двумя песенками из шекспировских пьес), сонет 66 — двумя годами позже в журнале «Молодая гвардия», № 5–6 (1940).

У перевода 74-го сонета другая история. Он был выполнен в 1953 году по просьбе Григория Козинцева для театральной постановки «Гамлета» и напечатан посмертно в 1975 году. Существенно то, что 66 и 73 сонеты переводились до появления сонетов Шекспира в переводе Маршака, а сонет 74 — после, и хотя, как пишет Пастернак Козинцеву, «без мысли о соперничестве», но определенно с мыслью сделать точнее, ближе к оригиналу, особенно в начале и в концовке. Цитирую из того же письма: «Глыбы камня, могильного креста и двух последних строчек С. Я.: черепков разбитого ковша и вина души в подлин-нике нет и в помине».

Этими сведениями об истории переводов Пастернака я ограничусь и обращусь к текстам. Начну с шестьдесят шестого сонета. На тот момент (1938 год) существовало не-сколько дореволюционных переводов, среди которых можно отметить, пожалуй, лишь пе-ревод Владимира Бенедиктова, в котором местами узнается пафос переводчика «Пира по-бедителей» Барбье.

<sup>1</sup> Сообщение Е.В. Пастернак на совместном заседании Шекспировской и Пастернаковской комиссии 20 ап-реля 2009 г. не опубликовано. Интересно, что «в то же время Пастернаку удалось издать драму Клейста «Принц Фридрих Гомбургский», которая в 1930-е годы считалась апофеозом прусской военщины» (из того же сообщения).

Я жизнью утомлен, и смерть — моя мечта.  
 Что вижу я кругом? Насмешками покрыта,  
 Проголодалась честь, в изгнанье правота,  
 Корысть — прославлена, неправда — знаменита.  
 Где добродетели святая красота?  
 Пошла в распутный дом: ей нет иного сбыта!..  
 А сила где была последняя — и та  
 Среди слепой грозы параличом разбита.  
 Искусство сметено со сцены помелом:  
 Безумье кафедрой владеет. Праздник адский!  
 Добро ограблено разбойническим злом;  
 На истину давно надет колпак дурацкий.  
 Хотел бы умереть; но друга моего  
 Мне в этом мире жаль оставить одного.

Кроме того, имелся новый перевод Осипа Румера:

Я смерть зову, глядеть не в силах боле,  
 Как гибнет в нищете достойный муж,  
 А негодяй живет в красе и холе;  
 Как топчется доверье чистых душ,  
 Как целомудрию грозят позором,  
 Как почести мерзавцам воздают,  
 Как сила никнет перед наглым взором,  
 Как всюду в жизни торжествует плут,  
 Как над искусством произвол глумится,  
 Как правит недомыслие умом,  
 Как в лапах Зла мучительно томится  
 Все то, что называем мы Добром.

Когда б не ты, любовь моя, давно бы  
 Искал я отдыха под сенью гроба.

В целом, это вполне достойный перевод. Сомнение вызывают лишь строки 11–12: «лапы Зла» какие-то мелодраматические, «мучительно томится» — *масло масляное*, и ка-кой резон, кроме накрутки лишних слогов, в этой словесной параболе: «Всё то, что назы-ваем мы Добром» (вместо просто «добра»)? Да и последние две строки слабо-

ваты: в ори-гинале сонет кончается угрозой разлуки: *'Save that, to die, I leave my love alone'*, а у Румера — «отдыхом под сенью гроба».

Перевод С. Маршака был сделан значительно позже, в 1947 году. Увы, в нем не за-далось буквально всё — от первой строки «Я смерть зову. Мне видеть невтерпеж...» — до последней: «Но как тебя оставить, милый друг?». И «невтерпеж», и «мерзостно», и «ми-лый друг» — речения, которых именно в этом контексте лучше было избежать, и уж со-всем какофонией звучит сочетание их в одном сонете.

Здесь я хочу решительно отстраниться от критиков, свирепо нападающих на Мар-шака, отвергающих его Шекспира вообще. Среди них не только переводчики, одарившие мир собственными вариантами сонетов и, естественно, заинтересованные в посрамлении знаменитого конкурента. Есть и другие — в том числе, например, Юрий Карабчиевский, — честные и тонкие, говорящие массу верных вещей, но склонные при этом к слишком рез-ким обобщениям<sup>1</sup>.

Приведу однако отзыв одного из лучших критиков русского зарубежья, строгого и беспристрастного Владимира Вейдле, который в 1960 году в Париже писал о сонетах Шекспира в переводе Маршака: ««Все они переведены прекрасно, и совершенно одно-родным образом. Поэтику Шекспира переводчик упростил, но никакого насилия над ней не произвел; сохранил главное, пожертвовал сравнительно второстепенным. Русский же его поэтический язык, необыкновенно гибкий, остается всегда естественным и проявляет певучую плавность, которую никак не смешивает с безличной гладкостью. Переведен им Шекспир, хоть и менее счастливо, чем им же переведенный Бёрнс, но позволительно все-таки сказать — как нельзя лучше. Большого требовать — по сю сторону чуда — нельзя»<sup>2</sup>.

В целом, я согласен с этой оценкой. Однако в большой работе абсолютной ровно-сти достигнуть невозможно, неизбежно что-то выйдет лучше, что-то хуже, — это закон. И приходится только сожалеть, что в замечательной работе Маршака таким неудачным ме-стом (по сути, провалом) стал 66-й сонет — знаменитый Шестьдесят Шестой.

<sup>1</sup> Карабчиевский Юрий. <О С. Маршаке> // Юрий Карабчиевский. Воскресение Маяковского. Эссе. М.: Рус-ские словари, 2000. С. 243–250.

<sup>2</sup> Вейдле Владимир. О поэтах и поэзии. Париж: YMKA-PRESS, 1973. С. 156.

В эпоху сталинской деспотии это стихотворение звучало, по меньшей мере, вызы-вающе<sup>1</sup>. Вообразим себе: на дворе тот самый 1938 год. Трудно представить себе лучшую акустику для этих четырнадцати шекспировских строк. И Пастернак не упустил случая высказаться в полный голос против окружающей его «злобы дня»:

*Измучась всем, я умереть хочу.  
Тоска смотреть, как мается бедняк,  
И как шутя живется богачу,  
И доверять, и попадать впросак,  
И наблюдать, как наглость лезет в свет,  
И честь девичья катится ко дну,  
И знать, что ходу совершенствам нет,  
И видеть мощь у немощи в плену,  
И вспоминать, что мысли заткнут рот,  
И разум сносит глупости хулу,  
И прямотушье простотой сльвет,  
И доброта прислуживает злу.  
Измучась всем, не стал бы жить и дня,  
Да другу трудно будет без меня.*

Первое, на что обращаешь внимание, — динамизм, мощный накат строк. Ни в ори-гинале, ни в одном из других переводов нет такого количества глаголов, как у Пастернака; целых 19 на 14 строк (не считая деепричастий и причастий)!

Во-вторых, важно, что, в отличие от перевода Осипа Румера, также построенного на глаголах, здесь анафорой, то есть повторяющимся союзом, сшивающей строки сонета в единое целое, служит не громоздкое «как», а более легкое и динамичное «и», придающее тексту оттенок библейской пророческой риторики.

В-третьих, сравнивая перевод с оригиналом, легко заметить, что одно английское слово *to behold* («видеть») расщепляется в переводе на пять. Если прочесть русский сонет по инфинитивам, образующим его грамматический каркас, получится: «Тоска смотреть... и наблюдать... и знать... и видеть... и понимать...» Какой выверенный

<sup>1</sup> Борис Хазанов вспоминает, как он был арестован в 1939 году и приговорен к 8 годам тюрьмы. На следст-вии среди других улик был и чрезвычайно крамольный 66-й сонет, который следователь счел его собствен-ным произведением («Октябрь» № 10, 1999).

ряд глаголов, ве-дущий от поэтического раздражения к безысходному пониманию-отчаянию!

Но самой оригинальной чертой, отличающей перевод Пастернака от других переводов того же сонета, является необычная густота просторечных оборотов и идиом. «Тос-ка смотреть», «мается», «попадать впросак», «лезет в свет», «катится ко дну», «ходу нет», «заткнуть рот», «слывет» и так далее. Здесь уже, как у Крылова, стирается грань между *использованием* народного речения и *созданием* нового. Я имею в виду, например, такие отчеканенные формулы, просящиеся в словарь поговорок, как «прямодушье простотой слывет», «доброта прислуживает злу».

Этим густым поговорочно-просторечным языком достигается удивительный эф-фект. Приговор времени выносится не от лица поэта как выделенной индивидуальности, но словно от имени самого народа, носителя языка, от имени выразившихся в языке народного опыта, народного нравственного инстинкта. Это, конечно, «толстовское» в Пастернаке, это главная триада его зрелого творчества: язык — народ — совесть.

Неповторимый стиль Пастернака, узнаваемость его переводов — то, что часто ставят ему в вину. «По когтям узнают льва». Эти «когти» Пастернака — сила и органичность его переводных стихов, их полнозвучие и укорененность — не в литературном, очищенном, а в великорусском, «далевском» языке.

Прочтем пастернаковский перевод 73-го сонета.

*То время года видишь ты во мне,  
Когда из листьев редко где какой,  
Дрожь, желтеет в веток голизне,  
А птичий свист везде сменил покой.  
Во мне ты видишь бледный край небес,  
Где от заката памятка одна,  
И, постепенно взявши перевес,  
Их опечатывает темнота.  
Во мне ты видишь то сгоранье пня,  
Когда зола, что пламенем была,  
Становится могилою огня,  
А то, что грело, изошло дотла.  
И, это видя, помни: нет цены  
Свиданьям, дни которых сочтены.*

По-английски начало звучит так:

*That time of year in me thou mayst behold,  
When yellow leaves, or none, or few, do hang...*

Тут у Шекспира как бы раздумье вслух: «Когда желтые листья — если они там есть — или остатки листьев...» — сквозь условность сонетного жанра прорывается живая ин-тонация, косноязычное, мучительное рождение фразы. Кто, кроме Пастернака, мог это так перевести? «Когда из листьев редко где какой...» При всей элементарности и естественности этого выражения — «редко где какой» — оно ведь впервые вовлечено в стихи! Во всей русской поэзии его не сыщешь. И как точно это соответствует стиху Шекспира: «When yellow leaves, or none, or few ...»

Или вот эти строки: «Во мне ты видишь бледный край небес, / Где от заката памятка одна...» След заката — след ожога — назван интимным, «женским» словом: «памятка», и эта, как сказали бы англичане, *understatement* (недомолвка), делает свое дело: укол оказывается сильнее удара копьём.

Невозможно объяснить, что совершает Пастернак в своих переводах, но его работа пробивает сердечную корку читателя до самых артезианских глубин. Происходит то, чего, по выражению Вейдле, нельзя требовать «по сю сторону чуда». Потому что это уже *по ту сторону чуда*.

В заключение хочу высказаться по поводу одной теоретической ошибки, которая вновь и вновь повторяется в критике переводов. Замечательный переводчик В.В. Левик, разбирая переводы шекспировских пьес, приходит к выводу, что Пастернак «изменил стиль Шекспира». Интересно, что к Маршаку — антиподу Пастернака в переводе — предъ-является в точности такое же обвинение: «Сонеты Шекспира в переводах Маршака — это перевод не только с языка на язык, но и со стиля на стиль» (М.Л. Гаспаров). В обоих случаях подразумевается, что стиль оригинального автора — это такая вещь, которую можно автоматически перенести с английского на русский. На самом деле, это не так. Поэтический стиль оригинального автора тесно связан с его материнским, родным языком — краткостью или долготой слов, флективностью или аналитичностью грамматического строя, наличием тех или иных лексических пластов и другими

факторами. Воспроизвести его в другом языке невозможно. Можно лишь уловить *главные инварианты* стиля автора и постараться их сохранить в переводе. Но стиль как таковой каждый раз нужно заново создавать в родном языке. Так что перевод всегда есть «перевод со стиля на стиль». Здесь не вина переводчика, а осознанная необходимость.

Приведем пример. Концовка сонета 73 по-английски: «This thou perceivest, which makes thy love more strong, / To love that well which thou must leave ere long». Буквально: «Ты видишь это, и это делает твою любовь сильнее, дабы любить то, что ты должен (должна) вскоре покинуть». Этот сухой, «логический» синтаксис естественен для английско-го языка, но не для русского. Переводчик обосновано «изменяет стиль», находя его русский эквивалент, способный выразить то же движение души: «И, это видя, помни: нет цены / Свиданьям, дни которых сочтены». Мудрость Пастернака-переводчика в том, что, меняя слова и меняя синтаксис, он сохраняет грустную логику-арифметику оригинала, вводя в текст бухгалтерские мотивы «цены» и «счета». Стиль изменен, но поэтическая суть осталась той же.

Аналогичный пример — концовка следующего сонета 74: «The worth of that is that which it contains, And that is this, and this with thee remains». В буквальном переводе: «Ценность этого в том, что оно содержит, а оно есть вот это самое, и это остается с тобой». Опять та же игра в схоластику. Стиль, воспроизвести который по-русски нельзя, он чужд строю русского поэтического языка. Пастернак и здесь ближе всех к духу и стилю оригинала: «А ценно было только то одно, / Что и теперь тебе посвящено». Даже шекспировское *перетаптывание* на одних и тех же словах (*that* повторяется четыре раза в двух строках, *this* — два раза) не пропало, но отразилось в звуко-смысловых повторах перевода: «*только то* одно», «*что и теперь тебе* посвящено».

Пушкин писал, что следить за мыслью гения — есть уже высокое наслаждение. Читая гениального писателя в переводе другого писателя того же масштаба значит следовать за двойною нитью мысли — автора и переводчика — нитью, переплетенной, переви-той, как хромосома.

Переведенное стихотворение есть дитя, у него двойная наследственность. Как это происходит? Переводчик смотрит на красоту оригинала, влюбляется в него — и по закону страсти, по закону не-

избежного Эроса, стремится им овладеть. Рождается стихотворение, в котором мы с умилением узнаем черты обоих родителей. Иногда говорят: переводчика не должно быть видно, он должен стать прозрачным стеклом. Но дети не рождаются от прозрачных родителей; чтобы зачать ребенка, нужны создания из плоти и крови.

### Приложение

William Shakespeare

#### SONNET 66

*Tired with all these, for restful death I cry:  
As to behold desert a beggar born,  
And needy nothing trimmed in jollity,  
And purest faith unhappily forsworn,  
And gilded honour shamefully misplaced,  
And maiden virtue rudely strumpeted,  
And right perfection wrongfully disgraced,  
And strength by limping sway disabled,  
And art made tongue-tied by authority,  
And folly (doctor-like) controlling skill,  
And simple truth miscalled simplicity,  
And captive good attending captain ill:  
Tired with all these, from these would I he gone,  
Save that, to die, I leave my love alone.*

#### SONNET 73

*That time of year thou mayst in me behold  
When yellow leaves, or none, or few, do hang  
Upon those boughs which shake against the cold,  
Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.  
In me thou seest the twilight of such day  
As after sunset fadeth in the west,  
Which by and by black night doth take away,*

*Death's second self, that seals up all in rest.  
In me thou seest the glowing of such fire  
That on the ashes of his youth doth lie,  
As the death-bed whereon it must expire,  
Consumed with that which it was nourished by.  
This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,  
To love that well which thou must leave ere long.*

«SOME GOOD AND FINE DEVICE»:

У. Х. ОДЕН И НАСЛЕДИЕ АНГЛИЙСКОГО РЕ-НЕССАНСА

I

Поэты XX века охотно обращались к наследию елизаветинцев, причем каждый вы-бирал свое. Йейтс стилизовал свои названия под Томаса Уайетта, Джойс в «Камерной му-зыке» подражал Томасу Кэмпиону, Бродский — Джону Донну.

В одной из прежних статей я уже отмечал параллель между стихотворением У. Х. Одена «Колыбельная» (1972) и двумя стихотворениями Джорджа Гаскойна: «Колыбель-ной Гаскойна» и «Охотой Гаскойна». В стихотворении Одена (последнем в его собрании сочинений и напечатанном посмертно) старый поэт убаюкивает сам себя, уговаривает свернуться в постели и уснуть:

*Умолкнул шум труда,  
склонился день к закату  
и пала тьма на землю.  
О мир! блаженный мир!  
Сотри с лица заботу;  
закончен круг земной,  
вся эта канитель —  
оплаченные счета,  
ответенные письма  
и вынесенный мусор —  
окончена. Ты можешь  
раздеться и свернуться,  
как устрица, в постели,*

*где ждет тебя уют  
и лучший в мире климат:  
Спи, старый, баю-бай!<sup>1</sup>*

Так он уговаривает сам себя — вместе «Мадонна и Дитя», — утомленный закон-чившимся днем, законченными трудами. Он мечтает «раздеться и свернуться, как устрица, в постели», он хочет, чтобы власть, наконец, перешла «к животному рассудку, что дрем-лет где-то в чреве, в пределах материнских богинь, что сторожат Священные Врата...» Русскому читателю неизбежно приходят на память строки позднего Ходасевича:

Пора не быть, а пребывать, Пора не бодрствовать, а спать, Как спит зародыш крутолобый, И мягкой вечностью опять Обволокнувшись, как утробой.

Но тема «колыбельной для самого себя» и сами эти куплеты с рефреном «баю-бай» у английского поэта, конечно, не от Ходасевича. Их первоисточник — стихотворение од-ного из самых замечательных поэтов-елизаветинцев Джорджа Гаскойна (1534(?)–1577):

#### КОЛЫБЕЛЬНАЯ ГАСКОЙНА

*Как матери своих детей  
Кладут на мягкую кровать  
И тихой песенкой своей  
Им помогают засыпать,  
Я тоже деток уложу  
И покачаю, и скажу:  
Успите, баюшки-баю! —  
Под колыбельную мою.*

*Ты первой, молодость моя,  
Свернись в калачик — и усни,  
Надежд разбитая ладья  
Уж догнала в речной тени;*

<sup>1</sup> Здесь и далее стихи цитируются в переводе автора.

Взгляни: сутулый и седой,  
С растрепанною бородой,  
Тебе я говорю: прощай,  
Усни спокойно: баю-бай!

Усните, зоркие глаза,  
Всегда смотревшие вперед, —  
Чтоб вас не обожгла слеза  
Мелькнувших в памяти невзгод;  
Зажмурьтесь крепче — день прошел;  
И как бы ни был он тяжел,  
Вас ожидает гавань сна,  
И темнота, и тишина.

Усни и ты, мой дерзкий дух,  
Не знавший над собой узды;  
Жар прихотей твоих потух  
И сумасбродные мечты;  
Клянусь тебе, за эту прыть  
Мне дорого пришлось платить;  
Угомонись на этот раз,  
Усни спокойно, — в добрый час!

Ты тоже усмири свой пыл,  
Любвеобильный Робин мой,  
И трепетом бессильных жил  
Прошу, меня не беспокой;  
Пусть этим мучится юнец,  
А ты истратился вконец;  
Утихомирься, шалопай,  
Улягся и усни. Бай-бай!

Усните же, мои глаза,  
Мечты и молодость, — пора;  
Оттягивать уже нельзя:  
Под одеяла, детвора!

Пусть ходит Бука, страшный сон —  
Укройте, и не тронет он;  
Усните, баюшки-баю! —

Под колыбельную мою.

Тема Гаскойна — поэт в разгроме, поэт, проигравший партию с Судьбой и Време-нем. Он убаюкивает себя — в сон или в смерть — здесь это почти неразличимо. Рефрен Одена: *'Sing, Big Baby, sing lullay'* — явный отзвук гаскойновского зачина: *'Sing lullaby, as women do.'*

В своих «Заметках и наставлениях, касающихся до сложения виршей, или стихов английских, написанных по просьбе мистера Эдуардо Донати» — первом в истории англ-лийской литературы стиховедческом трактате — Джордж Гаскойн подчеркивает, что главное в стихах не эпитеты и не цветистость речи, а качество «изобретения», то есть ли-рического хода, в котором обязательно должна быть *aliquid salis*, то есть некая соль, изю-минка. «Под этим *aliquid salis*, — пишет он, — я разумею какой-нибудь подходящий и изящный ход [*some good and fine device*], показывающий живость и глубокий ум автора; и когда я говорю *подходящий и изящный ход*, я разумею, что он должен быть и подходящим, и изящным. Ибо ход может быть весьма изящным, но подходящим лишь с большой на-тяжкой. И опять-таки он может быть подходящим, но употребленным без должного изя-щества».

Что сделал Оден в своей «Колыбельной»? Он, по сути, позаимствовал у Гаскойна тот самый *fine device* — «изящный ход», сделал свою вариацию на его тему.

Речь может идти даже не об одном, а о двух стихотворениях Гаскойна, стоящих за броским рефреном Одена, — не только о «Колыбельной Гаскойна», но и о другом замеча-тельном стихотворении «Охота Гаскойна», в котором поэт глядит на себя, старого мла-денца, глазами умирающей лани:

*Methinks, it says, Old babe, now learn to suck...*

то есть: «Она как будто говорит: учись сначала, старый сосунок». «*Old babe*» Гаскойна и «*Big Babe*» Одена — практически одно и то же; по-видимому, Оден сознательно цитирует свои любимые стихи.

## II

Второе стихотворение, которое я бы хотел сейчас вспомнить, это популярная (час-то антологизируемая) баллада Одена 'As I Walked Out One Evening'. Достойного перевода ее на русский язык нет, поэтому приведу ее в собственном, также далеком от совершенства, переводе; поскольку для нас сейчас важны лирический ход (*device*) и композиция, это не сыграет большой роли.

**Я ВЫШЕЛ В ГОРОД ПОГУЛЯТЬ**

*Я вышел в город погулять  
Однажды вечерком,  
Народ на улицах шумел,  
Как рожь под ветерком.*

*Река катила волны вдаль,  
Сиял закатный свет,  
А за мостом влюбленный пел:  
«Любви скончанья нет!*

*Я твой, я твой, любовь моя,  
Не разлюблю, клянусь,  
Пока гора не полетит,  
Пока не свистнет гусь,*

*Пока широкий океан,  
Как коврик, не свернут,  
Пока не запоет лосось,  
Луна не прыгнет в пруд.*

*Что мне годов мышинный бег,  
Когда передо мной —*

*Жемчужина Вселенной,  
Венец любви земной?»*

*Но заскрипели все часы  
И с хрипом стали бить:  
«Ты Времени не победишь,  
Не стоит с ним шутить.*

*Прислушайся в слепой ночи:  
Ты различишь, дружок,  
При каждом поцелуе  
Его сухой смешок.*

*Уходит жизнь, как смутный сон,  
Мелея день за днем,  
И Время всё в конце концов  
Поставит на своем.*

*Оно на яркий летний луг  
Обрушит снег и лед,  
Расцепит руки плясунов  
И розы с губ сотрет.*

*О, погрузи свою ладонь  
В холодный ток реки;  
Смотри, смотри, как в нем дрожат  
Лучи и пузырьки.*

*Тайфун гремит в твоём шкафу,  
В постели спит война,  
И в чашке треснувшей сквозит  
Загробная страна, —*

Где нищий золотом бренчит,  
 Где Волк с Овечкой мил,  
 Где дружно кувырком летят  
 Под горку Джек и Джил.

Вглядись, взглядишь в зеркальный мир,  
 Забудь печальный бред;  
 Жизнь обольстительна, как встарь, —  
 Прельщаться мочи нет.  
 Пускай тоска тебя гнетет  
 И слезы очи жгут —  
 Нелепым сердцем люби  
 Нелепый этот люд».

Умолк тяжелый бой часов,  
 Был поздний, поздний час;  
 Река катила волны вдаль,  
 Закат над ней погас.

У стихотворения Одена четкая композиционная схема. Оно начинается с характерного балладного зачина 'As I walked out one evening'. Первая строфа — пролог. Во второй половине второй строфы начинается речь Влюбленного, продолжающаяся до конца пятой строфы. После чего вступают Часы, которые вещают о всемогуществе Времени, опровергая речь Влюбленного. Наконец, пятнадцатая строфа — эпилог и закольцовывание баллады. Лирический ход, «изюминка» стихотворения — в контрасте речей Влюбленного и Часов, в неожиданной силе и беспощадности, с которой опровергаются клятвы любви и утверждается господство Хроноса над Эросом.

Этот поэтический ход живо напомнил мне стихотворение другого выдающегося елизаветинца Уолтера Рэли (1552–1616) 'Nature That Washed Her Hands in Milk'.

## ПРИРОДА, ВЫМЫВ РУКИ МОЛОКОМ...

Природа, вымыв руки молоком,  
 Не стала их обсушивать, но сразу  
 Смешала шелк и снег в блестящий ком,  
 Чтоб вылепить Амуру по заказу  
 Красавицу, какую только смел  
 В мечтах своих вообразить пострел.

Он попросил, чтобы ее глаза  
 Всегда лучистый день в себе таили,  
 Уста из меда сделать наказал,  
 Плоть нежную — из пуха, роз и лилий;  
 К сим прелестям вдобавок пожелав  
 Лишь резвый ум и шаловливый нрав.

И, план Амура в точности храня,  
 Природа расстаралась — но, к несчастью,  
 Вложила в грудь ей сердце из кремня;  
 Так что Амур, воспламененный страстью  
 К холодной красоте, не знал, как быть —  
 Торжествовать ему или грустить.

Но Время, этот беспощадный Страж,  
 Природе отвечает лязгом стали;  
 Оно сметает Упований блажь  
 И подтверждает правоту Печали.  
 Тяжелый ржавый серп в его руках  
 И шелк, и снег — все обращает в прах.

Прекрасной плотью, этой пищей нег,  
 Игривой, нежной и благоуханной,  
 Оно питает Смерть из века в век —  
 И не насытит прорвы окаянной.  
 Да, Время ничего не пощадит —  
 Ни, уст, ни глаз, ни персей, ни ланит.



О, Время! Мы тебе сдаем в заклад  
 Все, что для нас любезно и любимо,  
 А получаем скорбь взамен отрад.  
 Ты сводишь нас во прах неумолимо  
 И там, во тьме, в обители червей  
 Захлопываешь повесть наших дней.

В первых трех строфах стихотворения развивается обычная куртуазная тема (иду-щая еще от античности): Амур просит природу сотворить ему идеальную возлюбленную; Природа исполняет просьбу Амура, но нечаянно вкладывает в грудь красавицы каменное сердце. Эта тема, естественно, требует продолжения; мы ждем рассказа о мольбах Амура, о холодности и жестокости красавицы, и прочее в том же духе.

Но ничего подобного не происходит. Тема вдруг обрывается. В стихотворение рез-ко и как будто без всякой связи вступает тема Времени. Звучание пятистопного ямба пре-ображается; куртуазные интонации исчезают бесследно, в стихе слышится скрежет и лязг металла.

Конечно, нет ничего редкого или необычного в поэтической теме жизни и смерти, их столкновения и спора. Так маячит старик с ко-сой за плечами влюбленных в средневе-ковых рисунках, на гравю-рах Гольбейна Младшего. *Прение Любви и Смерти* (или *Време-ни*) — старый сюжет; но обычно он обставляется со всей старинной обстоятельностью, заявляется с самого начала. Других примеров, чтобы куртуазное стихотворение (Рэли) или псевдонародная балла-да (Оден) так внезапно «сбились с курса» и вывернулись наизнанку, превратившись в апофеоз неумолимого Времени, что-то не припо-минается. Отсюда мое предположение о возможном влиянии Рэли на Одена.

### III

Я не знаю поэта более переимчивого, чем Оден. В особенности очевиден его инте-рес к старой поэзии, средневековой и ренессанс-ной. Он издал стихи Томаса Кэмпiona, Джорджа Герберта, сборник елизаветинских песен, а также — в составе пятитомной анто-логии «Поэты английского языка» — том средневековой и ренессансной поэзии (от Лэнг-ланда до Спенсера) и том елизаветинской и якови-анской поэзии (от Марло до Марвелла). В его собственных стихах мотивы, темы, жанры и формы «золотого века английской по-эзии» и более ранние, средневековые, представлены в изобилии. Лишь один, взятый на-дачу, пример: «Великолепная пятерка (*Precious Five*) — разговор Поэта с его Носом, Ушами, Глазами, Рукой и Язы-ком. Эта симпатия к старине имеет не одну лишь эстетиче-скую при-чину.

Оден считал, что почти до последнего десятилетия XVI века в ан-глийской поэзии преобладала средневековая парадигма. Он высоко ценил христианский гуманизм, развив-шийся в Европе начиная с эпохи Папской революции (XI–XII вв.), и считал его наследие акту-альным. Он писал: «Никогда еще с тех самых отдаленных времен ли-тература средних веков не могла в такой степени привлечь читателя, как сейчас, когда дуализм, инициро-ванный Лютером, Макиавел-ли и Декартом, подвел нас к пределу нашей размотавшейся привязи и мы почувствовали, что либо нужно законопатить щели, которые отделяют лич-ность от общества, чувство от разума и совесть от них обоих, либо мы обречены погиб-нуть от духовного отчаяния и физи-ческого самоуничтожения».

И далее: «Интерес современных поэтов к мифу и символу как средству превратить свой личный индивидуальный опыт в нечто всеобщее и типическое, тенденция современ-ных писателей взять в качестве своего героя не исключительную личность, но обыкновен-ного «Любого человека» (*Everyman*) — трактирщика Ирвикера или господина К<sup>1</sup> — сви-детельствуют о поисках некоторого единства, сходного с тем, которое искал и думал, что обрел, христианский мир.

<sup>1</sup> Ирвикер (Earwicker) — персонаж «Поминок по Финнегану» Джойса, господин К — герой «Процесса» Кафки.

И все-таки мы не должны тосковать о прошлом. Лютер и Де-карт, к какому бы опасному краю они нас невольно ни подтолкнули, стоят, как ангелы с огненными мечами, преграждая нам возвратный путь от трудно постижимого дуализма к простой и однозначной правде. В той стороне лежит не Рай земной, а тоталитарный ад»<sup>1</sup>.

Шестнадцатый век привлекал Одена как время сосуществования и борения двух важнейших парадигм европейского человека. Борение тех же начал в душе и разуме поэта составляют главную драму поэзии Одена.



---

<sup>1</sup> Introduction to: *Medieval and Renaissance Poets*. Ed. W. H. Auden and N. H. Pearson. Penguin Books, 1978. P. xxx.