

# БОРИС ДУБИН

[234]

ИЛ 6/2018



## Суметь разгадать себя

Мне все больше кажется, что какие-то чисто социальные вещи без культурной их поддержки, продуманности культурной, без влияния собственно культурных, как говорят социологи, образцов, моделей поведения — не идут. То есть *культура имеет все большее значение*, по мере того как общество становится все более сложным. Правда, культуру уже надо тоже понимать более сложно и более динамично, чем просто то, что учат в школах: великие классики и так далее. *Культура — это много чего, кроме великих классиков*, и чем быстрее мы это поймем, тем лучше<sup>1</sup>.

\* \* \*

*Над этой книгой, “Порука”, много теней витает. Всех даже перечислять не буду, но о трех хочу сказать обязательно.*

Эти стихи, которые сюда вошли (об этом написано в краткой вводке, которой начинается книга), в общем, из года в год слышал только один человек: *мой друг, замечательный поэт Сергей Морозов*. Он мне читал свои стихи, я ему — свои. Никакой больше публики у этих стихов не было на протяжении десятилетия, как минимум. Поэтому, конечно, я не могу Сергея не вспомнить.

© Борис Дубин, наследники, 2018

1. Из программы “Треугольник”, 3 канал, 14 ноября 2012 г.

Подборка из фрагментов текстов, вошедших в будущую книгу Бориса Дубина “О людях и книгах”, составлена Антоном Дубиным. Полностью книга выйдет в изд-ве Ивана Лимбаха (СПб.).

Анатолий Гелескул, под сенью которого (*он, конечно, тут сказал бы мне пару ласковых слов!*) начинались литературные занятия и долгие годы продолжались.

Ну и в части стихов... Я говорил о частной жизни отдельного человека — *частную жизнь отдельного человека делила со мной моя молодая жена.* <...> Пафос надо гасить... Она упоминается иногда в этих стихах.

*Вот это люди, которых я не могу не вспомнить.*

Ну и еще много-много людей, с которыми мы не были вместе, не составляли некоего целого, но чье присутствие и тогда, и тем более сейчас, в ретроспективе, по-моему, чрезвычайно значимо. Это, конечно, сугубо мое личное дело, но поскольку *занятие поэзией всегда личное дело...*<sup>1</sup>

\* \* \*

Мне не очень удобно говорить про собственные стихотворные сочинения. Но чего я пытался тогда<sup>2</sup> добиться — *лишения стихов признаков стихов*, и для меня в этом, при всем минимализме того, что я писал, была определенная радикальность. Это было не менее радикально, чем то, что мы делали, когда были СМОГистами: расшатывали синтаксис, разрасталась метафора, съедая все остальное, правил звук, но...

*Радикализм бывает разным.* Радикализмом может оказаться: *“Я вас любил: любовь еще, быть может...”* Я думаю, что для многих молодых людей сегодняшней эпохи это *чрезвычайно радикальное высказывание.* В котором не понятно ни одно слово. Абсолютно.

Но в переводах мне хотелось (не знаю, насколько это получилось) попробовать что-то еще и выраженно радикальное и, может быть, для моей собственной институции — словесной, литературной, звуковой, музыкальной — не очень свойственное<sup>3</sup>.

*Я часто спрашиваю себя, что бы со мной стало, потеряй я способность марафать бумагу. Писать — значит отделяться от укоров и обид, выблевывать свои секреты. Писатель — это сумасшедший, пользующийся выдумками-словами, чтобы излечиться. Над сколькими не*

1. Фрагмент лекции Б. Дубина “Поэтический перевод как творческая стратегия”. На презентации книги “Порука” (Институт Сервантеса в Москве, 14 мая 2013 г.).

2. “Стихи, выборочно включенные в книгу “Порука”, были написаны между 1968 и 1977 годами” (из предисловия к книге избранных стихов и переводов “Порука”. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2013).

3. Из выступления в Институте Сервантеса (Москва, 14 мая 2013 г.).

*дугами, сколькими угрожающими приступами я взял верх благодаря этим пустьшикам!*<sup>1</sup>

\* \* \*

[236]

ил 6/2018

Перевод, тем более современной, не канонизированной словесности — вообще занятие странное, парадоксальное. Переводчик одержим тем, чего в его собственной литературе (а формируется и живет он ею, пластами ее истории и энергией минуты, словесной оптикой и речевой ухваткой, музыкой и смыслом материнского языка) нет, но что он, переводчик, тем не менее, как-то предошущает и к чему со счастливой тоской тянется. Каким способом он может чувствовать то, чего вроде бы нет, какими средствами надеется это в своей родной литературе создать и передать тоже пока еще не сложившемуся, незримо читателю, — непонятно. Могут сказать, что на этой невидимой черте, на рубеже незнакомого и незаменимого, на грани между нереальным и предвосхищаемым, распыленным и собранным (образом, словом, сознанием, самим собою) искусство и существует. Возражать не стану: наверное, так. Но, может быть, в переводе это особенно явно и ощутимо. И переводят — а делают это, как писал Пастернак, “веками... целые литературы”<sup>2</sup> — вовсе не потому, что несколькими языками обычно владеет и читает книги “в подлиннике” лишь меньшинство (про нашу интеллигенцию не говорю).

Переводят, только дорастая до бескорыстного и доброжелательного интереса к ДРУГОМУ — любому, неведомому и, в этой своей неведомости, важному. А это свойство от природы не дано, но и хапком не берется, его нужно вырабатывать (равно как потом — не терять). Перевод — свидетельство наступающей зрелости культуры, выход наружу ее собственных плодоносных сил, отчего и несовместим ни с провинциальным ломанием, ни с державной спесью. Почему он и расцветает — если, конечно, это не простое техническое подспорье и не музейная мумификация — в пору, когда культура-восприимница активна сама (заместить или симулировать эту активность переводы, сколько кто ни пыжься, не могут)<sup>3</sup>.

1. Э. Чоран. “Исповедь в нескольких словах” из книги “Упражнения в словословии” (перевод Б. Дубина).

2. Б. Пастернак. Заметки переводчика // Собрание сочинений в 5-ти тт. — Т. 4. — М.: Художественная литература, 1991, с. 394.

3. “Язык другого” — фрагмент текста к 40-летию журнала “Иностранная литература” (1995, № 7).

Области наших переводческих интересов буквально ни в чем не совпадали. Тем не менее, оглядываясь сейчас назад, я ясно вижу, что не просто читал все крупные, книжные работы Грейнема Ратгауза (1934–2011) — это как раз не удивительно: тогда, сорок лет назад, *все* читали *все!*, — но что они стали метками и мерками моей собственной жизни, оказались вехами в биографии. Не про каждого из собратьев, даже более мне близких профессионально, такое скажу. Дело здесь, вероятно, еще и в том, что эти книги пришлись на период, когда я начал понемногу переводить сам (собственно, об одном “долгом” десятилетии 1968–1982 годов и пойдет ниже разговор). Образцы чужого труда при этом особенно важны как ориентиры. Не о том речь, чтобы идти за ними след в след, это как раз неинтересно, — скорее, они задают координаты, помогают определиться в пространстве. Может быть поэтому, чем дальше они от твоей малой делянки, тем лучше: шире зона обзора, отчетливей масштаб.

Я никогда не писал прозы и не собирался ее переводить, переводные прозаические вещи, тем более толстые и многотомные, одолевал всегда с досадой и натугой, если вообще не с зубной болью, но, прочитав в шестьдесят девятом году молодогвардейскую книжечку Иоганнеса Бобровского с “Бёлендорфом” и “Литовскими клавирами”, понял: герои, сюжет и запись в строчку не мешают поэзии оставаться поэзией — поэта ведет тон, его отличает интонация. А ощущение красок, звуков, запахов было такое острое, как будто передо мной не то что стекло промыли, а просто настезь распахнули окно. Книга — одна, но первая из нескольких путеводных тогда — вернула мне доверие к прозе. Теперь я стал пробовать ее на слух, а камертоном еще долго служил тот бесподобный Бобровский.

Через год я увидел имя Грейнема Ратгауза в томике Рильке издательства “Искусство” (1971), который стал — и далеко не только для меня — одной из формативных книг семидесятых годов. Тут уже я встретил переводчика как давнего и доброго знакомого. “Письма о Сезанне”, переведенные Ратгаузом, запомнились как стихи: я и сейчас помню “винные бутылки, которые так и просятся в разношенные, округлившиеся карманы простых курток”, “чистую совесть этих красных и синих тонов” и крыши, которым “есть что сказать друг другу”. Так же сразу вошли потом в память “Письма к молодому поэту”, появившиеся через несколько лет в ратгаузовском переводе на страницах составленного им тома Рильке в “Литературных памятниках” (1977). Опять-таки не для меня одного и даже не только для моих не печатавшихся тогда сверстников прозвучали и навсегда остались живыми слова Рильке о стихах, про которые начинаю

щий автор спрашивает у старшего собрата, хороши ли они, которые он посылает в журналы и, тревожась, сравнивает со стихами других: “Я прошу Вас все это оставить... Никто Вам не может дать совета или помочь, никто. Есть только одно средство: углубитесь в себя”. А между двумя книгами Рильке, в 1974 году, появилась составленная и откомментированная Ратгаузом антология русских переводов из немецкоязычной поэзии за 150 с лишним лет “Золотое перо” — издание, и вовсе ставшее для многих и многих настольным на долгие годы.

Вспоминая и описывая все это сейчас, присоединяя сюда переводы Ратгауза в сводных томах европейской поэзии XIX и XX веков из “Библиотеки всемирной литературы”, видишь, как мягко, но упорно он ведет через время свою линию. Это линия, скажем так, духовной лирики от Гёльдерлина и Платена через Рильке и Нелли Закс к Карлу Кролову и Петеру Хухелю. Сегодня уже приходится напоминать, что подобного, *метафизического*, измерения в печатавшейся о ту пору поэзии, в подцензурной культуре как таковой не предполагалось вовсе: темы смерти или иного мира находились под запретом. Нужна была не только улиссовская неутомимость, но и одиссеевское хитроумие, чтобы поэты, которых я упомянул, вообще появились тогда на русском языке. Другая важная сторона дела — то, что во всех этих книгах Грейнем Ратгауз нигде не рвется на авансцену и не тянет руку выше всех. Напротив, он, кажется, и собирает эти тома для того, чтобы дать в них место *другим*. А это не только многие иноязычные лирики, которых прежде невозможно было и представить в советской печати (назову хотя бы Готфрида Бенна), но и не один перевод и переводчик, которых мы (скажем, Александра Кочеткова) без усилий Грейнема Израилевича, глядишь бы, и не узнали или узнали намного позже и не из таких надежных рук. И третье отличительное свойство всего, что делал Ратгауз, я бы связал с просветительством, некоей педагогичностью, присущей, по-моему, самому характеру Грейнема Израилевича, но опять-таки без какой бы то ни было демонстрации собственного превосходства и эдакой брезгливой поучительности сверху вниз: я говорю об обстоятельности и доброкачественности сделанного. Публикации Ратгауза — вплоть до, кажется, последней из крупных печатных работ: большой подборки Эльзы Ласкер-Шюлер в журнале “Лехаим” в 2002 году<sup>1</sup> — как правило, сопровождалась вступительными статьями, многословными и точными (хочется сказать, дельными) ком-

ментариями, основывались на скрупулезных архивных поисках и часто были заботливым возвращением вычеркнутого или забытого.

Так получилось, что я говорил почти исключительно о книгах. Публикации в журналах, пусть и редкие, у Ратгауза тоже были, но, мне кажется, думал он книгами. Последней из них стала, наконец, первая и единственная авторская, целиком *его* книга — изящный томик переводов “Германский Орфей”<sup>1</sup>. Он вышел в 1993 году, в пору, когда, после короткого ажиотажа вокруг публикаций в “толстых” журналах, образованное сословие страны в большинстве перестало читать и журналы, и книги (достаточно посмотреть на их нынешние тиражи и сравнить их с тиражами изданий, названных выше, — 25 и даже 50 тысяч, а ведь томики поэзии, да еще переводной, вовсе не были тогда самыми тиражными). Вышло так, что “Орфея”, по-моему, должным образом не прочли...<sup>2</sup>

\* \* \*

Мне важна была всегда и остается важной до нынешнего времени эпоха модерна в поэзии и в искусстве вообще. Мне так кажется, и не мне одному, что с модерном как раз в этом смысле был не то что уж совсем дефицит, но — чрезвычайно трудные отношения. Он в конечном счете так до конца, в полную силу не развернулся, как это произошло совершенно по-разному и даже немножко в разные времена во Франции, в Германии, в Великобритании, конечно, а со временем и в Америке. Не говоря уже о великих малых поэзиях — малых в том смысле, что небольшие народы создавали эти великие поэзии: Польша, Венгрия, Греция, в которых в XX веке была просто величайшая поэзия.

Вот это ощущение модерна тоже было чрезвычайно важно, поскольку этого не хватало в... я даже не беру окружающую официальную литературу, мы ее не читали и никакого интереса к ней никогда не испытывали... но дело не в ней, дело в самой атмосфере, в самой звучащей речи... и не только в поэзии, а и в кино, и в театре, и в живописи тогдашней и так далее... *Модерн — то, чего не хватало*. Ну, такой высокий модерн: условно говоря, от Бодлера до Второй мировой войны. Может быть, с небольшим протяжением на Целана.

1. Германский Орфей: Поэты Германии и Австрии, XVIII—XX вв. / Вступ. ст., пер., сост., примеч. Г. И. Ратгауза; Грав. Л. П. Дурасова. — М.: Книга, 1993.

2. Текст сентября 2011 г. Фрагмент из домашнего архива, дополненный сейчас несколькими сносками.

То, что я искал и, думаю, еще какие-то ребята примерно моего склада тогда искали в зарубежной поэзии — можно было найти у того, что делали наши, по возрасту и поколению, “старшие братья”. В этом смысле *опыт “отцов” был не очень важен*. Я ничуть не хочу принизить значение Вильгельма Вениаминовича Левика или Эльги Линецкой для перевода, но то, что они делали, — мне было совершенно неинтересно. Это меня не заводило. А вот то, что делали Британишский, Солонович, Гелескул, Андрей Сергеев... Условно говоря, те, кто был старше нас лет на десять и которые не были “отцами”, а с отцами всегда отношения, понятно, напряженные, не буду в этот фрейдизм дешевый углубляться... Ну, так или иначе, за этим понятные вещи. Так вот *со “старшими братьями” здесь ничего не делишь*. Ты им благодарен просто, чрезвычайно благодарен за то, что они уже прошли туда, куда ты только рискуешь тыкаться<sup>1</sup>.

\* \* \*

Я несколько раз видел, как на ходу, легко, по-моцартовски он работает. Но редакторы помнят, как долго Гелескул тянул даже с самой небольшой подборкой стихов, крошечной врезкой к ним, которые правил то здесь, то там до последней минуты. Он был абсолютно узнаваем в каждой строке, но при этом постоянно менялся, почему, кстати, и перерабатывал сделанное при любой новой публикации. При первом нашем знакомстве он отмахнулся от Бодлера, которого я пробовал тогда переводить (“Учите испанский, польский — вот где поэзия”), — через тридцать с лишним лет он перевел бодлеровскую “Пададь” и “Прибытие на Киферу”, и как перевел! То же самое было с Норвидом, с Чеславом Милошем: он должен был прийти и пришел к ним, очень не скоро, *сам*. Никакие звонкие имена его не убеждали, и он никогда не думал о том, чтобы “представить” того или иного “великого поэта”, “значительное явление” и т. п. Просветительства в нем не было ни на йоту — он был, рискну сказать, романтиком, в голову приходят Жуковский, Гёльдерлин... Романтиков, вплоть до самых поздних (Рильке, Лесьмяна, Пессоа, Лорки, Галчинского), он, кажется, только и переводил.

Этот общепризнанный “кунктатор” сделал, даже по количеству, поразительно много — две недавно вышедшие объемистые книги избранного<sup>2</sup> далеко, далеко не вмещают всего

1. Из лекции “Поэтический перевод как творческая стратегия” (Институт Сервантеса в Москве, 14 мая 2013 г.).

2. “Среди печальных бурь...”. Из польской поэзии XIX–XX веков. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010; Огни в океане. — М.: ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2011.

им переведенного, а есть ведь еще переведенная проза и драматургия, есть эссе об авторах тамошних и здешних, написанные им самим. Но дело, как всегда в жизни, конечно, не в количестве, а в масштабе. Воплощенный поэт, Гелескул поднял переводческое дело на невероятную высоту, стал эпонимом нашего ремесла. Думаю, каждый из читающих стихи хранит в уме как самое дорогое не один и не два десятка вещей, созданных Анатолием Гелескулом. Так было, так есть, так будет — и лучше не бывает<sup>1</sup>.

\* \* \*

Хорхе Луис Борхес, считавший перевод лучшим поводом для дискуссий о литературе, видел главную проблему и болевую точку перевода именно в понятии оригинала<sup>2</sup>. Похоже, в нем действительно скрыто неразрешимое противоречие, и переводчик напоминает Ахиллеса известной зеноновской апории. Он привязан к исходному тексту, но никогда не может — и не сможет — его достигнуть. Этим напряжением, натяжением между несводимыми краями и питается, по-моему, страсть к переводу с ее неутолимым упорством и беспрестанным пирательством.

Мифология, даже мистика оригинала вызывает и представление о единственно верном, окончательном, классическом переводе. За обоими этими предельными идеями-полюсами стоит образ культуры как вечного хранения эталонных образцов в пространстве и времени. Но если оригинал, по определению, идеален и неизменен, неприкосновенен и неповторим (он ведь — изначальный, а для него самого как будто бы нет прообраза, он — своего рода сын без отца и рожден без зачатия), то переводчик, взявшийся его уберечь от забвения и принести новым временам и народам, неизбежно становится... предателем: Traduttore traditore<sup>3</sup>. Проблема перевода ощущается, опознается и формулируется как неумолимое раздвоение текста на оригинал и перевод (или даже переводы), неисправимая двойственность переводчика — то ли со-творца, то ли копииста. Однако заключена она, по-моему, как раз наоборот, в метафоре тождества, однознач-

1. Фрагмент текста на смерть А. Гелескула: “Памяти Ариэля” (впервые — в “Стенгазете”, 2011, 3 декабря, <https://stengazeta.net/?p=10008293>).

2. J. L. Borges/ Las versiones homéricas // Idem. Obras completas. — Madrid: Ultramar, 1977, p. 239 etc. Подробнее о Борхесе-переводчике и его понимании перевода см.: Б. Дубин. Книга мира // Собрание сочинений. — Т. 4. — СПб.: Амфора, с. 20—25.

3. Берман приводит в этой связи фразу выдающегося переводчика Франца Розенцвейга о том, что “переводить — значит служить двум господам”. — A. Berman. L'épreuve de l'étranger. — P. 15.



ной верности произведения себе. Если оно герметично замкнуто в полноте собственного смысла, то как мы вообще можем его знать? Утверждением самотождественности текста, его подлинности и высоты или глубины выступает констатация его непереводаемости, закрытости, неприступности. Я намеренно довел идею перевозданного совершенства, классического образца до абсурда, чтобы показать: перед нами ценностная коллизия, неразрешимое столкновение ценностей, и здесь возможен другой поворот мысли.

Будем понимать тождество как условную меру изменений, вне которых жизнь текста невозможна, поскольку невозможно его прочтение. Текст — это запись изменчивости, поскольку он должен, обречен быть прочтенным. А раз это так, то перевод становится стратегией поиска, как культура — не музеем восковых фигур, а живым и безостановочным умножением многообразия в пространстве и времени выбора. И выбор этот открыт как перед автором, так и перед читателем. Совершенно не случайно, что перевод, литература, культура осознаются в качестве проблемы на рубеже XVIII—XIX веков (сами слова и понятия, конечно же, намного древнее). Это происходит в тот период и в том контексте, когда в Европе заново рождаются представления о критике (у Канта), об истории (у Гердера), вообще о понимании (у Гумбольдта и Шлейермахера). Тогда и происходит переводческий взрыв: Гумбольдт переводит Эсхила, Гёльдерлин — Софокла, Шлейермахер — Платона, Август Шлегель — испанские романы и Камюэнса, Данте и Кальдерона, Людвиг Тик — Шекспира и драматургов-елизаветинцев, Гёррес и Хаммер-Пургшталь — старых персов. В разрыве с когда-то наследовавшейся традицией и в собственноручном, добровольном, свободном создании традиции новой (так сказать, в изобретении и выборе себе нового отца) закладывается культура европейского модерна. Она неотделима от перевода так же, как от истории и критики. Джойсу и Борхесу оказывается нужен Гомер, как Герману Броху и Полю Валери — Вергилий, как Паунду и Элиоту — Данте, как Чеславу Милошу и Анри Мешоннику — Библия.

То, что Антуан Берман называет “вторым переводом”, “перепереводом” (*re-traduction*)<sup>1</sup>, — неотъемлемый элемент этой новой традиции. Перевод теперь — не откровение, а толкование и потому не вправе претендовать на окончательность. Больше того, он живет полемикой, спором переводчика с прежними переводами, включая самоопровержение, переписи-

сывание им собственных переводов. Стимулом к работе служит обновление, но парадокс новейшего времени заключается, среди многого другого, в том, что “старое” может оказаться самым “новым”, и архаизация — модернистской стратегией. Так (эти примеры архаизирующей и “буквалистской” переводческой стратегии Берман разбирает в своей книге “Перевод и буквальность”) поступал уже дерзко этимологизирующий в своих переводах из Софокла Гёльдерлин, обращавшийся для этого к древнегерманскому и швабскому языкам. Так поступал Шатобриан, “буквально” переводя “Потерянный рай” Мильтона поэтической прозой с опорой на латинский язык и включая в нее латинизмы из латинского перевода Библии. Так делал Пьер Клоссовский, латинизированным синтаксисом и лексикой в новом переводе вергилиевской “Энеиды” (1964) напоминая французскому языку о его латинском происхождении и тем самым открывавший в нем новые возможности на будущее. Так Михаил Гаспаров, и тоже в шестидесятые годы XX века, перелагал Пиндара языком русской прозы начала XIX столетия.

\* \* \*

Или вот, посмотрите на вздыбленные и перемешанные кораблекрушением обломки “Персов” его<sup>1</sup> Тимофея Милетского, где

[...] размыканные,  
Зияли ладейные тела  
Боковицами в опоясках льнов, —  
[...] иных доковеркивал новый гром,  
А иные стремглав шли вглубь,  
Обезблещенные хватким железом.

[...] зеленогривое море  
Рубцевала  
Красная роса кораблей,  
И все было боль и крик.

Концовка звучит уже как Штадлер или Гейм (либо Козовой и Соснора?). А ведь от папируса с этими строками до мировых боен минувшего века — две с половиной тысячи лет.

И все же вместе со словесным неистовством Гаспаровым-переводчиком владеет (таков еще один пример соединения,

1. Михаила Леоновича Гаспарова.

казалось бы, несоединимого, к тому же в филологе) стойкое чувство дискредитированности языка, шоковое переживание эпохи постмодерна, эпиграфом к которой стал хлесткий афоризм Адорно о варварстве стихов после Освенцима. Не отсюда ли гаспаровская стратегия последовательной депозитизации в переводе, немилосердной аскезы, беспощадного сжатия словесных объемов и обезвоживания любой строки?

Но вот еще один парадокс (говоря о Гаспарове, приходится повторять это слово вновь и вновь). Направленные против пастернаковского разгула лирической стихии переводы Гаспарова оказываются куда ближе к Пастернаку, чем, скажем, к Лозинскому, в одном и главном: они, как и пастернаковские, тут же выбиваются из любой книги избранных стихов переводимого *поэта*, но абсолютно на месте в книге избранных работ *переводчика*. Крайности сходятся? Осознанно и демонстративно “экспериментальные” переложения Гаспарова из Кавафиса и Сефериса, Иейтса и Паунда как будто стремятся обнажить ядро или даже дно поэзии, освободив ее от каких бы то ни было признаков поэтического, спрессовав до сухого концентрата и тем острее подчеркнув в переводимом угловатую экспрессионистскую составляющую. Кстати сказать, за подобным “консервативным”, в точном смысле слова, подходом к переводу стоят мировые практики куда более анонимные и старые, чем новейшие постулаты эквилинарности, эквиритмичности, стилистической адекватности автору и оригиналу, плюс прочие изобретения эры модерна. Так что Гаспаров и здесь — как будто бы все тот же архаист. “Старый бурбон”, по его собственному выражению на дискуссии между философами и филологами в “НЛО”, или архаист-новатор, по опять-таки парадоксальной и драматичной формуле Тынянова.

Неудержимый в своем несовременном, “староверческом” позитивизме, Гаспаров был, рискну сказать, фанатиком разграничений — еще одно расхождение с эпохой и модой, ценившими как раз наложения, складки, переходы. К таким разграничениям, среди многих прочих, для него относились, мне кажется, сферы личного и публичного — их Гаспаров никогда не путал. Проще всего показать это на конкретном примере и примере, прошу извинить, как раз личном.

Мы вместе с моим коллегой Львом Гудковым испытали, что называется, на себе ярость Гаспарова-полемиста в ходе ожесточенных споров на первых и вторых Тыняновских чтениях в начале восьмидесятых. Дискуссия шла не только о методах, но о ценностях, а потому неприятие было не просто принципиальным, но непримиримым — “войной богов”, по

древнегерманскому выражению Макса Вебера. “Викторианская”, как позднее назвал ее сам автор, позиция Гаспарова в отстаивании филологической чистоты для нас, социологов, оставалась не близкой (позднее, к Пятым чтениям, позиции, как можно видеть по опубликованным тезисам, не сблизилась, но стороны признали общие проблемы и разные подходы друг друга). Однако у Гаспарова была именно последовательная позиция — вещь, по тогдашнему времени, такая же редкая и подсудная, как валюта.

И потому через несколько лет я ни минуты не колебался, когда мне по стечению служебных обстоятельств понадобилась бюрократическая “крыша” и потребовались рекомендации, чтобы вступить, если получится, в Союз писателей по секции перевода, а мой старший коллега и опытный поручитель Валерий Сергеевич Столбов, подумав, сказал, что более авторитетной и независимой фигуры филолога в переводческом сообществе, чем Гаспаров, не найти (третьим рекомендателем, “от поэтов”, был немного знавший меня по совместным переводным работам Давид Самойлов). Я позвонил Михаилу Леоновичу со своей просьбой. Он тут же и с величайшей любезностью согласился, оговорившись только, что не обо всех моих работах вправе судить, поскольку не чувствует себя — возможные комментарии опускаю — достаточно уверенным в испанском, португальском и других. С этого же он начал и рекомендацию, датированную 30 декабря 1985 года: “Я далеко не полностью могу судить о переводческой работе Б. В. Дубина: из основной его области, испанской поэзии, я сравнивал с подлинником лишь немногие переводы, но переводы с французского и польского рассматривал подробно и внимательно...”, дальше следовал деловой разбор и краткая оценка. Я упомянул о японской вежливости Михаила Леоновича — он, говоря по собственному опыту, всегда как бы ставил собеседника чуть выше себя, а над собою, по-моему, чаще подтрунивал или иронически вздыхал. Вот цитата из его новогодней открытки, посланной мне 1 января 1989 года; если правильно помню, я перед тем преподнес ему книгу необарочного избранного Хосе Лесамы Лимы, над переводами и комментированием которой ломал голову не один год. Михаил Леонович, после лапидарных оценок, которые опять-таки приводить не стану, советует “...сделать сводный систематизированный комментарий к совр[еменной] испаноязычной литературе (Guide to...): не ‘кто есть кто’, а ‘кто что значит для современного читателя’”. И завершает: “Сам давно хочу сделать такую книгу к античной литературе, да руки не доходят...”. У кого они теперь дойдут?..

Смерть человека — как и его жизнь — событие не физическое, а — говоря словами XIX века — нравственного порядка: она полна смысла, бросая поздний свет на прошлое и задавая загадки будущему. Кончина Валерия Сергеевича Столбова (1913—1991) — и это со временем становится виднее — вошла в череду смертей, обозначивших конец целой эпохи.

Он бы не затерялся в ней и как переводчик — открыватель новых краев по имени Хосе Марти и Габриэль Гарсиа Маркес, представивший русскоязычному читателю Рубена Дарио и Сесара Вальехо. Но сделанное Валерием Сергеевичем много шире даже того немалого, что впрямую отмечено его именем — автора, составителя, редактора. Он имел мужество начинать завтрашнее уже сегодня — закладывая фундамент рассчитанных на годы работ, собирая вокруг них людей и доводя задуманное до конца. В годы, когда он возглавлял в издательстве “Художественная литература” испано-португало-латиноамериканскую редакцию, перед читателем поднялся из хлябей целый литературный континент: десятки имен, поэтическая библиотека, плеяда переводчиков поэзии и прозы. Как человек резкой индивидуальности, к тому же взявшийся за дело подобного масштаба да еще в годы из самых тяжелых и пакостных, Столбов вызывал к себе разное отношение десятков изо дня в день трудившихся с ним людей. Тем поразительней, что именно он, чувства свои скрывать не склонный, удерживал всю эту громаду не просто на плаву, но в непрестанно-рабочем состоянии. С его омраченным мелкими склоками уходом дело начало разлаживаться неудержимо и, как ясно теперь, бесповоротно. Показательно и то, что позднее, когда уже чуть ли не все — от его недоброжелателей до соратников — сложили руки, он, так и не поверивший в гибель совместными усилиями сделанного, один упрямо составлял издательский план на дальнюю перспективу...

Он не был прожектером, но смиряться с обстоятельствами — ни по складу личности, ни по историческому опыту — не умел и не собирался. В кухонно-кулуарной атмосфере нашей словесности, держащейся исключительно личноокрашенными отношениями абсолютно неуважительной к личному подсижки и выясняловки, Столбов не путал собственных идиосинкразий с общим делом. За тем, что настойчиво толковалось вокруг него как “характер” и “настроение”, у него стояла все та же стержневая особенность — внимание к неблизкой цели, сознание нешуточного до нее пути, требование ежедневного, пусть небольшого, но с полной серьезностью сделанного шага.

Опять-таки этот заваленный работой человек нес в себе странную для его высоченного роста и широкой кости ноту легкости, задавал ее, был ее камертоном. Шутка и анекдот, розыгрыш до последнего оставались его стихией. Думаю, объяснение здесь не просто в случайно доставшихся чертах эмоциональной конституции. Вольное дыхание и вместе с тем некая староофицерская подобранность и сосредоточенность в Валерии Сергеевиче для меня связаны с самыми основными и дальними его ориентирами. Из образцов, не отпускаящих его ум и сердце (перечитайте переводы!), я бы напомнил три, у него, как правило, появлявшиеся вместе, как бы зеркала друг другу: детство, море и любовь. По-моему, это был зов какого-то запредельного и вместе с тем совершенно живого, воплощенного счастья. Счастливы люди, этой чертой отмеченные, какие бы грозы то море ни сулило, — их взгляд, так или иначе, всегда на черте горизонта, их собственной меты, меры их мира<sup>1</sup>.

\* \* \*

Пессоа — поэт совершенно поразительный. Не только поэт, но и прозаик, и драматург, и эссеист, и философ. Он породил целое семейство своих гетеронимов, то есть мнимых людей, со своей фамилией, биографией, поэтикой. Было несколько поэтов, которых он создал, с разными стиховыми манерами, не говоря уж о разных именах и биографиях. Было несколько разных философов, которых он создал. Драматургов. Писал на нескольких языках. Больше всего на португальском и английском, но и на французском, латыни, немецком... Наследие совершенно бездонное, до сих пор публикуется и никак не могут его исчерпать. И, конечно, фигура он абсолютно ключевая.

Я, переводя, только одну “веточку” взял с его “дерева”: это такие “песенки”, манеры немножко верленовской, что ли, которые он подписывал собственным именем. Ну учитывая, что его имя Пессоа, “персона”, что обозначает и личность, и личину, то есть маску, по-португальски. Значит, это “песенки” такие. Как переводить?.. Луна — луна, одна — грустна (примерно)... И чего с этим делать?..

Пусть вихрь гудит ураганней  
И даст отдохнуть уму.  
Маячит на дне сознания  
Та суть, что вот-вот пойму...

1. Фрагмент текста памяти В. Столбова: “Парус далекого корабля” (Диапазон: Вестник иностранной литературы, 1992, № 4).

Душа ль, что жизнью другою —  
 Невыдуманной — дарит...  
 Мгновение ли покоя,  
 Что душу животворит?..

Все резче порывы ветра...  
 И мысль забытью страшна,  
 Что станет пытаться ответа,  
 Едва пробудясь от сна.

А вихрь то взмывает круто,  
 То рушится, пыль клубя...  
 О если б хоть на минуту  
 Суметь разгадать себя!..<sup>1</sup>

\* \* \*

Кажется, у Георгия Жженова был напечатанный на заре перестройки мемуарный рассказ о лагерных годах, когда ему родственники присылают по его просьбе сахар, табак, шерстяные носки и что-то еще. Посылка идет настолько долго и через такие сложные социальные, политические и климатические условия, что доходит до него один куль или, точнее, ком. Дальше его надо резать на куски и по возможности извлекать из них составные части. Мне все чаще представляется, что наша жизнь, в том числе и нынешняя российская, — что-то вроде этого. Нужно, важно, интересно этот ком распутать. Причем мне кажется, что я это же самое делаю, когда занимаюсь так называемой литературой — перевожу или пишу про то, что сам перевожу, или хочу перевести, или другие переводят, — и когда занимаюсь социологией, то есть ощупываю того же слона, только, скажем, не со стороны хобота, а со стороны хвоста<sup>2</sup>.

\* \* \*

Когда мы с коллегами начали в конце 80-х разворачивать в тогдашнем ВЦИОМе проект “Советский человек” (душой его был и остается Юрий Левада), мы, конечно, изучали окружающих нас людей, пытались найти, что в них советского, что не советского, как это соединяется и что из этого будет, но при этом мы разматывали соответствующие клубки и в самих себе. Мои сверстники жили в разные советские эпохи: совсем еще сталин-

1. Из выступления на одной из презентаций его книги избранных стихов и переводов “Порука” (СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2013) в Москве (Институт Сервантеса, 14 мая 2013 г.).

2. Здесь и далее из “Диалога с другим” [Крышук Н. П. Биография внутреннего человека: Монологи. Дневник отца: Эссе. — М.: Первое сентября, 2007].

ское, послевоенное время, потом ранняя оттепель, потом брежневское охлаждение, полный маразм и распад, потом ситуация 85—88-го годов с ее переломом, потом совсем уж крутые переломы с начала 90-х годов, включая то состояние, в котором мы сегодня сидим. Каждый раз это характерное соединение попытки приоткрыться чему-то другому с новым заворачиванием с головой в дремучее свое, из которого, кажется, уже и выхода нету. Такое соединение по-своему мучительно, но этот драматизм в то же время дает энергию. Иначе я для себя не могу объяснить, откуда берется желание писать, думать, что-то затевать и организовывать, если бы не это соединение, казалось бы, несочетаемых вещей — советского и всемирного, социологии и поэзии, которые тоже ведь соединяются по-разному и драматично. Если придавать прожитой жизни какую-то форму, почти что воображаемую, то, наверное, получится что-то в таком роде: это никогда не линия, а всегда узел.

\* \* \*

Из советской литературы, уже и в юности, мне нравилась только та, которая одной ногой, или даже обеими ногами, стояла во второй культуре. Я очень высоко ставлю Гроссмана, хотя понимаю, что это не совсем моя литература. Для меня очень значим Шаламов, и не только как потрясающая человеческая фигура, но именно как писатель, который в каком-то смысле не состоялся. Потому что это была другая версия лагерного сознания, не солженицынского совсем, — которая, может быть, выходила на самый радикальный западный экзистенциализм, хотя сам Шаламов, кажется, ничего про это не знал или ему это было не интересно. Но это была очень радикальная версия того, через что, по-моему, прошла Германия, когда рассчитывалась со своим нацистским опытом. То, что делала “Группа 47” в литературе, от Бёлля и Кёшпена до Бахман и Грасса, когда всерьез, безо всяких иллюзий и очень безжалостно разбиралась с тем, что произошло с человеком, и как он позволил с собой это сделать, и что из всего этого последовало. Конечно, по-настоящему Шаламов всем, что он написал, поставил вопрос о том, что с самим основанием человека и основами человеческого общества произошло в советских условиях какие-то непоправимые, необратимые вещи. Последствия их, так он предполагал, будут чрезвычайно страшными, но люди даже не узнают и не поймут эти последствия, потому что это с ними происходит, в них происходит.

Был еще, конечно, Искандер — и “Козлотур”, и “Сандро из Чегема” (журнальный, изуродованный цензурой). В меньшей степени — тамиздатский Битов “Пушкинского Дома”, к такой литературе я отношусь более спокойно. Был интересен це-



лый ряд писателей, которые находились на грани советского. Городской Трифонов последних его повестей, посмертно изданного романа “Время и место” — это для меня очень ценно. Но вот о Петрушевской, например, я не могу сказать, что она — советский писатель, а опыт прозы Петрушевской тех лет, тогдашней ее драматургии очень был интересен. В конце семидесятых я читал доставшуюся мне на несколько часов папку ее машинописных текстов и просто не верил, что такое можно написать (можно — не в смысле “позволено”, а в смысле — под силу человеку моего времени в моей стране).

Значимые вещи были и в поэзии старших современников. В первую голову — Тарковский. Некоторые негромкие имена, скорее сбоку: тогдашний тоненький Кушнер, тогдашний редкий Чухонцев (впрочем, сегодняшний тоже, а вот Кушнер — уже нет). Хотя поэты не печатавшиеся были мне, по юношеской привычке, всегда роднее — и сверстники, и старшие, о друзьях не говорю. Здесь первое место принадлежало Бродскому, особенно — после его тамиздатского сборника “Часть речи”.

На слуху и в памяти — моей и всеобщей — был Окуджава. Но “Возьмемся за руки, друзья” — это не мое совсем. Окуджава был тип человека в здешних условиях уникальный. Человек обязательный, человек взаимный, человек благородный, никогда не ставивший собеседника ниже себя, просто не способный к этому. Ему бы просто в голову это не пришло, иначе зачем общаться? Чтобы показать, что ты выше? Как поэт он, в некотором смысле, был даже не отдельный голос, а что-то вроде облака: его хватало на многих, он в них невидимо присутствовал, осенял их. Для меня особенно дорога у него нота того, чего еще нет, но что уже определяет жизнь. Этот “еще неясный голос труб”, эта песенка “еще очень не спетая”. Если этого нет, то тогда ничего не надо, и его, скорее всего, не будет. Нота отсутствующего, которое, тем не менее, тебя ведет, правит твоей жизнью. Но правит не на манер правителя, а ее освещает, вытягивает из болота — вот это, конечно, самое дорогое.

\* \* \*

Мне интересно то, что еще не называется литературой, не стало ею раз и навсегда, но что *может стать* литературой, если будет с чем-то связываться, развиваться и что-то непредсказуемое будет с ним происходить. Мне бы хотелось работать для завтрашних писателей. А если они окажутся еще и читателями или если они просто будут читателями, но завтрашними — это ровно то самое, что мне нужно! Это тот ориентир, который мне интересен и важен, он меня заводит.

Иногда по дружбе или по старой памяти я делаю в переводах немножко другие вещи, они выбиваются из основных занятий. Так, мне очень было приятно переводить Исайю Берлина. Я понимал, что это Другой. Вот таким хотела бы, я думаю, быть русская интеллигенция — по крайней мере, та, которая мне интересна, которую я не полностью отторгаю и которая меня не полностью отторгает. Абсолютная независимость мысли. Интерес к тому, что ты не можешь полюбить и что даже может быть для тебя опасно. Ведь он, один из крупнейших либеральных мыслителей XX века, всю жизнь занимался двумя абсолютно антилиберальными феноменами: национализмом и социализмом. Биография Карла Маркса, труды о Чернышевском, о Белинском и прочее. И национализмом в самых его тяжелых, черных изводах — германском, включая антисемитизм, расизм и все что угодно. Но его тянуло не желание закрыться, сказать “это не мое”, “фу, какое это все нехорошее, какое опасное”, а наоборот, стремление именно это сделать проблемой, разобраться в этом. Он же писал, что XIX век прозевал и то и другое, и национализм и социализм, и что именно поэтому сложился такой XX век, особенно, когда две эти вещи соединились, да еще в гигантских человеческих муравейниках огромных сообществ. Берлин понимал, что как он ни любит итальянскую оперу и ни ценит ее больше всего на свете, но заниматься ему надо другими вещами. Его вело желание не просто построить забор между Ними и Нами, его вела свободная мысль, которая должна понять, что же это такое, почему оно так важно для огромного количества людей и способно производить с ними такие серьезные вещи?

\* \* \*

Россия, ее население, ее наиболее продвинутые, образованные и думающие группы, люди трибуны, экрана и подиума не знают, кто они, где и зачем существуют, куда идут. Страна упустила, профукала шанс стать другой (из эссе Борхеса 1971 года: “Сто пятьдесят лет назад мы приняли решение стать другими”). Не приняла вызов современности. Не сделала выбор. И осталась со своим не пройденным наново, не расспрошенным, не переработанным прошлым — осталась в прошлом. На своем, более никем не обитаемом острове. Смотреть на взрослого человека в таком состоянии мучительно, общаться с ним — если вы не родственник, не врач, не антрополог — крайне тяжко. Понятно, что все другие такого человека стараются избегать.

И если в стране худо со “своим”, с собственным, образом, то еще хуже в ней с “общим” — с образами “других” и представле-

ниями обо “всех”. Показательно, что сейчас в России, кажется, не лучшая пора для романистики. “Удачные” романы, имеющие читателей в стране, а иногда даже и за ее рубежами, это либо вещи жанровой и остросюжетной, тривиальной поэтики (скажем, женский детектив), либо играющие со стереотипами такой поэтики и типовыми ожиданиями читателей (к примеру, Пелевин, отчасти Сорокин). А самые замечательные романы двухтысячных — назову лишь для примера “Новый Голем” Олега Юрьева, “Помни о Фамагусте” Александра Гольдштейна, но можно вспомнить еще несколько имен — не имели критического отклика и читательской судьбы. Чуть лучше — но и только! — сложилась ситуация Михаила Шишкина. Иными словами, у словесности, рядом с ней, вокруг, не хватает независимой и авторитетной питательной среды, “критической массы” (конечно же, плотного *множества* разнообразных сред, плотного множества таких масс!) со своим взглядом и языком, которая первой воспринимает впервые написанное, придает ему новое движение, создает чуткую акустику заинтересованной поддержки. Больше того, рождает некий мысленный запрос на такую словесность — невещественный, не давящий, но ощутимый для вдумчивого писателя. По-моему, нет сейчас такого запроса, и отклика тоже нет, а реклама — не критика, как и сетевая ругня — не принципиальный спор. И если их нет внутри, извне они — вопреки всегдашним надеждам россиян, включая образованное сословие, — увы, не появятся<sup>1</sup>.

1. Из ответа на вопрос “Есть ли у современной русской литературы место в мировом контексте?” (Знамя, 2011, № 10).