

Вера Сердечная

Почему герой Андрея Таврова плачет по Блейку?

Vera Serdechnaia

Why Does Andrei Tavrov's Hero Lament over Blake?

Вера Сердечная (издательский дом «Аналитика Родис», научный редактор; кандидат филологических наук) rintra@yandex.ru.

Vera Serdechnaia (PhD; Academic editor, "Analitika Rodis" Publishing House) rintra@yandex.ru.

Ключевые слова: Андрей Тавров, Уильям Блейк, англо-русские литературные связи, романтизм, современная русская поэзия

Key words: Andrei Tavrov, William Blake, English-Russian literary connections, Romanticism, contemporary Russian poetry

УДК: 821.161.1

UDC: 821.161.1

Автор исследует преломление образов и тематики поэзии Уильяма Блейка в стихотворениях Андрея Таврова. Цикл «Плач по Блейку» рассматривается как пример рецепции английского романтизма в современной русской литературе. Таврова с Блейком роднит метафизичность поэтического поиска в стремлении к «апокалиптической поэзии», сложность многоуровневого мира, переосмысление структуры поэтического повествования и отказ от однозначной логичности языка.

The article discusses the interpretation of images and themes in William Blake's poetry in Andrei Tavrov's poetry. The cycle *Lament for Blake* is examined as an example of the reception of English romanticism in contemporary Russian literature. Tavrov and Blake are brought together by the metaphysical nature of poetic exploration in pursuit of "apocalyptic poetry", the complexity of a multi-level world, the rethinking of the structure of poetic narration, and the rejection of an unambiguous logic of language.

Английский поэт и художник Уильям Блейк не избалован особенным вниманием со стороны русских читателей и русской литературы. Немногие читатели на русском заходили дальше «Песен невинности и опыта» и «Бракосочетания Рая и Ада». Прочитав последнюю поэму, многие зачастую видели в Блейке лишь поэта, обуреваемого дьяволом, и довольствовались этим образом. Так, М.Л. Гаспаров вспоминал: «На обсуждении диссертации в отделе теории ИМЛИ было сказано: "Так как Блейк был порождением ада, то не следует изображать его вдохновителем английского романтизма". Мне показалось, что это всерьез» [Гаспаров 2001: 7].

Были, однако, и у Блейка более внимательные русские читатели, и среди них — поэты. Его читали Гумилев и Бродский, Геннадий Алексеев и Вениамин Блаженный. Гумилев его даже переводил — небольшую поэму «The Mental Traveller» [Сердечная 2019], а другие вступали в поэтический диалог. Так, Бродский написал перекликающиеся с Блейком «Песню невинности, она же — опыта», «Муху» и «Бабочку» (1972), Геннадий Алексеев — метафизический некролог «Англия и Вильям Блейк» (1976), Вениамин Блаженный упоминает блейковские образы в стихотворении «Если Бог уничтожит людей, что же делать котенку?..» (1982) и некоторых других. Все эти авторы, вероятно, вдохновлялись «Песнями невинности и опыта».

Дмитрий Голынкин-Вольфсон в 1990-х строит диалог с Блейком-эпиком в своем «Комическом поэме» и других произведениях. Блейк упоминается в стихотворениях ряда современных поэтов: Ольги Кузнецовой, Марии Галиной, Аллы Горбуновой, Максима Калинина и других. Вместе с тем до недавнего времени в русской литературе было немного авторов, серьезно заинтересованных в Блейке, глубоко вчитавшихся в его стихи и вступивших с ним в содержательный диалог. Причин такой недопрочитанности Блейка, в особенности Блейка-эпика, много: это и герметичность иносказания, и сложность авторской поликультурной мифологии, и, в конце концов, нехватка переводов его пророческих поэм. Двухязычное позднесоветское издание [Блейк 1982] включало только некоторые поэмы, причем многие из них — не в самом точном переводе В. Топорова; дальнейшие публикации поэм в переводе В. Топорова [Блейк 2006] были лишены какого-либо комментария, что в отношении Блейка попросту неправильно.

Однако не так давно вышла книга, которая позволяет говорить о новой эпохе диалога с Блейком в русской поэзии. Это книга стихов Андрея Таврова — «Плач по Блейку» (2018); за нее автор получил премию Андрея Белого. «Плач по Блейку» включает три цикла; первый, по которому и названа книга, состоит из 45 стихотворений, так или иначе связанных со вселенной Блейка (часть их опубликована под названием «Блейк» в «Новом мире» (2018. № 3).

Блейк был признанным новатором в области формы: так, зарубежные исследователи пишут о том, что уже его ранняя лирика совершила революцию в области просодии английского стиха; длинные же нерифмованные строки его пророческих поэм близки и оссиановскому стиху, и каденциям Библии. Тавров в своих стихах, переходя от рифмы и регулярного размера к верлибру, как будто выполняет завет Блейка, высказанный им в начале поэмы «Иерусалим»: «...я вношу разнообразие в каждую строку, в ее размер и количество слогов. Каждое слово и каждая буква продуманы и помещены на необходимые для них места: неистовые размеры прибережены для неистовых частей, легкие и спокойные — для легких и спокойных, и прозаические — для частей подчиненных; все это необходимо одно для другого» [Блейк 2017: 8].

Если говорить о жанровой принадлежности стихотворений Таврова, то они, спустя два века после Блейка, отличаются сочетанием лирической краткости и эпического, пророческого пронизывающего взгляда. Двести лет эволюции стиха и развития поэтики художественной модальности привели к переплетению эпоса и лирики, порой в стихах Таврова неразличимому. Так, стихотворение «Блейк между озером и ваксой» сочетает в себе лирического героя, небольшую форму — и структуру поэмы «Бракосочетание Рая и Ада», вплоть до пословиц в итоге. Стихи Таврова похожи на сконцентрированного, «сущенного» Блейка.

Нужно отметить, что Таврова с Блейком роднит метафизичность поэтического поиска, сложность авторского мира, открытость поставленных бытию вопросов. А кроме того, Блейк был, кажется, одним из первых романтиков, кто так активно переплетал физиологию с духовным поиском, кто строил многоуровневый мир, перенося иерархии древних традиционных наук в область поэзии.

В стихах Таврова и ранее можно было услышать некоторые интонации, близкие блейковским, в частности — вопрос к созданию о Создателе, который по-разному звучит у Блейка в его «Агнце» («The Lamb») и «Тигре» («The

Тугер»). У Таврова этот вопрос, например, задается в стихотворениях «Лебедь» и «Лебедь-2» из книги «Часослов Ахашвероша» (2010):

Кто тебя создал, кто тебя сшил, влил
в раковину ушную, там заморозил, взял,
выпустил комом из заплаканных в снег жил,
снова расширил, как люстры щелчок — в зал

с белой стеной, с законной звездой в бороде.
Кто тебе клюв подковал и глаза золотил?
В печень кто коготь вложил, сделал, что бел в воде
среди черных семи в черепах филистимлян крыл?

[Тавров 2010: 32]

Кто атлетов вместо мышцы вдунул
с бережливой смертью у локтей,
с бесосновной жизнью, с тихим гулом
поворота камня у ногтей?

[Там же: 68]

Конечно, образ Таврова значительно сложнее блейковского; между ними стоят почти два века усложнения природы метафоры; как отмечает исследователь, у Таврова «один из важных инструментов создания объемности — мерцание воображаемого и реального планов, которое в читательской рецепции работает как соотношение различных плоскостей в скульптуре» [Зейферт 2016: 170]. Агнец и тигр у Блейка — свидетели противоречивости демиургического действия; лебедь здесь, у Таврова, — свидетель и двойник человеческого существования, от филистимлян до физиологии, — и ангельского бытия. И если Блейк, опираясь на физиологию, метафорику и традиционные толкования животных образов, задавал простой вопрос: благ ли Творец или нет, — то Тавров задает более подробный вопрос о природе Творца и его познаваемости.

В той же книге Тавров и прямо отсылает к «Агнцу» Блейка, в стихотворении с близким названием «Руно (Овен)». Здесь поэт задается вопросом о родстве Агнца человеку, о Христовой жертвенной природе человечества:

Кто из тебя ушел, баран, и где он теперь?
Кого внутренняя сторона вспоминает?
Какие бугры, мышцы, жар какой и струенье?
и кто пришел вместо?
Бесконечно малый отрезок образует
бесконечно большую окружность.

Поэтому все могилы — Христовы.

[Тавров 2010: 114]

Тавров разделяет с Блейком особую поэтическую трактовку физиологии. Английский поэт, начиная с финального поэтического монолога в поэме «Книга Тэль», занимается метафизическим истолкованием физического облика человека, прозревая в глазном яблоке кровавую планету; лирический герой Таврова также задается этими вопросами:

Почему ухо, как пеликан, на двух ногах идет вослед за эхом
и в руки словно вложено по раковине из кварца и звука,
и от этого они тяжелей и проще?

[Там же: 30]

Блейка и Таврова объединяет обращение к иудейской мифологии. Блейк равнодушно относился к идеям «британского израилизма», согласно которому посещение Христом вместе с Иосифом Аримафейским Гластонбери отмечает Англию как новую землю обетованную, а англичане есть десять потерянных колен израильских (см.: [Rix 2016]). Именно поэтому он мечтал выстроить новый Иерусалим в Англии. Тавров в циклах о Вечном жиде, Агасфере-Ахашвероше, так или иначе также ставит в фокус мифологию иудаизма. И пишет о строительстве нового Иерусалима в том же модусе человеческой физиологии всего мира:

и я строю новый город, Иерусалим — голубя, птицу
из букв — частей убитых моего тела.

[Тавров 2010: 39]

В стихотворениях Таврова можно найти много других значимых переключек со стихами английского романтика, однако обратимся конкретно к посвященному ему циклу «Плач по Блейку».

Сильное место текста — заглавие. Плач как жанровая форма известен в зафиксированной словесности начиная с древнеегипетского анонимного «Плача Исиды по Осирису» (III тыс. до н. э.), а для самого Блейка в этом жанре принципиальным был бы, вероятно, ветхозаветный «Плач Иеремии», пророка. Несмотря на то что Блейк не упоминает Иеремию, плач и рыдания (*lamentation*) — важное понятие его персональной мифологии: плачу предаются многие из героев его пророческих поэм, от нежной девы Тэль до мощного кузнеца-демиурга Лоса.

Плач по поэту — достаточно активно воспроизводимый жанр мировой поэзии, представленный в русской поэзии и стихотворением Лермонтова «На смерть поэта», и поэмой С. Клюева «Плач о Сергее Есенине», и многими другими примерами. Интересно отметить, что Андрей Тавров обращается не к современнику и не к земляку: он пишет плач по Блейку, умершему почти двести лет назад. «Плач» он упоминает ранее, в стихотворении «Иоанн и лестница», в очень блейковской по духу метафоре, пронзающей уровни бытия:

Снова лепит ремесленник-Бог и ребро, и плач,
чтоб лестница *внутрь* тебя, как метро, сошла.

[Там же: 90]

Плач оказывается путем к проникновению вселенской лестницы духа внутрь человека; также плач оказывается формой обращения поэта — к поэту.

Одноименное стихотворение, появляющееся ближе к концу поэтического цикла, — своего рода песнь на смерть Блейка. Впрочем, эта смерть (а Блейк перед уходом распевал свои песни) — не конечность, а бесконечность: «Блейка ангелы несут, как будто он живая палка / с ветками берез, шумящими, как слезы, изо рта». Вместо украшающего портрета здесь бесстрастно точный:

«Уильям Блейк, картофелина с женскими глазами», вместо плача — констатирование реальности по законам метафоры: «...тело, лежа, осыпается, как длительная крона, / и на ветви рук подземный снег, гудя, летит» [Тавров 2018: 69].

Для русского читателя Блейк — прежде всего автор «Песен невинности и опыта». Первый из стихов Таврова в блейковском цикле указывает отчасти на вступление к «Песням невинности» — то самое, где мальчик-ангел призывает поэта записать свои песни. Стихотворение «Ангел бабочек» напоминает и о дитяти-ангеле у Блейка, и о знаменитой «Мошке», а в тексте есть аллюзия на песнопевца с дудочкой: «Он идет и трубит в зеленую как трава трубу» [Там же: 8]. Это стихотворение сразу задает масштаб метафоры: в то время как у Блейка два цикла, песни невинности и песни опыта, олицетворяют два противоположных состояния человеческой души, у Таврова в его сложно устроенном поэтическом мире — все во всем:

В нем смешались с траурницей — белизна
капустницы, свет смешался и мрак,
и он отражается в зеркале как весна,
а в другом — как конь апокалипсиса и прах.

[Там же]

Стихотворение Блейка посвящено естественному, природному обретению творчества-вдохновения; текст же Таврова говорит о необходимости увидеть апокалиптическое содержание мира, отказавшись от иллюзий повседневности:

Не обернись на него — умрешь!
лучше и дальше играть в костюм,
в любовницу, армию, медный грош,
в дольче, в габбану, вообще в парфюм.

[Там же: 8—9]

В сборнике «Плач по Блейку» активно поднимается актуальная для обоих авторов тема благого/неблагого творения. В стихотворении Таврова «Щель» слышатся отголоски образа пламенного тигра и заданного романтиком вопроса о демиурге:

стоит горящий человек, весь в языках,
и щель в его боку полна огня,
и шепчет рот ее: нет, ты не прах,
ты — это свет, что сотворил меня.

[Там же: 10—11]

Другие стихотворения сборника выдают интерес Таврова к Блейку как автору «Бракосочетания Рая и Ада», точнее — к тому сложному иносказанию о Дьяволах, которое так часто заставляет принимать Блейка за «сатаниста». Цикл «Плач по Блейку» можно рассматривать как своего рода жанровую параллель поэмы Блейка «Бракосочетанию Рая и Ада»: здесь также чередуются модусы повествования, размеры и ритмы, а ряд стихотворений напрямую отсылает к «Памятным видениям» («Memorable fancies»), жанровому изобретению Блейка.

Блейк не переворачивает традиционные представления: вся эпическая громада его пророческих поэм посвящена грядущей победе Христа. Однако он предлагает отказаться от однозначных, простых оценок. Блейк задается вопросом: как вышло, что Мильтон невольно воспевал Сатану? — и отвечает: это не случайно, так как в неповиновении скрыт огромный запас энергии. Тавров продолжает эту идею в стихотворении «Блейк и младенец»:

Уильям — тертый калач! Сатана, говорит Уильям,
это неправильное слово, правильное — Force, Сила.

[Там же: 12]

Тавров видит в Блейке — преступателе обыденной морали того самого поэта «старого формата», который не занимался самоцензурой, того века, когда «сакральная преступность считалась основной функцией стихотворения, которая была востребована коллективным сознанием общества» [Тавров 2016а: 8]. Другими словами, в Блейке для него привлекательна бесстрашная поэтическая карнавальность, сочетающаяся с серьезностью.

Очевидно, что Тавров знает Блейка не только по книгам, но и по преломлению его образа в фильме Джармуша «Мертвец» (1995) — фильме о диковатом Западе, перекликающемся, впрочем, с «Америкой» Блейка. Тавров пишет в стихотворении «Блейк между озером и ваксой», укореняя поэта в современности:

В теле Блейка самолеты и цапли,
кокаиновые облака и индейские ружья,
в каждой клеточке тела,
все равно что стеклянной, — по звезде и речному камню.

[Тавров 2018: 24]

У Блейка неоднократно повторяется важная фраза-концепция о некоторых его эпических героях: «Он стал тем, что видел» (*He became what he beheld*) [Blake 1988: 336]. У Таврова этот принцип применяется неоднократно: «Глаз смотрящий на бабочку бабочкой стал / а на землю — землей» [Тавров 2018: 39]. А в стихотворении «Блейк между озером и ваксой» происходит буквальное преобразование человека в то, что он говорит:

И знает Блейк, что Адам в утробе, себя повторяя,
становится названными именами —
теми, что сам произнес:
поочередно деревом (позвочник и ребра),
коровой (легкие, хвост),
рыбой (жабры и губы), птицей (жажда полета),

рекой — красный круг крови по телу,
и заново вызревает в утробе Адам.

[Там же: 24]

Здесь Таврова и Блейка объединяет ощущение единовременности происходящего, не-текучесть мифологического времени, соприсутствие моментов зарож-

дения, самопроявления: филогенез повторяет онтогенез, а физиология проникнута мощной поэзией творящего слова.

В этом одном из важнейших стихотворений цикла происходит вход инокультурного Блейка в славянский мир — точно так же, как сам Блейк принимал под крыло своего гиганта-Альбиона остальную мир:

О птица Англия! Я принес тебе святость, твоим садам и
мельницам, книгопечатням и
портам, твоим зеленым холмам и рекам. О, Альбион! Сестра
гальциона! О зимородок! Англо-славянский гимн!

[Там же]

Таврова и Блейка объединяет отказ от логической повествовательности: в их стихах различима одновременность происходящего многоуровневого бытия. Блейк всем строем своих пророческих поэм опровергал логику эпического рассказа и учил «в одном мгновенье видеть вечность»; Тавров пишет о том, что великая поэзия апокалиптична в том смысле, что она отрицает время, а время — это болезнь мысли; великие стихи утверждают истинную «жизнь вне времени» [Тавров 2016b: 7]. Временная последовательность теряется у Блейка (поэтому так трудно читать его поэмы как эпос) и намеренно сгущается у Таврова, объединяющего знаменитую прижизненную маску Блейка со смертью:

...На широкое блюдо, на широкое озеро,
я, Уильям, кладу свою голову
с зажатыми губами, с соломинками в ноздрях,
чтоб можно длинно дышать,
пока засыхает свидетель гипс.
Роняю свою голову, поклеванную птицами,

с вырванным языком, вынутыми глазами...

[Тавров 2018: 24]

В этом же стихотворении Тавров предлагает несколько пронумерованных афоризмов, восходящих в контексте Блейка к «Пословицам Ада». Блейк в своих «Пословицах» краток и парадоксален, Тавров идет по его стопам, однако добавляет и парадокса, и поэзии:

1. Ищущий невозможного предстоит его Владыке.
2. Увидеть реальность, что обуздать Единорога.
3. Пьющий синее небо — не умирает.
4. Ложись в челнок с подругой и никогда его не теряй, он прижмет вас
друг к другу среди бурунов.
5. Любить — это подтирать за щечками, ангелами и стариками.
6. Не разъединяй устами Бога и человека, разъединяя сами уста.
7. Ты рожаешь людей и звезду, а они тебя.
8. Не верь словам без ритма, в котором живет Бегемот.

[Там же: 26]

Формальные аспекты письма также немаловажны. Блейк, следующий традициям разнообразных писаний, библейских и мистических, целый ряд своих

понятий пишет с прописных букв; это нередко утрачивается в переводе. Тавров тоже очень внимателен к поэтике прописной буквы, так как поэтика есть метафизика: «Большие буквы, поэтика больших букв предполагают цезуру, остановку внутри или в конце строки — *вход для вневременного и внесловесного*» [Тавров 2016а: 14]. В вышеприведенном примере, как и у Блейка, прописные буквы указывают на концепты авторской мифологии.

Таврова и Блейка объединяет стремление уйти от однозначности смысла, предзаданной формами логического языка. Когда Тавров пишет о том, что древние тексты записывались «так, что предполагали множество равноправных прочтений» [Тавров 2016b: 5], что читатели алхимических трактатов создавали свой собственный текст, — он формулирует идеал многоуровневого поэтического текста. К такому тексту стремились так или иначе оба поэта. Весь цикл Таврова о Блейке заключается следующими строками: «...мы выйдем с тобой из речи выйдем / рыча и щерясь» [Тавров 2018: 93].

Вот как пишет о речи поэта Тавров в стихотворении «Блейк и ангел»:

Блейк говорил мне ржавчиной лепестком
лоб изломан как углем уютю
речь его внутрь языка ощупывала планеты
выдохи мертвых от коих
всходил он как воздушный шар из горелки
моллюском длинным и кровью и взглядом.

[Там же: 21]

Блейк пишет о летящей птице, что в ней «огромный мир восторга, закрытый для твоих пяти чувств» [Blake 1988: 35]; Тавров замечает: «...настоящий полет всегда происходит *вне времени*» [Тавров 2016b: 13]. Тавров уверен, что в аэро-стате больше от мистики полета, чем в самолете, — и рождается рекурсивный образ Блейка, парящего в дирижабле:

Уильям Блейк парит в дирижабле, а дирижабль в другом
парит дирижабле, а тот в Уильяме Блейке,
странная, если взглядеться, фигура, как снежный ком...

[Тавров 2018: 12]

Вообще у Таврова рекурсия оказывается важным приемом поэтической оптики, и в этом цикле она является умноженным приемом «в мгновенье — вечность», порождая завораживающие картины, поэтический уроборос, который объединяет мир, кажется, любовью (стихотворение «Кадудей»):

Кэтрин смотрит на Уильяма глазами
Уильяма, что смотрит на нее глазами
Кэтрин, той, что смотрит на него глазами
Уильяма, как перекрестная шнуровка

на корсете, только вместо тела — ангел
говорит или поет стихи, неважно

<...>

Смотрит с ветки рысь на путника как путник,
видит чайка окуней с глазами чайки,
видит дерево глазами кроны плотник,
видит дерево глазами неба чаща.

[Там же]

Два поэта глубоко созвучны в трактовке философии времени. Например, Блейк использует понятие «исключительное мгновение» (*minute particular*): мельчайшее деление времени, в котором и существует истинная жизнь. Тавров пишет о «почти нулевом интервале», в который сменяются состояния бытия и небытия. Оба поэта говорят о некоем мерцании истины, просвечивающем в моменты времени. Примерно об этом — «Середина» Таврова, когда в центре бытия в итоге остается истинная основа вещи или человека.

Одно из стихотворений цикла, «Дистанцию вложить в коня...», апеллирует не столько к текстам Блейка, сколько к переводам его знаменитого четверостишия, известного у нас в маршаковском инфинитивном варианте «В одном мгновенье видеть вечность». Тавров работает с идеей Блейка о взаимном пересечении, рекурсии масштабов бытия, и о мгновенности существования дистанции в бегуне, усилия — в мускулах:

Дистанцию вложить в коня,
как дюйм и ласточку в циклон,
и мускулов костер креня,
стянуть разбег в надежный стон.

[Там же: 21]

Как и Блейк в «Песнях невинности и опыта», Тавров рад писать бестиарий, даром что и книга такая у него уже есть, отдельная. Для Таврова любая природная форма есть форма высшего канона, драгоценная сама по себе: «Каноны природы, формы, в которых она задерживается, играя и радуясь, это — кошка, филин, лошадь, осьминог, дерево, река <...> Дельфин, жужелица, платан и водопад вышли из дома Бытия» [Тавров 2016а: 22, 24]. У Блейка в заголовки стихов попадают агнец и тигр, мотылек и роза, лилия и подсолнух; у Таврова в данном цикле — рыба и снегирь, лев и воробей. «Птичий пророк» Таврова говорит от имени настоящего, истинного, природы. А в стихотворении «Событие» (которое, конечно, точнее прочитывать как со-бытие, совмещение реальностей) сталкиваются две точки зрения: рыба, материалистично-бескрылая, и птичья. И у Блейка, конечно, птичьё видение:

Рыба подплывает к Блейку и тихо свистит.
Океан блещет гравировальной волной.
Из горла мистера Блейка рыбе отвечает птичка.

[Тавров 2018: 51]

Воробей (из стихотворения «Блейк. Воробей») видоизменяется по тем же принципам, по которым действуют «Памятные видения» в «Бракосочетании Рая и Ада», где герой также беседует с ангелом:

На Земле, — сказал Ангел, —
для воробья одно слово,
(я произнес это слово: sparrow, old stager,
я увидел его). —
На Луне — другое, и он промолвил его,
и воробей изменился, а я почувствовал,
как сдвинулся мой череп.

И когда мы поднялись до Юпитера,
и я произнес «воробей»,
я понял смысл звезд и речи
Серафимов и Престолов.

[Там же: 33]

Стихотворение «Блейк. Воробей» отзывается не только на «Бракосочетание Рая и Ада», но и на поэму «Мильтон», в которой (что подтверждено иллюстрацией) Мильтон-ангел устремляется падающей звездой в пятку Блейка — лирического героя:

Вы на Земле слышите только
дно слова, можно сказать, его пятку, —
произнес Ангел, — но в пятке живет все тело.
Ступайте!

[Там же: 34]

А далее воробей (или не воробей) назван «словесная пята / с неистовым крылом». И это не случайно: воробей, сидя на плече лирического героя — Блейка, показывает ему пример от-природного поэтического сжатия смыслов:

у меня на плече сидит воробей,
он в снегу до бровей и в словах до бровей,
говорит глаголы, сжимает существительные,
существительные птиц, домов и людей,
имена существительные — в имена существующие:
в матросов, в гравюры мистера Флаксмана, в
снегирей...

[Там же: 33—34]

В итоге в стихотворении «Блейк. Воробей» происходит впечатляющий сплав различных мотивов и лирики романтика, и его эпосов. В частности, здесь обыгрываются многоуровневость авторского мифологического мира (от Ульро до Эдема), беседы с Ангелами и путешествия по звездам в «Бракосочетании», образ воробья и вообще птицы-визионера, образы насекомых, ведомых сквозь ночь («Сон» у Блейка), образ Мильтона, падающего метеоритом в пята расказчика, фигура Флаксмана и философия творения словом.

Снег, присутствующий у Блейка лишь как образ северной застылой земли, у Таврова становится материалом мистики, преображенным светом, самим веществом поэтического взгляда на мир («Снег 2»):

Снег сыплется из глаз и из-под век,
из-под век Блейка сыплется снег и разлетается
по пространству и покрывает, и покрывает,
умножая и множа, жала и изменяя...

<...>

ибо снег воображения — это реальность,
большая, чем основная, всем доступная,
делающая из людей бл-х ангелов,
сплошное непотребство, сортирную вонь.

[Там же: 47]

«Снег 2» насыщен, даже перенасыщен узнаваемыми блейковскими образами: это и раковина, и мальчишка-грубочист, и Левиафан. Но главное — он насыщен важнейшим для Блейка ощущением различного взгляда на реальность, о котором поэт-романтик писал как-то: «Дерево, которое погружает одного в слезы радости, для другого — просто зеленая штуковина на пути» [Blake 1988: 702].

Стихотворение «Ньютон» отсылает и к знаменитой картине Блейка, где голый атлет чертит что-то циркулем («бескрайний караван / из голых Ньютонов идет в пустыне»), и к зачину поэмы «Европа», где эльф рассказывает герою всю поэму («И Расскажи мне, маленькая фея, / крошечным ртом о мире и гигантах»), и к образу мирового полипа бездуховной цивилизации («и на полип, который, словно мозг, / иль мускул, заживо прилип к плите / и движет землю, камни и людей»), и опять к Левиафану («и сокрушает ось земную / удар Левиафана»). И вместе это образует удивительно плотную и легкую воронку смысла, где Блейк и внутри, и снаружи: «Воображение есть форма красоты, / и караван идет в воображенье» [Тавров 2018: 57].

В стихотворении «Блейк. Фрагмент 4» объединяется, как и в творчестве Блейка, довольно противоречивые на первый взгляд аспекты его поэзии: обращение к детям, описание современного поэту Лондона, авторская мифология, аллегории и мощное пророческое ощущение, физическое пересоздание барда в пророка (подобное пушкинскому):

Я спросил — вы ли вестники конца времен?
И они ответили — радуйся и плачь, соделай из себя гроб,
маленький детский гроб, сегодня закончилось Время,
на Поланд-стрит битюг задавил нищенку с младенцем —
упокой их и схорони меж звезд, на кладбище за мостом.

И пришел Дракон, чтоб меня пожрать,
но гроб опалил ему глотку. И черный куб стал моим
правым глазом, а пустота — левым.

[Там же: 59]

Тут вырисовывается точка пересечения миров поэта-романтика и поэта-мета-реалиста: возможность/невозможность существования в пересечении различных реальностей и — переплавка реальности:

И я иду в свою мастерскую, и пламя от плеч моих
достает до кораблей и птиц Небесного Иерусалима,
не изменяя ни единой снежинки, ни к кому не взывая,
зачиная новые звезды.

[Там же]

Иной раз кажется, что путь к пророчеству прост: это правильное, истинное чтение мира, как в стихотворении Таврова «Из песен невинности»:

если б только мы прочесть умели
след улитки, серебро ручья,
волка Библию и иероглиф мели,
мы бы лгать и дальше не посмели.

Мы ушли бы к корню бытия.

[Там же: 62]

Однако здесь не случайна отсылка к «Песням невинности», представляющим, как известно, только одну из сторон бытия. Учет обеих сторон (как, например, у Бродского в «Песне невинности, она же — опыта») не дает возможности простых решений.

Стихотворение «Блейк. Эпизод 3» вновь вступает в диалог со свободой и вариативностью формы у Блейка. Одним из важных героев здесь становится бегущее сердце Блейка; в рамочную метафору погони входит и социальный аспект, и бестиарный, и мифологический, и ремесленный, и гравировальный:

Чертополох и собаки на пустоши, бешеные псы
гонятся за красной антилопой — за сердцем мистера Блейка
в обрубках сосудов, пульсациях, брызгах, радуге.
Мечется антилопа, легкими скачками, уклоняясь от псов.

Это природа, каждый делает свое дело,
никто не уйдет от себя.
Сердце Блейка бежит мимо цветущих груш,
вздымает брызги из луж,
из синей черешни пьет, длинную песнь поет,
огихает драку мальчишек, дракона
с зелеными, как у ангела, крыльями, бежит вдоль слова
дракон, мускулистого и живого на медной доске,

толщиной в 4 мм.

[Там же: 83]

Блейк далеко не единственный герой этого цикла. Здесь Гоголь-птица танцует на римской площади, Веласкес тихо свистит ангельские песни, здесь же Лир и Антигона, Мелхиседек и Геракл, многие, многие другие — герои культурного пространства. Однако Блейк все-таки важнейший собеседник поэта в данном цикле, ключевая фигура, ось, на которую нанизаны листки стихов.

Таким образом, цикл Андрея Таврова «Плач по Блейку» — образец поэзии, построенной на диалоге с конкретным автором и его поэтическим миром

(хотя, конечно, содержание книги к этому диалогу не сводится). Тавров — внимательный и благодарный читатель Блейка, он овнешняет тот процесс чтения, который, по сути, происходит с каждым из нас: каждый из нас помещает слова и образ старого автора в контекст современности и своих переживаний. Тавров осмысливает Блейка с помощью поэзии, и это плодотворный метод, который, возможно, может сообщить об объекте чтения больше, чем любые литературоведческие труды — прежде всего потому, что делает свой объект субъектом.

Нужно отметить, что сборник Таврова отмечает новый период всплеска интереса к Блейку в русской культуре. Так, в 2020 году, например, в московском «Электротеатре» поставлена опера «Книга Серафима» по Блейку и Достоевскому, а солист группы «Аукцион» Леонид Федоров записывает цикл песен на стихи Блейка в русских переводах.

Библиография / References

- [Блейк 1982] — *Блейк У.* Стихи / Пер. С. Маршак и др., ред. А.М. Зверев. М.: Прогресс, 1982.
(*Blake W.* Poems. Moscow, 1982. — In Russ.)
- [Блейк 2006] — *Блейк У.* Бракосочетание Рая и Ада: избранные стихотворения и поэмы / Пер. В. Топорова и др. М.: Эксмо, 2006.
(*Blake W.* The marriage of Heaven and Hell. Moscow, 2006. — In Russ.)
- [Блейк 2017] — *Блейк У.* Иерусалим: Эманация гиганта Альбиона / Пер. Д. Смирнова-Садовского. М.: Magreb, 2017.
(*Blake W.* Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion. Moscow, 2017. — In Russ.)
- [Гаспаров 2001] — *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
(*Gasparov M.L.* Zapisi i vypiski. Moscow, 2001.)
- [Зейферт 2016] — *Зейферт Е.* Онтологические свойства и законы метафоры (на материале поэзии Андрея Таврова) // *Prosōdia*. 2016. № 5. С. 169—176.
(*Zeifert E.* Ontologicheskie svoistva i zakony metafory (na materiale poezii Andreyta Tavrova) // *Prosōdia*. 2016. № 5. P. 169—176.)
- [Сердечная 2019] — *Сердечная В.В.* Духовные странники. Малоизвестные страницы творческого диалога Николая Гумилева с Уильямом Блейком // *Русская литература*. 2019. № 3. С. 182—189.
(*Serdechnaia V.V.* Dukhovnye stranniki. Maloizvestnye stranitsy tvorcheskogo dialoga Nikolaya Gumileva s Uil'yamom Bleikom // *Russkaya literatura*. 2019. № 3. P. 182—189.)
- [Тавров 2010] — *Тавров А.* Часослов Ахашвероша: книга стихотворений. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2010.
(*Tavrov A.* Chasoslov Akhashverosha: kniga stikhotvoreniy. Moscow, 2010.)
- [Тавров 2016a] — *Тавров А.* Нулевая строфа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.
(*Tavrov A.* Nulevaya strofa. Moscow; Saint Petersburg, 2016.)
- [Тавров 2016b] — *Тавров А.* Поэтика разрыва. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2016.
(*Tavrov A.* Poetika razryva. Moscow, 2016.)
- [Тавров 2018] — *Тавров А.* Плач по Блейку. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2018.
(*Tavrov A.* Plach po Bleiku. Moscow, 2018.)
- [Blake 1988] — *Blake W.* The complete poetry and prose / Ed. by D. Erdman. New York: Anchor books, 1988.
- [Rix 2016] — *Rix R.* William Blake and the Cultures of Radical Christianity. New York: Routledge, 2016.