

МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ Д.ИГАНА

© 2007 А.Л. Савченко

Воронежский государственный университет

Музыка всегда играла и до сих пор играет большую роль в жизни и творчестве Д.Игана (р.1936) – видного современного ирландского поэта, автора 18 стихотворных сборников. Он любит слушать музыкальные записи, посещать концерты; наконец, он посвящает музыке стихи. Один из исследователей его творчества, шведский литературовед Л.Шёберг вспоминает, что “на вопрос о том, кто его любимые композиторы-классики, он без промедления ответил: Р.Штраус и Шуберт” [1, 64].

Д.Иган также, по его собственному признанию, в разговоре с автором этих строк сказал, что любит Баха, Моцарта, Бетховена, Чайковского, Рахманинова, Сибеллиуса и многих других композиторов XVIII-XX вв., а также джаз и фольклор разных стран, но особенно – ирландский.

Музыка постоянно присутствует в его подсознании, считает он, и, безусловно, влияет на его творчество.

Особое место в жизни поэта занимает джаз. Мы полагаем, следуя в своих рассуждениях за Б.Аркинсом, что в джазе Д.Игана привлекает “точный ритм и возможность постоянного экспериментирования” [2, 25].

Вспомним о том, что джазовая музыка изначально представляла собой синтез африканской и европейской культур, в котором полиритмичность, многократное повторение основного мотива и вариации на его тему, а также ярко выраженная экспрессивность приобрели большое значение. Открытость джаза для импровизации (сначала коллективной, а затем и сольной, в которой усиливается роль композитора-аранжировщика), насыщенность диссонансами, а главное – универсальность как способность не отторгать, а вбирать в себя новые формы, – все это оказалось очень притягательным для Д.Игана. Действительно, поэт в молодости увлекался джазом и любит его до сих пор. Он никогда не упускал случая вспомнить о великом джазовом музыканте Дюке Эллингтоне и всегда ценил американский

и ирландский джаз.

Может быть, именно из джаза в поэзию Игана вошел особый внутренний ритм, являющийся стержнем стихотворения и придающий ему особое музыкальное звучание. В одном из посвященных Р.Штраусу стихов находим ясно ощутимый ритм:

*“his fiinal soìng
has roìom in it
for his coìuntry toìo
the meìlody
for aìll that faìlls
in an eiyeblick of eteìrnity”* [3, 33].

что, как нам кажется, достигается с чередованием то одного, то двух ударных слогов в строке.

Разнообразие предпочтений в музыке (классика, фольклор, джаз) подталкивает поэта к эксперименту, что находит отражение в так называемом “двойном тексте” (duel text), образующем иногда двуголосие, а иногда – полифонию; в особом сочетании ударных и безударных слогов и т.п.

Д.Иган разделяет давно известное суждение о том, что музыкальное искусство – самое чувственное из искусств – способно пробуждать глубокие эмоции и непосредственно влиять на человеческую душу. Он полагает, что между музыкой и слушателем существует более тесная связь, чем между читателем и словесным искусством. Поэт также ценит в музыке то, что она (как, впрочем, и литература) вмещает в себя и жизнь, и смерть.

Об этом он очень убедительно написал в стихотворении “Музыка – зачем?” (“Music Why?”):

*“драгоценная музыка
ты пульсация нашей жизни но и
дыхание ранней смерти
песнь о причинах и смысле”* [4, 51].

В этом высказывании видится некая глубинная связь между Д.Иганом и Э.По во взглядах на поэзию и музыку. Как известно, американский поэт полагал, что именно музыка в сочетании

с мыслью делает поэзию искусством. Следует иметь в виду, что одним из важнейших качеств стихотворений Э.По была музыкальность. Он, конечно же, не уравнивал поэзию с музыкой, однако в музыкальности стиха он усматривал то огромное эмоциональное воздействие, которое поэзия должна оказывать на человека. Он также подчеркивал значение ритма для воспроизведения Красоты, которую обнаруживал в природе и культуре.

Можно предположить, что американского и ирландского поэтов при их огромном несходстве сближает и отношение к “тону” (термин Э.По) стихотворения, и строгая, иногда, на первый взгляд, “невидимая” продуманность стиля и интонации произведения, и стремление к целостности впечатления. Совершенно очевидно, что формула поэзии Э.По – “создание красоты посредством ритма” [5, 139] – важна для Д.Игана, так как ритм, а не рифма – один из основополагающих компонентов его техники письма.

Обращает на себя внимание и глубокое внутреннее соответствие поэтического строя многих стихов Д.Игана музыке, ярко выраженное как на уровне содержания, так и на уровне техники письма.

Здесь кажется уместным вспомнить, как размышления Д.Игана о взаимосвязи музыки и поэзии, о месте музыки в жизни человека и особенностях ее восприятия воплотились в его творчестве. Думается, отнюдь не случайно он посвятил музыке и ее интерпретации разными исполнителями два стихотворных сборника – “Прелюдии” (“Preludes”, 1999) и “Музыка” (“Music”, 2000).

В стихах о музыке он берет за основу латинское изречение “symphonialis est anima” (“гармония звуков есть душа”) [4, 51], являющееся эпиграфом к стихотворению “Музыка – зачем?”. Он, прежде всего, задается вопросом о назначении музыки и, отвечая на него, полагает, что она необходима, ибо способна “просветлять” и обогащать слушателя духовно.

Для Д.Игана музыка звучит повсюду, но прежде всего:

*“... внутри тела
так же зависимая от наших чувств
как биение сердца”* [4, 51].

Но все же музыка – нечто эфемерное, “бесплотное”, живущее в наших воспоминаниях. Она – само движение, но может обнаружить себя и “по другую сторону тишины” [4, 51].

Музыка бесценна для поэта, и вопрос, вынесенный в заголовок произведения: “Музыка – зачем?”, приобретает риторическое звучание и отпадает сам по себе.

Это стихотворение, как представляется, предвещает два упомянутых поэтических сборника и

является ключевым для их интерпретации, ибо в нем представлено в лаконичной (характерной для Д.Игана манере) его понимание музыки.

Более того, в сборнике “Прелюдии” есть два эпиграфа: “*Не существует пессимистического искусства. Искусство утверждает жизнь*” (фраза, принадлежащая Ф.Ницше), и слова композитора М.Типпета, считающего, что, “*слушая музыку, мы становимся более полноценными людьми, несмотря на опасности, несовершенства и нестабильность повседневной жизни*” [3, 13].

Сразу же определив свое отношение к музыке, Д.Иган восхищается музыкальным искусством, любимыми композиторами буквально в каждом стихотворении этих двух сборников.

Так, в “Пении” (“Singing”) он отдает должное голосу шведского тенора Юсси Бьорлинга, в котором слышится:

*“...that voice
cooled pure of all the dross
and calm as the singer was not”* [3, 52]

*“холодная чистота
свободная от всякой тщеты
спокойствия
какого певец и не ведал”
(пер. мой – А.С.).*

Все это, по мысли поэта, остается и в памяти людей, его знавших, и на его пластинках – для незнакомых слушателей.

У Д.Игана есть еще одно стихотворение – “Слушая Джона Маккормака” (“Listening to John McCormack”), – не вошедшее в эти сборники, опубликованное в 1990 г., посвященное знаменитому ирландскому тенору Джону Маккормаку и созвучное “Пению” и “Музыке – зачем?”. Оно начинается с того, что поэт повторяет близкую ему мысль о том, что в музыке есть то, что свойственно и человеку, – и тело, и душа, и поэтому, внимая музыке, он слышит “не только чистую лирическую ноту” (“not only the pure lyric note”) [6, 134], но и видит улицы своего родного города Атлона и реку Шеннон. Ему также вспоминаются его родители: мать, в лодке направляющаяся в школу, где она работала учительницей, и отец, в старомодной кепке сидящий за рулем машины со спущенным стеклом. Он перед своим мысленным взором видит и самого Маккормака, спешащего на концерт, что-то шепчущего про себя. Взгляд певца направлен в сторону концертного зала, где он выступал, туда, где сейчас его “бронзовый бюст смотрит на родные места” (“where his bronze looks homeward”) [6, 134].

Как и все жители небольших государств, Д.Иган трепетно относится к выдающимся людям своей страны, коим он считал и Д.Маккормака. (Заметим в скобках, что на одной из фотографий

1988 г. поэт изображен рядом с памятником певцу в г.Атлоне).

Как и в большинстве творений Д.Игана, картина, им нарисованная, настолько ярка, что легко визуализируется в воображении читателя, и перед ним встают и персонажи, и те места, с которыми связаны они и их искусство.

Примечательно, что в стихах, посвященных музыке, мелькают имена Моцарта, Шуберта, Р.Штрауса и других композиторов. Но Д.Иган не только их упоминает — он подчас приближает их к современности и даже вступает с ними в диалог. Особенно показательно в этом отношении стихотворение “Микрокосмос” (“Microcosmos”), в котором фигурируют Барток, Сати, Р.Штраус и Шуберт. В первую очередь поэт обращается к Бартоку, отдавая дань уважения его колоссальному таланту:

*“подари мне старый друг
твои ломанные аккорды
твои прихотливые гармонии*

предпочитаю это многим симфониям” [4, 53].

Д.Иган вспоминает Э.Сати — французского композитора конца XIX — начала XX в., прославившегося своими фортепьянными пьесами. Поражают та искренность и простота, с которыми поэт “разговаривает” с композитором. По-видимому, в тот период времени он увлекался камерной музыкой, а не масштабными симфоническими произведениями. И у Э.Сати ему импонирует:

*“его меланхолический шепот
что берет за душу скорее
чем монументальная музыка”* [4, 53].

К Р.Штраусу у Д.Игана несколько другое отношение, хотя диалог с этим композитором продолжается в том же тоне, что с Бартоном и Сати:

*«Рихард Штраус часто звонит мне
меня не трогает спокойный голос
его пьесы “Утро” что сыграют
на моих похоронах»* [4, 53].

Стихотворение завершается упоминанием одного из самых любимых композиторов поэта — Шуберта, который, когда поэт слушает его произведения, “предстает (перед ним) без очков”, т.е. обычным человеком, но гениально одаренным, и эта фраза как бы приближает музыканта к поэту.

Таким образом, в этом небольшом поэтическом сочинении представлен “микрокосмос” музыкальных предпочтений поэта в классике, а композиторы, вошедшие в этот круг, кажутся ему людьми необыкновенно одаренными, но простыми: в его изображении они с готовностью составляют ему компанию, о чем Д.Иган пишет с некоторой долей мягкой иронии.

Шуберту посвящено и стихотворение “Вбли-

зи последней квартиры Шуберта”. Оно, с одной стороны, является своеобразной жанровой зарисовкой и представляет собой описание посещения дома, в котором провел свои последние дни великий австрийский композитор, а с другой — сам факт внезапной смерти Шуберта от тифа придает произведению трагическую окраску.

Стихотворение изобилует деталями (что обычно не характерно для Д.Игана), которые призваны воссоздать дом, построенный в XVIII в., его старые ступеньки, перила, за которые, должно быть, держался Шуберт, поднимаясь наверх и сочиняя мелодии. Именно здесь он создал свой знаменитый “Квинтет”:

*“in there he completed the Quintet
tearing himself away from us
from his yearning for what passes
his goodbye as if he already
were the other side even of
the sad shadows the thirty one years
a few moments turning into a lifetime
before typhoid chopped it off”* [3, 26]

*“именно здесь он сочинил квинтет
отринув от себя все его окружающее
“Квинтет” был его прощанием с миром
как будто он уже находился где-то очень далеко
в печальных тенях
тридцать один год его жизни превратился
в несколько последних мгновений
прежде чем тиф унес его жизнь”*

(пер. мой — А.С.).

В этих строчках чувствуется печаль поэта по поводу внезапно оборвавшейся жизни Шуберта, и его размышления грустны и серьезны. Затем даются вещные детали интерьера комнаты, где жил композитор, и на эти вещи (a desk, wall papers, his long narrow fortepiano и т.п.) поэт смотрит благоговением.

Без Шуберта, хотя его присутствие и ощущается имплицитно, дом кажется пустым, а его углы — мертвыми. И поэт с горечью изрекает достаточно банальную, но правдивую фразу: “oh our houses stay longer than people” [3, 27].

Свою экскурсию по дому Шуберта Д.Иган называет “путешествием, которое заняло бы целую вечность” (“my pilgrimage took an age”) [3, 27].

Во время своего паломничества поэту удалось посидеть под деревьями в арке, где бьет небольшой фонтан в виде головы собаки и где плетенные, как кружева, крыши уходят в высокое недосягаемое небо, и тут он увидел взгляд композитора:

“and that look he never tried to explain” [3, 27]
*“взгляд, который тот никогда не пытался
объяснить”*

(пер. мой — А.С.).

Хотя это стихотворение может восприниматься как жанровая сценка, оно является еще одним свидетельством любви поэта к Шуберту. Сначала кажется, что больше внимания в нем обращено на чисто внешние приметы жизни великого творца — дом, лестница, фортепьяно и т.п., но в нем будто исподволь звучит музыка — смысл жизни Шуберта.

Особое место в сборнике “Прелюдии” занимает “Прелюдия” (“Prelude”) с посвящением Хансу Палссону — известному шведскому пианисту. Композиционно она разделена на семь частей, каждая из которых пронумерована римскими цифрами и представляет собой по жанру *sequence*, который Д. Иган всегда мастерски использует.

Вот описывается зрительный зал, дышащий ожиданием, в котором:

*“пустота кресел
заполнилась толпой”* [4, 53].

Наконец, появляется сам музыкант:

*“лохматые волосы пухлые губы
напряженные плечи
нога на педали
когда он склоняется над этим
величественным черным инструментом
готовый взять власть над молчащим залом”*

[4, 53].

Цель пианиста, как явствует из стихотворения, “заманить его (зал) в музыку” [4, 53], и зал покоряется Палссону. Слушатели переживают счастливые мгновения, когда внутренне собравшись, музыкант “привычным быстрым жестом кладет руки на клавиши и позволяет себе утонуть в глубинах шубертовского “Экспромта” [4, 57]. Заметим, кстати, что описывать музыку в стихах, а не слушать ее — достаточно трудно. Немногим это удается. Однако Д. Иган, как нам представляется, преуспел в осуществлении этой задачи. В стихотворении II, к примеру, он завораживает читателя так же, как Палссон — слушателя, а так как в роли лирического героя, воспринимающего игру великого пианиста, выступает сам поэт, то воздействие его строк кажется еще более впечатляющим:

*“я узнаю силу
внезапную цельность
которая охватывает музыку так
что звуки сливаются в арпеджио
как души — в человеческий род”* [4, 57].

Музыка становится настроением, “глотком воздуха” [4, 57], и человек растворяется во Вселенной, приобщаясь к вечности:

*“и твоя игра уже не просто игра
это плач она элегия
для каждого в онемевшем зале”* [4, 59].

И здесь поэт (уже в который раз) проводит мысль о том, что музыка рассказывает о жизни и смерти:

*“смерть в рождении
адажио в жизни”* [4, 59].

Надо отметить, что мелодии Шуберта лейтмотивом проходят через все произведения поэта, посвященные музыке. Так, в стихотворении III пианист опять играет любимого Д. Иганом Шуберта. Палссон, как, впрочем, и любой музыкант, представляется связующим звеном между композитором и слушателем. Однако можно предположить, что Палссон разделял мнение великого русского пианиста С. Рихтера, полагавшего, что музыкант является, в сущности, исполнителем воли композитора, приподнимающим завесу над истинным смыслом произведения. Как пишет поэт, когда Палссон касается клавишей, оживают “быстро промчавшиеся годы жизни Шуберта, и жизни пианиста, и нашей собственной жизни” [3, 18], и открываются такие глубины человеческой души, для которой не нужны слова, и только звуки “обжигают друг друга... в поисках чего-то вечного” [3, 18] (*пер. мой — А. С.*).

Стихотворение кончается пронзительными строчками, в которых эллипсис (в данном случае пропуск глагола *to be*) усиливает впечатление

*“listen and know
how lonely the soul
how it is”* [3, 18]

*“слушай и знай
как одинока душа
как она одинока”
(пер. мой — А. С.)*

Для Игана Палссон принадлежит к тем немногим избранным музыкантам, которые, по мнению поэта, помогают слушателям прикоснуться к вечным ценностям. Он — музыкант, полностью владеющий залом, умеющий правильно расставить акценты, исполнить волю композитора и влиять на настроение слушателей. Его музыка — “великое искусство” (“great art”) [4, 63]. Д. Иган сравнивает игру Палссона с игрой величайших пианистов — Микельанджели и Рубинштейна, умевших завораживать публику своим мастерством и вдохновенным исполнением классики.

Для достижения соответствующего эффекта и сам поэт использует отшлифованный им во многих стихах художественный прием — “двойной текст” (например, в стихотворении IV), что, как обычно в таких случаях, придает стихам полифоническое звучание, так как максимально приближает поэзию к музыке.

Любопытно отметить, что в обоих текстах интерпретируются как будто разные темы: в основном, расположенном слева, — рассуждения о музыке и ее исполнителе, во вспомогательном — описание внешности музыканта, и его качеств:

основной текст (напечатанный обычным шрифтом)

*“ты не позволяешь себе как ленивый актер
ограничиться только техникой
той легкостью которая
бессмысленна
и неглубока как нажатая клавиша*

*...а другие используют мастерство
только как средство
истинный маэстро
платит полную цену
потому что на пути к истине
нельзя срезать углы” [4, 61],
и текст вспомогательный (напечатанный
курсивом и помещенный справа)
“у тебя лицо шведа
твое тело твои волосы викинга
твоя серьезность
уводящая тебя в музыку
удерживает ее энергию” [4, 61].*

Но и в этот текст, в котором представлен внешний облик пианиста, врывается музыка:

*“твой взгляд пронзает
дымку звуков
твой голос звенит как струна
в твоих пальцах
живет ритм” [4, 61].*

Таким образом, художественно-изобразительный прием “двойного текста”, который Д.Иган начал использовать еще в 1983 г. в сборнике “Двойное видение”, можно сравнить, как это удачно делает Л.Шёберг, с впечатлением от разглядывания какого-либо предмета в бинокль, когда два его окуляра по-разному настроены, и человек смотрит одновременно на два разных объекта. С одной стороны, целое разделяется на части, а с другой — части сливаются воедино, однако достигнуть этого слияния крайне сложно. Реципиент не может читать сразу два текста, и тут возможны варианты: сначала читать текст, расположенный слева, затем — вспомогательный; можно читать строчку из текста слева и справа подряд, но в этом случае труднее следить за смыслом. Тем не менее, двуголосие сохраняется и цель поэта оказывается реализованной: музыка не только описывается — она в самой структуре стиха.

По количеству строк основной и вспомогательный тексты не всегда совпадают — вспомогательный обычно короче основного, но, тем не менее, как, например, в стихотворении IV своим содержанием, выраженном в лаконичной форме, он усиливает смысл основного:

*“ты насыщаешь не как любовник
отдающий всего себя
метафизик исполняющий
обратную фугу
не замедляя темпа*

*приключение открытие
когда на карту поставлено все” [4, 61];
и вспомогательный:
“твой голос звенит как струна
в твоих пальцах
живет ритм
и этим ты силен” [4, 61].*

Поэту в этой полифонии текстов удается показать накал напряжения духовных и физических сил, “когда на карту поставлено все”, и музыкант завораживает людей своей игрой и “ведет их к истине”, но

*“...лишь немногие
столь немногие
могут проводить нас к ней” [4, 61].*

Игра Х.Палссона для Д.Игана — “вечно современное великое искусство” [4, 63]:

*“нет границ для
этой яростной музыки
пока одухотворенные пальцы
не остановятся не успокоятся
не поднимутся вверх в
этом завершенном жесте
в слабом подобии смерти
в размышлении” [4, 61].*

В “Эпилоге” (стихотворение VII) подводится итог не только рассуждениям, но и чувствам поэта, которые он испытывает, слушая Палссона, и на его концертах, и на CD.

*“so let me wait again
так позволь мне снова
in the imagine theatre
в воображаемом театре*

*for you to play
своей игрой
uncover my own
открыть мою собственную
sadhappy music” [3, 23]
печально-счастливую музыку”*

(пер. мой — А.С.).

Этими словами в возвышенно-поэтическом тоне начинается это стихотворение.

Д.Иган подчеркивает, что музыка в исполнении шведского пианиста разрушает преграды между людьми, уничтожает все незначительное, маловажное, тщетное и приобщает душу слушателя к высшим сферам искусства.

Повторение в начале 1, 4, 5, 6 и 7 строф словосочетания “so let me” и “let me”, а также наречия “again” концентрирует внимание читателя на рецепции музыки в исполнении Палссона и отклике на нее:

*“let me again
be taken by that
slow heartbeat of chords*

*until everything coheres
and sound is flooded turns radiant” [3, 23]*

*“позволь мне снова
быть захваченным этими
раздирающими душу аккордами*

*до тех пор пока музыка не
превратится в водопад звуков”*
(пер. мой – А.С.).

Видимо, Палссону удается настолько глубоко проникнуть в “истинный смысл сочинения”, так передать “its resonances tones and overtones” [3, 23], выявить “its deep secret” [3, 23], что без его исполнительского искусства “невозможно жить полной жизнью” (“we cannot fully live without it”) [3, 24]. Поэтому вполне понятно, почему поэту хочется

*“...hear again those
opening notes that open us
lead us to where*

*thinking feeling body and soul
are coaxed awhile together” [3, 24].*

*«...слушать вновь и вновь те
вступительные ноты которые “открывают”
нас*

*ведут нас туда где
мысли и чувства тело и душа
на мгновение сливаются воедино»* (пер. мой – А.С.).

В финале стихотворения выражены слова благодарности Палссону, которому аплодирует весь мир:

*“let me too
say thanks” [3, 24],*

и во всеобщее восхищение вливается признательность Д.Игана, считающего пианиста “compelling necessary artist of our noisy time” [3, 24] (“неотразимым и очень необходимым нашему суетному времени”) (пер. мой – А.С.).

Так, с помощью отдельных зарисовок создается портрет пианиста, запечатлевший Палссона в различные моменты творческой жизни этого “виртуоза эмоций” [3, 63].

Поэт продолжает тему музыки и в других стихотворениях сборника “Прелюдии”, и в них фигурирует Р.Штраус, вернее, его “Четыре последние песни”.

Д.Иган ранним утром слушает запись этого сочинения композитора, ветки деревьев стучатся в окно, и музыка заставляет его вспомнить детство, когда он, маленький мальчик, держась за руку кого-то из взрослых, шел к воскресной мессе. Поэт сожалеет о прошлом, которого уже не вернешь, и это сожаление и связанное с ним

настроение здесь исключительно уместны.

Как это часто бывает в поэзии Д.Игана, он приводит одну строку на иностранном языке, в данном случае – немецком, из стихотворения романтика И. фон Эйхендорфа “Im Abendtrot”: “Wie sind wir wandern de” (“Как мы устали от странствий”), и появление иностранного текста способствует созданию двуголосия, что в этом плане роднит стихи Д.Игана с музыкальными произведениями, и подтверждается финалом:

*“the branches are moving
in time with music” [3, 30].*

*“и ветки шевелятся
в унисон музыке”* (пер. мой – А.С.).

В следующем стихотворении Д.Иган – в Мюнхене, на родине композитора. При создании образа Р.Штрауса поэт следует все той же стратегии – с помощью как будто бы бытовой зарисовки углубить представление о великом творце, расширив его первоначальное содержание. Он показывает Р.Штрауса у инструмента, делающего пометки в нотах карандашом (мы вновь отмечаем внимание Д.Игана к деталям, имеющим значение для характеристики лирического героя), а недалеко от дома слышится пение, и имплицитно звучит мотив вечно прекрасной музыки, которой восхищаются люди.

В стихотворении III “Morgen” утро навевает воспоминания о свадебной песне, а также о быстротечности жизни, уносящей молодость.

Стихотворение IV рассказывает о “последней песне” (“his final song”)[3, 33], сочиненной Р.Штраусом, о мелодии, которую выводит голос, по-видимому, то сопрано, о котором уже упоминалось в предыдущем стихотворении.

Вскоре, однако, мелодия постепенно умолкает и наступает время для “печального оркестра” (“the sad orchestra”) [3, 33], звуки которого сопровождают человека в последний путь.

В стихотворении V сохраняется та же лирическая тональность, что и в IV^а. Поэт сравнивает Р.Штрауса с восьмидесятилетним Софоклом (ибо, по его мнению, они близки по каким-то глубинным основам мироощущения, когда человек начинает постепенно осознавать приближение конца жизни, однако все еще пытается задержать в памяти мгновения любви и привязанности, которые ему довелось пережить на своем веку). Но, увы, у Р.Штрауса *свои* часы, показывающие отпущенное *ему* время, и он “умирает вместе со старыми друзьями” (“dying with old friends”) [3, 34].

Эти строки, помещенные во вспомогательном тексте, который, как обычно, набран курсивом и, очевидно, призван, с одной стороны, показать духовную общность греческого философа и двух

немецких композиторов — Шуберта и Р.Штрауса — в их понимании финала человеческой жизни, а с другой — связь между категориями прекрасного в природе (отблеска захода солнца, движущегося луча света (“the far glow of sunset, the morning light”)) [3, 34], и в музыке.

Заканчивая цикл стихотворением VI “September” (“Сентябрь”), Д.Иган еще раз обращается к природе и сопрягает с ней простые мелодии:

*“that French chorn
is memory itself
of so much
a life time
gone not gone”* [3, 35]

*“тот французский рожок
являет собой память
о жизни
ушедшей или еще нет”*
(пер. мой — А.С.).

Поэт акцентирует мысль о том, что Р.Штраус пытается не превратить свою прощальную песнь в жалобу, и поэтому ее последние аккорды предназначены для слушателей (для нас — “for us”) [3, 35] и сочиняет он их еще до того, как в последний раз пройдет по осеннему “уставшему” саду.

Словосочетание “the tired garden” перекликается с фразой из стихотворения V “How weary”, и таким способом в стихи вписываются грустные, пожалуй, даже трагические ноты, связанные с процессом сочинения музыки

*“a vocalist was shocked to
catch him weeping in
performance
to himself of course”* [3, 34]

*“певец был потрясен
увидев его неслышно рыдающим
на концерте”*
(пер. мой — А.С.)

и таинством творчества.

Тенденция слияния музыки с природой проявляет себя и в стихотворном цикле “Music and Still Lives” (“Музыка и натюрморты”), в которых в качестве основных персонажей фигурируют уже музыканты XX века: аккордеонист Джо Кули, саксофонист Стив Ленси, тенор Юсси Бьорлинг и др. Эпиграфы “Ирландская музыка — единственная на свете, способная привести людей в чувства” (Д.Кули) и “Без музыки этот мир ровно ничего не стоит” (Т.Монк) [4, 37] настраивают читателя на восприятие современной Д.Игану музыки и ее исполнителей. Поэт делится воспоминаниями о встречах с упомянутыми выше музыкантами, говоря о том, что каждое их выступление звучит по-разному, хотя они играют, следуя традициям

кельтской народной музыки (стихотворение “Bag Session”). Используя старинный барабан (Д.Иган вкрапляет в текст исконно ирландское название этого инструмента — “bowran”), музыкант-ударник исполняет мелодию так зажигательно, что музыка и особенно ее ритм надолго остаются в памяти слушателей.

Среди двенадцати стихотворений цикла выделяется одно, посвященное Джо Кули (1924 — 1973), наполненное горечью утраты рано умершего аккордеониста и композитора из графства Голвэй. Д.Игану представляется, что Ирландия не очень дорожит такими талантами, какими обладал Кули:

*“Ireland ... never cared
enough to hold him at home”* [4, 47]

*“Ирландия никогда не заботилась о том
чтобы удержать его на родине”*

(пер. мой — А.С.).

И хотя поэт, по его собственному признанию, объехал почти все города не только своей родины, но и Соединенных Штатов Америки, где играл Д.Кули, он везде чувствовал благотворные, просветляющие и целительные воздействия произведений этого выдающегося аккордеониста.

Примечательной чертой стихов “Music and Still Lives” является фиксация тесной взаимосвязи музыки и природы, т.е., если можно так выразиться, застывшего в живописи или в жизни и воспроизведенного в стихах пейзажа. Показательно в этом плане стихотворение, давшее название циклу “Music and Still Lives”. Поэт опять рисует своеобразную жанровую сценку, участниками которой являются он сам и его маленькая дочка Беб. Он слушает на диске “Реквием” Моцарта. Беб — за столиком с книжкой, одной рукой подпирает подбородок, а отец, ошеломленный музыкой Моцарта, сидит, не шелохнувшись. Так Д.Иган создает то, что сам называет “still life”.

Все это происходит в основном тексте, а в вспомогательном описывается сад за окном комнаты, где поэт слушает “Реквием”, а там летает маленькая птичка, “потерявшаяся в лете” (“lost in the summer”) [3, 48], вокруг цветут боярышник и вишни, уже начинающие терять свои соцветия, и в душе поэта только одно слово, которое посылают ему природа и музыка — “жди” (“wait”).

Думается, что в этом стихотворении, являющимся ключевым в толковании всего цикла, теснейшим образом переплетаются бессмертная, несмотря на трагическое звучание “Реквиема”, музыка Моцарта, вечно живая природа, и люди, внимающие музыке и являющиеся неотъемлемой ее частью.

Д.Иган персонифицирует музыку и в стихотворении “Music Can be a Person” (“Музыка может

быть человеком”), ибо, как предполагает автор, каждый композитор (а он, в частности, говорит о Шуберте), “выбитый из колеи времени” [4, 47], становится нашим современником, так как великие творцы затрагивают вечные темы и могут быть поняты людьми разных эпох и поколений.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что музыка имеет огромное значение в жизни поэта: поддерживает его в трудные минуты, дает силы пережить трагические (недаром моцартовский “Реквием” не единожды упоминается в его стихах), оттеняет чувства дружбы и любви; игра выдающихся музыкантов вызывает восторг и заставляет высоко парить душу, а народная ирландская музыка становится постоянной составляющей его жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Sjöberg L. Desmond Egan's Stance // Desmond Egan. The Poet and His Work. – Orono: Northern Lights, 1990. – P.63-74.
2. Arkins B. Desmond Egan. A Critical Study / B.Arkins. – Little Rock: Milstone Press, 1991. – 142 p.
3. Egan D. Music / D.Egan. – Newbridge: The Goldsmith Press Ltd. – 60 p.
4. Иган Д. Избранное = Egan D. Selected Poems / Д.Иган. – Воронеж: Родная речь, 2000. – 115 с.
5. Эстетика американского романтизма. – М.: Наука, 1977. – 366 с.
6. Egan D. Echoarches / D.Egan. – Leuvense Schrijversaktie, 1990. – 187 p.

Рецензент – В.В. Хорольский

Статья принята к печати 14.12.2006