

Предисловие

«Я вымысел, живой до боли...»

Год смерти Рикардо Рейса — год 1936. Именно так — «Год 1936» — мог бы быть назван роман выдающегося португальского писателя, лауреата Нобелевской премии Жозе Сарамаго, — роман, в котором речь идет об отмеченных той эпохой тесно переплетенных судьбе человека и судьбе его страны. Такое название книги — «числом» — непременно вызвало бы у культурного читателя, даже весьма поверхностно знакомого с перипетиями не столь уж и давней европейской истории, определенный круг ассоциаций. Они были бы навеяны знакомством с известными произведениями Джона Дос Пассоса и Джорджа Оруэлла. Использование таких ассоциаций и на самом деле уже встречалось в творчестве Сарамаго, который опубликовал в свое время поэму-утопию «Год 1993».

Название романа «Год 1936» не обмануло бы ожиданий читателя — атмосфера предвоенной Европы воссоздана в романе с предельной насыщенностью — и было бы вполне адекватным, если бы содержание книги исчерпывалось раскрытием только одной этой, самой по себе весьма интересной и глубокой, темы. Но замысел Сарамаго гораздо более многопланов и причудлив, поэтому уже в самом заглавии его романа мы сталкиваемся с двойной мистификацией. Дело в том, что Рикардо Рейс (португальский поэт, стихи которого были опубликованы посмертно в 1942 году) в дей-

ствительности никогда не существовал. На самом деле это был гетероним, «другое я» (точнее, одно из многих «других я»), величайшего португальского поэта XX века Фернандо Пессоа (1888—1935). И «года смерти Рикардо Рейса» сам Пессоа, умерший в 1935 году, для созданного им поэта придумать не успел. Так что гетероним «пережил» своего создателя. Вернее, история его жизни оставалась незавершенной, пока ее не дописал для нас в своей книге Жозе Сарамаго. Разворачивая перед нами картины последних месяцев жизни «призрачного» Рикардо Рейса, Сарамаго включает в число персонажей романа и его «создателя» — Фернандо Пессоа, продлевая для последнего возможность — уже после смерти! — общаться со своим гетеронимом и влиять на его судьбу. Развитие взаимоотношений Рикардо Рейса с его «прародителем» — одна из интереснейших тем, проходящих через весь роман. Так что, с одной стороны, слова, вынесенные в заглавие романа, — химера, а с другой — неоспоримая реальность. Были же написаны и остались в истории литературы «Оды Рикардо Рейса», и 1936 год — бурный, лихорадочный, позорный и будничныи — в истории Португалии тоже существовал.

Буквально замороженный историей, Жозе Сарамаго не раз использовал в своих произведениях яркие, поворотные моменты португальской истории, реальные или им же самим домысливаемые. Это, к примеру, возведение монастыря в Мафре («Воспоминание о монастыре», 1982), история осады Лиссабона (в одноименном романе 1989 года), буквально несколько часов в канун апрельской революции в Португалии 1974 года (пьеса «Ночь», 1974). Особенно привлекают внимание писателя парадоксы, «брешы» в фасаде официозной истории, «торчащие» из благостного канонического предания «волчьи уши». Он умеет видеть и ярко изображать как то, что в действительности было, так и то, что могло бы быть — создает своего рода «магическую», «чудесную» реальность.

Автор интеллектуальных романов, полных художественных реминисценций и фантастических элементов, мастер сложной стилевой игры, португальский романист одновременно в совершенстве владеет «народным» языком, широко использует повествовательные формы, близкие к сказу. Эти особенности его творчества, многогранность таланта писателя обусловили тот стабильный успех, который Жозе Сарамаго имеет у наших издателей и читателей уже почти четверть века. Менялись времена и вместе с ними пристрастия российских читателей, но и теперь даже завзятый сноб не отбросит роман Сарамаго, уловив в нем «левые» взгляды писателя (остающиеся неизменными!), поскольку не сможет не оценить образный язык писателя, изящество построения произведения, тонкость интертекстуальных взаимодействий, философскую глубину историко-культурных ассоциаций...

Творческая судьба Жозе Сарамаго сложилась счастливо, хотя это произошло и не сразу; да и безбурной ее не назовешь. Известность на родине пришла к нему в середине 70-х. Экспериментальный роман о писательском мастерстве «Учебник живописи и каллиграфии» (1977), пьеса о последних днях жизни великого соотечественника — португальского поэта Луиса де Камозенса (1525—1580) «Что мне делать с этой книгой» (1979), затем семейная сага из крестьянской жизни «Поднявшийся с земли» (1980, перевод на русский — 1982) обозначили три магистральные линии его творчества. Это обновление повествовательной техники и структуры романа, интерес к португальской истории как части истории человечества, а также восприятие и воссоздание жизни с точки зрения народного опыта.

На пересечении трех этих линий возник роман «Воспоминание о монастыре» (русский перевод — 1985), вместе с которым пришла уже и всемирная слава: роман был переведен практически на все европейские языки. Последовали Премия критики, премия «ПЕН-клуба», иностранные

Предисловие

награды. Каждая последующая книга писателя уже встречалась восторженно,— и так было вплоть до 1991 года, когда было опубликовано его «Евангелие от Иисуса». Овеянный скандальной славой роман принес его автору немало неприятностей. Сарاماго столкнулся с преследованиями португальской цензуры и католической церкви, ему запретили выдвигать книгу на соискание европейской литературной премии. В знак протеста писатель покинул страну и поселился на острове Лансароте, на Канарах. Это — территория Испании, откуда родом жена Сарاماго, журналистка Пилар дель Рио. С тех пор для португальских властей он стал недосягаем — а им, видимо, пришлось раскаяться, когда в 1998 году опальный писатель получил за книгу, из-за которой возник его конфликт с католической церковью, Нобелевскую премию...

Романы, пьесы, несколько сборников стихов, поэма, циклы эссе, дневники, сказки Сарاماго обрели своих читателей, когда их создателю было уже за пятьдесят. А до этого в его биографии было два десятилетия редакторской, переводческой и журналистской работы, без которой Сарاماго не выработал бы, наверно, свой неповторимый стиль и не обрел бы эрудицию, позволяющую его текстам на едином дыхании «окликать» десятки других текстов. Возможно, все это вызывало бы меньше удивления, будь у писателя за спиной добротное классическое образование, высокая культурная традиция. Но нет, Сарاماго, создатель «гиперкультурных» романов, окончил всего лишь ремесленное училище, где он овладел мастерством автослесаря. Сын безземельных крестьян из Азиньяги, что в провинции Алентежу, он был вынужден пойти в училище, бросив обычную школу, так как это сулило реальный заработок.

Так что 1936 год, впоследствии объявленный им годом смерти Рикардо Рейса, застал будущего писателя учеником техникума. По словам самого Сарاماго, именно тогда он и познакомился со стихами великого португальского поэта

Фернандо Пессоа — тогда еще не всеми признанного и не всеми понятого. Для Сарاماго, что бы он ни говорил, этот год должен был таить в себе некое ностальгическое очарование — оно ощущается в романе, несмотря на предгрозовую атмосферу «безумных тридцатых», ведь это был год его ранней юности...

Главный герой «Года смерти Рикардо Рейса», вернувшийся в Лиссабон после долгих лет, проведенных на чужбине, во многом повторяет в романе тот процесс «открытия» Португалии, который когда-то совершил сам Фернандо Пессоа. Ведь тот, кому впоследствии предстояло стать крупнейшим португальским поэтом XX века, до семнадцатилетнего возраста жил в Южной Африке, где работал его отчим. Пессоа учился там в ирландском колледже, затем в университете Дурбана, а свои ранние стихи писал по-английски. В 1905 году он сошел на берег в лиссабонском порту как чужак, готовясь обрести свою родину, куда вернулся навсегда.

Литературную деятельность на родине Пессоа начал как критик, публикуя статьи в журнале «Орел», органе португальских символистов — «саудозистов». Близость к символистам впоследствии сменилась другими литературными увлечениями, но на всю жизнь у него осталось восхищение Бодлером, и в художественный мир Пессоа прочно вошли чуть видоизмененные бодлеровские символы: «бытие — море» и «корабль — душа».

В 1915 году Пессоа вместе с группой молодых поэтов-модернистов выпускает журнал «Орфей», ставший событием в истории португальской литературы. Авторы «Орфея» призывали к ниспровержению «саудозистов», ратовали за обновление структуры стиха. Лиссабонские новаторы всяческими способами бросали вызов добропорядочным обычаям... Однако реальная жизнь Пессоа была намного печальнее и прозаичнее, чем можно судить по стихам и манифестам «Орфея». Скромный, одинокий, болезненный

Предисловие

поэт никогда не имел постоянного дома, работал переводчиком в торговых фирмах, часто нуждался, страдал от неуверенности в своих силах. Одиннадцать лет длился его единственный и безысходный роман с Офелией де Кейрош. Этот «роман в письмах» стал доступен потомкам, когда переписка Пессоа была опубликована после смерти поэта. Стихи Пессоа в те годы лишь время от времени печатались в журналах.

Наконец в 1921 году Пессоа удается открыть свое издательство «Олисипо», где увидели свет его стихи, написанные по-английски, — три цикла «Английские стихи» и поэма «Антиной». В изящных сонетах нашли свое отражение характерные для философской лирики Пессоа темы: непостижимость чужой души, бессилие слов, напряженные поиски высшего смысла бытия — и низкая «маета» будничных забот.

Пессоа по праву принадлежит слава создателя «лингвистической модели» современного португальского поэтического языка. Поэт-новатор, он то экспериментировал со стихотворной формой, то возвращал блеск и музыкальность традиционным жанрам. Созданные им неологизмы обрели статус литературной нормы.

Сложность творчества поэта-билингва усугублялась еще и тем, что Пессоа создал целую галерею своих двойников-гетеронимов, наделив каждого из них оригинальной биографией и эстетической платформой. В отличие от самого Пессоа, предпочитавшего использовать в своем творчестве традиционную португальскую метрику, его гетеронимы осваивают самые разнообразные возможности стиха. Учитель и поэт Алберто Каэйро умел видеть гармонию там, где, казалось бы, она недоступна его создателю Пессоа: мир его хорош даже своим несовершенством. Возможно, поэту Пессоа и «убивает» его в 1915 году: все труднее и труднее становится смотреть на вещи именно так. Воспевающий античность Рикардо Рейс — врач по специальности, — на-

против, ни на миг не забывает о бренности этой гармонии и призывает видеть в каждом мгновении величайший дар. Еще один гетероним — инженер и поэт Алваро де Кампос, эволюция творчества которого отчасти напоминает творческий путь самого Пессоа. Это ярче всего проявилось в стихотворении «Табачная лавка», где поэт виртуозно разыгрывает драму с участием одного актера — самого себя. Он создает образ «человека с мансарды», мечтателя, который разрывается между жадной воплощения своего таланта и трагическим сознанием тщеты своих усилий. Смена масок, контрапункт «высокой» и «низкой» действительности служат своеобразными аргументами в нескончаемом споре о том, что ужаснее — существование без идеала или жизнь с неосуществимым идеалом. Может быть, это ощущение родства Алваро да Кампоса с Фернандо Пессоа и становится причиной подспудной ревности, во всяком случае холодности, в немногословных отзывах Рейса о нем в романе Сарاماго. Да и сам Пессоа в разговорах с Рейсом упоминает здесь другого гетеронима без особой теплоты... Это — в романе, а в своей реальной творческой жизни Пессоа любил «сталкивать лбами» свои создания, заставляя их спорить.

Сборники стихов гетеронимов увидели свет лишь после смерти поэта в сороковые годы, а незаконченный роман-эссе «Книга тревог», подписанный именем еще одного гетеронима — Бернардо Соареса, только в 1982-м. В нем Пессоа развивает свою излюбленную мысль, отчасти проливающую свет на его тягу к литературным мистификациям: нельзя художнику «сводить себя к пределам своего “Я”», человеческая личность многогранна, важно суметь высветить разные ее грани. Самому Пессоа это удалось. Целостность его таланта, сотканного из противоречий, оценили потомки, в том числе и Жозе Сарاماго, на новом уровне воссоздавший проблему отношений гетеронима с создателем.

Само заглавие романа — «Год смерти Рикардо Рейса» — задает определенный ракурс освещения грядущих в нем событий: когда на первых страницах романа Рикардо Рейс сходит на пристань в лиссабонском порту, мы уже знаем, что время его жизни жестко ограничено. Поэтому, хотя сам Рейс ведет себя как человек, который не знает об этом, для нас каждый его шаг, жест и слово приобретают особый смысл и трагическое значение, особую ценность и вес — это последние стихи, последние встречи, последние открытия. Любой поступок героя обретает статус экзистенциального выбора. Поневоле присутствует и еще один аспект восприятия событий, почти детективный и жутковатый, хотя и весьма увлекательный. Мы гадаем, как именно, от чего погибнет Рикардо Рейс? Играя с читателем, Сарамага делает множество тонких обманных ходов. Он вводит в повествование и «готический» мотив преследования Маски Смерти на карнавале, и наделяет героя тяжелой болезнью... Рейс может быть задавлен толпой на митингах, шествиях, паломничествах... Наконец, существует весьма вероятный шанс для героя без вести пропасть в подвалах тайной полиции, которая инстинктивно, но весьма отчетливо чувствует непохожесть «чужака» Рейса на благонадежных граждан. Эта линия, по мысли Сарамага самая вероятная из нереализовавшихся, не завершается трагически только чудом: агент Виктор, «ведущий» Рейса, видимо, просто не успевает произвести столь желанный «захват». Его опережает поэт Фернандо Пессоа, «уводя» свой вымысел, часть своей души, прочь из этого мира, города и года.

Рикардо Рейс у Сарамага удачливее Пессоа, прочнее устроен в жизни — он не знает, что такое изматывающие будни клерка, недостаток денег. Но проживая и в респектабельном отеле «Браганса», и в своей отдельной квартире, он так же бесприютен и одинок, как и его создатель, так же измучен сомнениями. Узнав о смерти Пессоа, Рейс возвращается на родину с намерением «занять пустующее

место» в португальской поэзии, но, как ни странно, пишет свои стихи «в ящик стола», так что даже близкие ему женщины не догадываются, что этот суховатый врач — поэт. Он хочет жить только поэзией, но загипнотизирован происходящими событиями реальной жизни в стране и в мире. И — опять парадокс — не принимает в этой жизни деятельного участия, а только скользит по поверхности, не в силах отвести от нее глаз. С обреченностью джойсовского Леопольда Блума герой Сарамаго бродит и бродит по Лиссабону. Параллели с «Улиссом» здесь возникают не только когда речь идет о сюжете. Сарамаго создает в своем романе образ города-мифа, заставляя Рейса до изнурения ходить от памятника к памятнику, переводя беспокойный взгляд с площадей на водную гладь. С водами реки Тежу и морем связаны поэтические традиции, на «пересечении» которых возводит свой роман Сарамаго — традиция Камюэнса и традиция Пессоа.

Омываемый водами, стоит Лиссабон, откуда, как говорится в романе, обратной дороги нет. Когда-то в стародавние времена сюда вернулся доживать свой век поэт-изгнанник Луис де Камюэнс, затем так же поступил Фернандо Пессоа. Воспевшие славу Португалии, королевы морей, и бурные воды человеческой судьбы, оба они способствовали созданию мифа о португальской душе, не знающей покоя. Напоминанием об особом уделе португальцев призвана служить статуя гиганта Адамастора, которую ежедневно видит Рикардо Рейс. Грозный и трагический персонаж камюэнсовской поэмы «Лузиады» (1572), Адамастор за любовь к нимфе Фетиде превращен Зевсом в гору, мыс Бурь. Встретившись на пути португальских мореплавателей, он грозно предостерегает их, нарушивших «заповедные пределы»... У Камюэнса он страшен и безобразен — у Сарамаго его лицо искажено страданием. Он видит «неестественный порядок вещей» (выражение Рейса) в стране с легендарным прошлым, но беспомощен — «пленен», закован

Предисловие

в камень. Как и сам Рейс, который по многим причинам несвободен.

Рикардо Рейс, консервативно настроенный враг всяческих «беспорядков», удивлен тем, что находит на родине. Когда-то он покинул Португалию, не выдержав зрелища политических игр и нестабильности, которые воцарились в стране после гибели последнего короля. Дона Карлоса убили в 1908 году, в 1910-м была установлена республика. Португалия ничего не выиграла, приняв участие в Первой мировой войне... Страна медленно, но верно превращалась в «захолустье Европы». Уставшие от политических встрясок и неуверенности в завтрашнем дне португальцы не насторожились ни когда в 1926 году генерал Гомес да Коста покончил с Первой республикой, совершив государственный переворот, ни когда в 1928 году президент Кармона отдал портфель министра финансов Жозе Оливейре де Салазару. Тем более что правление Салазара, через несколько лет ставшего единственным и полновластным хозяином в стране, поначалу принесло видимые признаки порядка: строились школы, прокладывались дороги... Но за внешним слоем благополучия и стабильности скрывалось вопиющее «неблагообразие», которое с присущей ему поэтической интуицией мгновенно уловит Рейс, как улавливает ухо музыканта фальшивую ноту. Стране нужна была консолидирующая идея, и Салазар предложил возрождение былой славы, «национализм, католицизм и корпоратизм». Под предлогом искоренения «гидры анархии и коммунизма» на полную мощь заработала тайная полиция ПНДЕ, в подвалах которой начали бесследно исчезать люди, и продолжали потом исчезать на протяжении сорока лет. Была введена жесточайшая цензура. В конце 30-х годов не было, пожалуй, ни одного фашистского государства, о братских связях с которым не заявил бы Салазар. Однако от участия во Второй мировой войне хитроумный и дальновидный диктатор сумел воздержаться, памятуя, возможно,

о бесславном участии в Первой. Отгородившись от Европы, в 40-е он продолжал «наводить порядок» у себя дома. Как ни парадоксально, но в годы войны в Португалии обрели приют многие беженцы и эмигранты-антифашисты из «стран оси». А террор против собственных граждан здесь при этом отнюдь не ослабевал... Сарамага мастерски изображает первые стадии формирования официальной идеологии «нового государства», провозглашенного Салазаром, феномен коллективной психологии, ликование толпы, изголодавшейся по объединяющей идее. Но в обезумевшем хоре скандирующего лозунги большинства писатель помогает расслышать и другие голоса — сомневающиеся, несогласные или гневные. В этой сложной оркестровке надо будет обрести свой голос Рикардо Рейсу.

Рикардо Рейс привозит с собой в Лиссабон недочитанную книгу некоего Герберта Куэйна «Бог лабиринта» и на протяжении всего романа безуспешно пытается дочитать ее. Это изящно сделанный детектив, однако каждый раз что-то отвлекает Рейса, и чтение продвигается медленно. Именно эту книгу Рикардо Рейс берет с собой на последней странице романа Сарамага, уходя «в никуда», в смерть вместе со своим «создателем» Фернандо Пессоа. Жест вроде бы бессмысленный, ибо там, как предупреждает поэт, читать будет невозможно. «Избавлю мир хоть от одной загадки», — отвечает Рейс. Речь идет, конечно, не только о загадке, скрытой в детективном сюжете Куэйна. Дело в том, что сам Герберт Куэйн тоже не кто иной, как своего рода гетероним Хорхе Луиса Борхеса. Аргентинский писатель в 1941 году создал рассказ «Анализ творчества Герберта Куэйна», где в числе прочих «подарил» вымышленному Куэйну детективный роман «Бог лабиринта» и свои собственные излюбленные художественные приемы — недостоверность разгадки, авторские умолчания, двусмысленность финала, которые насторожат вдумчивого читателя-интеллектуала и заставят его еще раз перечитать весь текст. Жозе

Сарамаго выстраивает художественное здание своего романа так же. Рейс не доберется до финала «Бога лабиринта», но неискушенный читатель, даже слыхом не слыхивавший о гетеронимах Пессоа, добравшись до финала книги Сарамаго, насторожится, вспомнит весь текст и поймет, куда Пессоа уводит Рейса, как связаны их судьбы. А читатель-интеллектуал, знакомый с творчеством Борхеса, припомнит, что именно Герберту Куэйну Борхес припишет сюжет собственного рассказа «Круги руин», где герой в финале «с облегчением, с болью унижения, с ужасом» понимает, что сам он только «призрак, который видится во сне кому-то». (Рейс у Сарамаго испытал не ужас, а скорее облегчение...) «Я — вымысел, живой до боли, сон, хотя мне чувствовать дано...» — писал Фернандо Пессоа, словно предвосхищая «прозрение» своего гетеронима в романе.

О «Боге лабиринта» известно лишь, что это роман о двух шахматистах и убийстве: ни Борхес, ни Сарамаго больше ничего не сообщают. Но и этого достаточно, чтобы возникли ассоциации со стихотворением Рикардо Рейса: «Я помню повесть давнюю, как некогда война сжигала Персию... А в этот страшный час два шахматиста играли в шахматы».

Скрытые, явные, видоизмененные и стилизованные цитаты и образы из этого стихотворения растворены в романе Сарамаго. Идет ли речь о мирном Лиссабоне, о воюющей ли Абиссинии, о соседней Испании — в тексте возникают отзвуки той старинной войны. Это стихотворение для Рейса — программное. Игроки, склонившиеся над шахматной доской, не просто настолько поглощены игрой, что не замечают вплотную подступающую к ним смерть. Они сознательно делают свой выбор, отворачиваясь от безобразия жизни, уходя с головой в чистое наслаждение и искусство игры — другую, свою собственную реальность. Рушится мир, текут реки крови «по стогнам городским», а игроки в персидском саду встречают смерть, самозабвенно глядя на доску... Как тут не вспомнить «последнего игрока в би-

сер» из стихотворения, внесенного Германом Гессе в приложение к его знаменитому роману! У Гессе в «Игре в бисер» старец на руинах опаленного мира упрямо перебирает бусинки, играя «всеми ценностями и смыслами» культуры — уже погибшей. У Рейса шахматисту так и не удастся доиграть свою партию: в сад ворвется вражеский воин и занесет над ним саблю... У Сарاماго пальба по мятежным кораблям станет последним вторжением грозного и реального мира в мирок, который пытался построить и оградить от бурь Рикардо Рейс.

Этим житейским и политическим бурям нет места в его поэзии, основные темы которой — быстротечность человеческой жизни, красота уходящего мига, неумолимый ход времени. Подобно античным поэтам, поклонником творчества которых он является, Рейс уподобляет бескрайнее, необозримое время морской волне, что стирает следы человека на песке. И стоически приемлет свою судьбу, свое бессилие перед лицом вечности. Но в контексте романа Жозе Сарاماго эта философская позиция приобретает двоякое объяснение. Рейс-человек перед лицом агрессивной и пошлой действительности «защищается», возводя между миром и собой стену поэзии и философии... Или по-другому: Рейс-вымысел, сознавая химеричность своего существования, ищет аналогии и опору в мироощущении античных поэтов. Знает он правду о себе или не знает? Исходя из разных предположений на этот счет, можно прочитать роман по-разному, придавая различные оттенки интерпретации поступков и стихов Рикардо Рейса.

«Вы просто притворяетесь, притворяетесь самим собой», — укоряет Рейса Пессоа в романе. И речь идет не столько о «фантомной» природе Рейса, сколько о его жизненной позиции и эстетическом кредо. По мнению Пессоа, его гетероним, предоставленный самому себе, сам того не ведая, неискренен в своей поэзии. Его не оставляет равнодушным атмосфера 1936 года, и он вновь и вновь беспокойно

«выглядывает» за стену придуманного им «персидского сада».

Но так или иначе, а Рейс у Сарاماго втянут помимо своей воли в водоворот португальской действительности, обречен присутствовать и сочувствовать, принимать и отвергать то, что происходит в жизни Лиссабона в 1936 году. Прежде всего он проходит искушение земной любовью — он, всю жизнь воспевавший идеальную деву. Кредо его поэзии — отказ от страсти, от всего, что потом вызовет сожаление. Ожидание неминуемой грядущей потери делает любовь бессмысленной, дорожить чем-то земным опасно. «Разъединим же руки, чтоб после тоской не томиться...» — вновь и вновь эта мысль звучит в лирике Рейса. «От любого усилия наши слабые руки сбережем...» — говорит он деве. «Ничего в руках не держи», — повторяет поэт самому себе. Образ «пустых рук» ассоциируется со свободой — свободой выбора и свободой от страданий, неизбежных, если чувства и обязательства привяжут человека к повседневной реальности.

Но с Рейсом это почти успевает произойти. В последние дни жизни ему не удастся удержаться над схваткой. Его «горацианские» и монархические взгляды, которыми он так гордился, не могут больше играть роль своеобразного заслона между ним и жизнью, и, полный негодования и сочувствия, вымысел в полной мере становится человеком. Расстрел салазаровским правительством мятежных кораблей замыкает круг повествования: эти корабли стояли на рейде в день приезда Рейса в Лиссабон. В их славных, овеянных ореолом легенды названиях — «Афонсо де Албукерке» и «Бартоломеу Диас» — угадывается связь с образами португальских конкистадоров и мореплавателей, воспетых Фернандо Пессоа в «Посланиях» (1934). Это поэтический цикл, где поэт размышляет о судьбе родины, о ее былом величии и смысле ее истории, воспекает силу национального духа португальцев — путешественников и пер-

вооткрывателей. «Послания» — одно из немногих произведений, которое успело снискать признание еще при жизни Пессоа, о чем он с иронией и говорит в романе Рейсу. Ирония обусловлена тем, что, вернувшись из небытия, он видит, какому делу и какой действительности служат воспетые им образы. Веривший в силу национального духа, уповавший на мессианскую идею, он дезориентирован. «Я националист, я себастьянист», — повторял он в письмах, — но как далек его образ короля Себастьяна, пропавшего без вести в битве при Албукерке, от нового португальского мифа, творимого в Португалии в 1936 году!.. Веками португальцы верили в чудесное возвращение легендарного короля, с фигурой которого связывались упования на возрождение былой славы. И, ослепленные, обманутые, восприняли приход к власти Салазара в 1933 году как начало национальной реабилитации. Сарамаго позволяет нам присутствовать при рождении этого нового мифа, который творит с упоением соотечественники Фернандо Пессоа.

Писатель предлагает легкое прочтение — можно взять роман как захватывающий путеводитель по Лиссабону, и сложное — в блужданиях Рикардо Рейса есть определенная система. Славное прошлое Португалии — первый, видимый ряд ассоциаций Рейса. Парадоксы истории, ее кровавые драмы, лицемерие и жестокость — их подтекст. Сегоднешний день страны, серия «моментальных снимков» как точка, к которой эта история вела и привела португальцев, — еще один пласт писательских наблюдений, доверенных герою.

В книге скрупулезно воссоздается атмосфера времени, столь ценимая любителями стиля ретро. Интерьеры гостиных и ресторанов, машины, кинозвезды и театральные премьеры 30-х... Популистские акции, вроде присутствия в зале настоящих рыбаков в народных костюмах на спектакле из рыбацкой жизни. Раздача бесплатных пайков — «гуманитарная акция» — в отделении местной газеты... Па-

ломничество в Фатиму, ожидание чуда, которое так и не происходит... Но это «здесь и сейчас» португальской жизни 1936 года, ее живой колорит — не только мастерски выполненная стилизация, фон для духовной одиссеи главного героя, а еще и своеобразная ступенька в будущее, которая закладывается на наших глазах. Происходящее увидено «тогда» — Рейсом и «из перспективы» — всеведущим повествователем.

Голос этого повествователя, некоего собирательного «мы», становится основой художественной ткани романа. Границы этого «мы» зыбки и переменчивы. Оно может подразумевать «мы с вами, читатель», «мы с героем», «мы — португальцы», «мы, люди этого поколения». Иногда акцент смещается в рамках одной фразы, создавая эффект разноголосицы, корректируя интонацию. А в зависимости от того, какую маску на данный момент выбирает неуловимый повествователь, читатель угадывает интонацию: в нем то ирония, то горечь. То покаяние, то мудрое терпение... Важно лишь не пропустить этот момент. Уловить переходы, распознать тонкую иронию там, где кончается народная мудрость и начинается массовый самогипноз.

Разговорная, доверительная речь повествователя-комментатора, полная прибауток и присловий, сменяется внутренним монологом Рейса с его философскими и культурными реминисценциями, а они — переходом на все новые и новые лексические уровни. Сарамаго блестяще стилизует весь их диапазон — от полных подобострастия речей гостиничной прислуги до напыщенной вежливости нотариуса из Коимбры. А застывшие формы речевого этикета вновь «оживляет» в своих комментариях всеведущее «мы» повествователя. Но стихией разговорной речи Сарамаго не ограничивается, вторгаясь в сознание Рейса (и читателя) мощной волной газетной речи. Из осколков мозаики газетных сообщений Сарамаго творит «синхронный срез» 1936 го-

да, с его трескотней, демагогией, штампами и передержками официальной пропаганды — то выпренной, взывающей к национальному достоинству, то доступно-игривой, рассчитанной на легкое понимание «средних португальцев».

Создавая пастиши и стилизации, растворяя в тексте романа образы и цитаты из Пессоа и Камоэнса, Сарамаго еще раз показал, что в искусстве интертекстуальной игры ему мало равных. Сопрягая «гиперкультурный» текст с языком масс-медиа, он воистину ощущает себя в своей стихии. Несколько лет он проработал в редакциях тех самых газет, которые читает Рейс. А теперь подшивки за 1936 год оживает в романе, усложняя контекст.

Смысл стихотворной цитаты, попавшей в новое «поле», корректируется рядом стоящими элементами, будь то газетные клише, будь то диалог поэта с его созданием, «угаданный» Сарамаго. И тут у нас не может не возникнуть мысль о мастерстве, эрудиции и находчивости, необходимых посреднику между нами и Сарамаго — переводчику. Ведь писатель апеллирует к культурной памяти — и португальской, и европейской. Надо опознать в одной фразе подряд четыре зачина классических произведений: Вергилия, Данте, Сервантеса и Камоэнса... Почувствовать тонкий переход от поэзии к прозе в рамках одной строки, лишенной знаков препинания... Осознать, что авторская речь плавно и незаметно перетекает в речь персонажа, неуловимо меняя интонационный строй... Сарамаго жонглирует оттенками созвучий («Реплика в сторону со стороны кого-то совсем постороннего»), сыплет каламбурами. А один из любимых его приемов — разрушение устойчивого словосочетания, когда составляющие его части обретают первоначальный смысл. Так это происходит в разговоре о горничной, которая «минута в минуту стучит — не минута, сами понимаете, стучит в минуту, а Лидия в дверь», — или

Предисловие

о франте, не пожелавшем «ударить в грязь лицом или забрызгать ею свой элегантный костюм, ибо это именно жидкая грязь».

Работа над романом Сарاماго — это тот случай, когда от переводчика требуется не только творчество, но и сотворчество, подвижничество, в котором сливаются «и труд, и мука, и отрада». Наградой за эти «и труд, и муку» станет, без сомнения, и «отрада» самого взыскательного читателя, чего бы он ни искал в этой книге. Ведь, по словам самого Сарاماго, «одному подавай всеобъемлющие идеи, панораму и перспективу, эпическую монументальность исторического полотна, а другой предпочитает стилистическую изощренность противоборствующих интонаций: нам ли не знать, что на всех не угодишь». Но писатель скромничает и лукавит, в его романе как раз стилистическая изощренность не становится самоцелью, все подчинено «идее», «панораме» и «перспективе», и культура неотторжима от истории.

Е. Огнева

Здесь кончается море и начинается земля. Бледный город мокнет под дождем, река помутнела от глины, переполнены водостоки. Темный корабль идет вверх и сейчас ошвартуется у пристани Алкантары. Это «Хайленд Бриггэйд», английский пароход, как челнок, снующий по дорогам Атлантики туда-сюда, туда-сюда, из Лондона в Буэнос-Айрес, с заходом в одни и те же порты — Ла-Плата, Монтевидео, Сантос, Рио-де-Жанейро, Пернамбуко, Лас-Пальмас, а потом в обратном порядке, а если не потонет, то причалит еще и к пирсам Виго и Булонь-сюр-Мер и войдет наконец в эстуарий Темзы, как входит сейчас в устье Тежо, какая из рек больше, гласит пословица, на той и село побогаче. Пароход не очень велик — всего четырнадцать тысяч тонн, — но ходкий и остойчивый, что в очередной раз подтвердилось в этом рейсе, где, хоть и штормило постоянно, укачались лишь начинающие мореплаватели да те, у кого желудок расстроен безутешно, и вот за свой почти домашний уют и комфорт он, как и «Хайленд Монарх», его брат-близнец, получил ласковое прозвище семейной лоханки. В проекте предусмотрены просторные помещения для занятий спортом и для приема воздушных ванн, можно даже, вообразите, устроить партию крикета, и уж если в крикет, требующий ровных лужаек, можно играть на волнах, это лишний раз доказывает, что Британской империи все подвластно, была бы лишь выражена

воля того, кто ею правит. Когда стоит штиль, «Хайленд Бригэйд» напоминает детский сад и пансионат для престарелых, впрочем, мы этого не увидим, потому что сегодня идет дождь, да и рейс окончен. Через помутнелые от морской соли иллюминаторы дети смотрят на пепельный город, расплющенный, распластанный по холмам так, что и домов не видно — лишь изредка мелькнет высокий купол, вытянутый щипец крыши, смутный абрис полуразрушенной замковой башни, хотя, вероятно, и это — обман зрения, химера, мираж, сотворенный сплошной завесой воды, низвергающейся с хмурого неба. Чужестранные дети, от природы щедрее взрослых наделенные великим даром любопытства, желают знать, как называется место, куда они приплыли, и родители их любопытство удовлетворяют — сами или же доверив это нянькам, боннам, *früileins**, случившемуся рядом моряку, который шел, скажем, по-травить стаксель или, ну, не знаю, лечь на другой галс. Лижбóа, Лизбн, Лисбóн, Лиссабон — так, на четыре лада, не считая вовсе невнятно пробормотанных или промежуточных, сообщают детям неведомое им раньше имя, но и теперь узнают они лишь это или какое-то близкое ему по звучанию слово, и сумятица воцарится в их детских головах, ибо по-испански название этого города пишется так, по-португальски — эдак, а уж когда выговаривают его на аргентинский ли, уругвайский, бразильский или кастильский манер, звучит оно и вовсе непривычно и всякий раз по-разному, и даже приблизительно на бумаге это звучание не воспроизвести. Когда завтра рано утром «Хайленд Бригэйд» отвалит от причальной стенки, пусть хоть ненадолго из-за раздернувшихся туч выглянет солнце, чтобы буроватый туман, обычный в это гнусное время суток и года, не стал уж совсем непроглядным, не закрыл бы — хотя бы пока еще виднеется земля — и без того уже улетающуюся

* *Здесь: гувернантка (нем.).*

воспоминание путешественников, которые впервые оказались здесь,— детей, повторяющих и по-всякому переиначивающих слово «Лиссабон», насупленных взрослых, которые зябко ежатся от сырости, такой вездесущей и всепроникающей — ни железо ей не помеха, ни дерево,— словно пароход всплыл из пучины морской. По доброй воле, для собственного удовольствия никто бы не остался в этом порту.

И немногие сходят на берег. Ошвартовались, спустили сходни, и внизу неторопливо объявились носильщики и грузчики, вышли из-под навесов под дождь чиновники иммиграционной службы и таможенники. Дождь унялся, чуть моросит. Кучка пассажиров жметя у трапа, медлит, словно сомневается, можно ли сойти на берег, не объявлен ли карантин, не споткнутся ли они на скользких ступенях, да нет, не в том дело — их пугает безмолвный, будто вымерший город, а дождь будто для того только и льет, чтобы утопить в жидкой грязи все, что там еще уцелело. У причала, мертвенно и мутно посвечивая иллюминаторами, стоят другие суда, порталные краны кажутся обломанными ветвями черных деревьев, и не визжат лебедки. Воскресенье. А за пакгаузами сумрачный город, укрывшийся и пока еще защищенный от дождя стенами и крышами, глядит наружу слепыми окнами, слушает, как гремит в водосточных трубах дождь, заливая плотно пригнанные торцы тротуаров, хлеща в переполненные до краев сточные канавы, сущий потоп.

Спускаются первые пассажиры. Сутулясь под монотонно морозящим дождем, растерянно ковыляют по трапу со своими баулами и чемоданами — завершилось плаванье, окончена жизнь между небом и морем, оборвалась беглая череда текучих снов, ритм которым задавали маятник вздымающейся и падающей кормы, пляска волн, неодолимо притягивающий к себе горизонт. Кое у кого ребенок на руках, и, раз он молчит, это, конечно,— португальское дитя, даже не спросит: Где мы? — а может быть, ему уже за-

годя сказали, укладывая накануне спать в душной каюте, пообещали, чтобы поскорее засыпал, красивый город, счастливую жизнь, очередную волшебную сказку, очередную, потому что эмигрантские труды преуспевания не дали. Дама в годах, упрямо, но тщетно пытаясь раскрыть зонтик, роняет зеленую шкатулку, которую несла под мышкой, и от удара о камни причала у шкатулки отлетает крышка, лопается дно, и все вываливается наружу: ничего ценного там нет, вещицы дороги как память — разлетаются в разные стороны пестрые лоскутки, письма, фотографии, бьются вдребезги стеклянные четки, мотки белой шерсти уже выпачканы в грязи, а один из них исчезает в щели между краем причала и бортом парохода. Это пассажирка третьего класса.

Едва ступив на твердую землю, пассажиры торопятся укрыться от дождя, чужестранцы вполголоса чертыхаются, будто мы виноваты, что погода такая гадкая, забыли, наверно, что в ихних заграничах она обычно еще гаже, рады любому поводу, даже такому явлению природы, как дождик, чтобы облить бедные страны, будто мало низвергающейся с неба воды, еще и презрением, это нам бы надо жаловаться, однако ж мы молчим, вот хоть на эту проклятую зиму или на то, что города, разрастаясь, отнимают у нас плодородные земли, а их и так мало. Уже началась выгрузка багажа: моряки в своих блестящих накидках с капюшоном величественны как идолы, португальские же грузчики внизу бегают налегке — в картузиках, в куцых клеенчатых курточках под кожу, но ливень им — всему свету на удивление — нипочем, и, быть может, столь явно демонстрируемое пренебрежение к неблагоприятным погодным условиям заставит путешественников тряхнуть мощной или, как ныне принято говорить, портмоне, малость прибавить: вот ведь отсталый народ, вечно кланчит и побирается, продает то, чего у него в избытке, — свое терпение, смирение, униженную покорность, — и дай нам бог дожждаться, чтобы

где-нибудь в мире возник спрос на подобный товар. Пассажиры движутся к таможене, их, как уже было сказано, немного, но выйдут они оттуда нескоро, потому что заполнить надо целую кипу бумаг, а чиновники уж так каллиграфически вырисовывают каждую букровку: надо полагать, у самых шустрых по воскресеньям — выходной. Начинает смеркаться, а ведь всего-то четыре часа, еще чуть стемнеет — вот и вечер, впрочем, здесь, в зале досмотра, всегда вечер, здесь сутки напролет горят тусклые лампы, не все, правда: какие горят, а какие перегорели, вон ту, например, уж целую неделю никак не соберутся заменить. Свет сочится сквозь невымытые стекла, как сквозь толщу воды. В спертom воздухе пахнет волглой одеждой, кислятиной чемоданной фибры, мундирной дерюгой, и от обволакивающей душной тоски немеет пассажир, ни единой искорки радости нет в этом возвращении на родину. Таможня — это перевалочный пункт, преддверие того, что ждет снаружи, чистилище.

Седоватый сухопарый господин подписывает последние бумажки, получает по экземпляру каждой — теперь он свободен, может идти и выйти, продолжать жизнь на твердой земле. Его сопровождает носильщик, чью наружность не стоит описывать в подробностях, а иначе потребуетя нескончаемый доскональный осмотр, чтобы не запутать того, кто, буде такой найдется, захотел бы точно знать, чем он отличается от новоприбывшего, ибо в этом случае мы должны будем сообщить, что носильщик сухопар, седоват, смугл, брит — словом, неотличим от пассажира. Но в сущности ничего общего: один — пассажир, другой — носильщик. И носильщик этот везет на своей тележке огромный чемодан пассажира, а два других, поменьше, связанные ремнем, висят у него на шее, отчего кажется, что он впряжен в ярмо или взят на строгий ошейник. Вот он выбирается со своей ношей наружу, ставит багаж под навесом и отправляется за такси, хотя долго искать не придется —

обычно они съезжаются в порт к прибытию парохода. Путешественник глядит на низкие тучи, на лужи, натекшие в выбоины мостовой, на окурки, очистки и прочий мусор, плавающий в покрытой радужными разводами воде, а потом замечает военные корабли, которые скромно, словно стараясь не привлекать к себе внимания, притулились у пирса, неведомо зачем, ибо подобает им бороздить океанские просторы, а когда нет войны или учений — стоять в устье, где, как говаривали в старину и сейчас еще повторяют, не задумываясь над смыслом этого высказывания, хватит места всем флотам мира, хватит, да еще и останется. Из здания таможни выходят другие пассажиры в сопровождении своих носильщиков, и в эту минуту, вздымая фонтаны из-под колес, показывается такси. Претенденты машут ему наперебой, однако носильщик, соскочив с подножки, делает широкий жест: Это вон для того сеньора — показывая тем самым, что даже смиренному служителю лиссабонского порта при удачном стечении обстоятельств и дождевой воды выпадает счастье, которым он волен распорядиться по собственному своему скромному разумению: может даровать его, может лишить, подобно тому, как Господь Бог дает и отнимает жизнь. Покуда водитель опускает багажник, пассажир — и тут впервые обнаруживается легкий бразильский акцент — спрашивает: Почему здесь эти корабли? — и носильщик, запыхавшись оттого, что помогал шоферу поднять и взвалить на багажник самый большой и тяжелый чемодан, отвечает: А-а, так позавчера шторм был, вот их сюда буксирами подтянули, чтоб не отнесло на мель. Подъезжают другие таксомоторы — замешкались отчего-то или же пароход пришел раньше, чем ожидалось, и теперь на привокзальной площади — форменная ярмарка транспортных услуг, и удовлетворение потребностей происходит очень обыденно. Сколько с меня? — спрашивает седоватый господин. По тарифу, а за труды — сколько будет вашей милости угодно, ответил носильщик, не сказав,

правда, каков тариф, и не назвав, в какую же сумму оценивает он всю совокупность своих трудов, ибо верит, что фортуна улыбается дерзким, даже если они носильщики. У меня с собой только английские деньги. Какая разница, и в тот же миг в протянутой ему руке пассажира ярче солнца вспыхивает, одолевая наконец сумрак нависших над Лиссабоном туч, монета в десять шиллингов. Хорошо, что неизменным условием долгой и счастливой жизни носильщика, поднимающего и перетаскивающего большие тяжести и порой испытывающего большие потрясения, должно быть абсолютно здоровое сердце — а иначе бездыханным грянулся бы он оземь. Желая хоть отчасти, хоть чем-то возместить такую неслыханную щедрость, он сообщает сведения, о которых его не спрашивают, присоединяя их к изъяснениям благодарности, которых не слушают: Это эсминцы, сеньор, наши португальские эсминцы: «Тежо», «Лима», «Воуга», «Тамега», а ближе всех к нам — «Дан». Как их ни называй, они неотличимы друг от друга — все совершенно одинаковы, как близнецы-двойняшки, и крашены в один и тот же мертвенно-пепельный цвет, залиты дождем, ни единой живой души на шкафуте, мокрым тряпьем свисают флаги, но все равно — спасибо, теперь нам известно, что это вот — «Дан», не исключено, что в свое время и еще кое-что про него узнаем.

Приподняв свою кепчонку, носильщик в последний раз говорит «спасибо», и такси трогается, а водитель желает получить ответ на свое: Куда? — и этот вопрос, такой простой, такой естественный, такой уместный и соответствующий обстоятельствам, застигает пассажира врасплох, будто он полагал, что купленный в Рио-де-Жанейро билет на паром послужит ответом на все дальнейшие вопросы, даже на те, которые когда-то сам задавал да ничего, кроме молчания, не услышал, а теперь вот, не успев сойти с трапа, убедился — нет, не послужит, оттого, наверно, что звучит один из двух роковых вопросов: Куда? — а выступающий в