

# ЙОСИФ БРОДСКИ ЗА СКРЪБТА И РАЗУМА

Превод от английски: Аглика Маркова, Александра Велева, Валентин  
Кръстев, Зорница Христова, Иван Тотоманов, Кристин Димитрова,  
2003

[chitanka.info](http://chitanka.info)

# I

Трябва да ви кажа, че следващите надолу редове са написани по повод на един семинар, проведен преди четири години в Collège International de Philosophie в Париж. Оттук известната припряност на речта и оскъдността на биографичния материал — несъществен според мен за анализа на творбата на изкуството въобще и особено ако си имаш работа с чуждестранна публика. Във всеки случай местоимението „вие“ на тези страници означава хората, незапознати или слабо запознати с лиричната и повествователна мощ на поезията на Робърт Фрост. Но първо някои основни положения.

Робърт Фрост е роден през 1874-а и умира през 1963-а, на осемдесет и осем годишна възраст. Един брак, шест деца; на младини бил доста притеснен материално; фермерствал, после преподавал в разни училища. Не пътувал много, преди да остарее; живял предимно на Източното крайбрежие, в Ню Ингленд. Ако биографията предопределяше поезията, подобна биография не би родила нито ред. И все пак той публикува девет стихосбирки; втората от тях — „На север от Бостън“ — излиза, когато Фрост е на четирийсет години, и го прави известен. Това става през 1914-а.

След което нещата тръгват по-гладко. Но литературната слава не означава непременно популярност. Едва Втората световна война обръща вниманието на публиката към поезията на Фрост. През 1943 година Военновременният съвет за книгите разпространява петдесет хиляди екземпляра от неговото „Влез“ сред американските войници, за да повдигне бойния им дух. През 1955-а неговите „Избрани стихотворения“ претърпяват четвъртото си издание и вече може да се каже, че поезията му придобива авторитета на национална.

И действително е така. През почти петте десетилетия след публикуването на „На север от Бостън“ Фрост получава всички възможни награди и почести за един американски поет; малко преди смъртта му Джон Кенеди го кани да прочете стихотворение на церемонията по встъпването си в длъжност. Покрай признанието,

естествено, идват немалко завист и неприязън, до голяма степен движили перото и на неговия биограф. И все пак между хвалебствията и неприязънта има нещо общо: почти пълното неразбиране на същността на Фрост.

Обикновено го описват като поет на провинцията, на селските пейзажи — като простонароден, грубоват, остроумен стар джентълмен фермер с, общо взето, позитивен мироглед. Накратко, американски като американския ябълков пай. В интерес на истината той до голяма степен подклажда това схващане, представяйки точно този свой образ по многобройни публични изяви и интервюта. Едва ли му е било трудно да го прави, защото наистина притежава и тези качества. Той наистина е същностно американски поет, само че трябва да уточним каква е тази същност, какво означава думата „американски“, съотнесена с поезията и — по възможност — изобщо.

През 1959 година, на банкет в Ню Йорк по случай осемдесет и петия рожден ден на Робърт Фрост, най-изтъкнатият критик по онова време Лайънъл Трилинг се изправя с чаша в ръка и нарича Фрост „смразяващ поет“. Това, естествено, успява да поразбуни духовете, но епитетът ми се струва добре подбран.

Сега бих искал да обърнете внимание на разликата между „смразяващ“ и „трагичен“. Както знаете, трагедията е винаги свършен факт, докато страхът винаги е свързан с предусещането, когато човек признава собствения си негативен потенциал — със съзнанието на какво е способен. И силата на Фрост се крие именно тук. С други думи, неговата позиция коренно се отличава от европейската традиция на поета като трагически герой. И тази разлика го прави — по липсата на по-добър термин — американски.

На пръв поглед изглежда, че той се отнася положително към средата си и особено към природата. Наистина, неговото „познанство със селските неща“ може да създаде такова впечатление. Само че има разлика между европейското и американското възприятие за природата. Говорейки за това различие, У. Х. Одън в есето си за Фрост (може би най-доброто, написано за този поет) казва нещо такова: когато европейецът поиска да се срещне с природата, той излиза от къщата си или някоя хижица, пълна с приятели или роднини, и отива на вечерна разходка. Ако види дърво, то му е познато чрез историята, на която е било свидетел. Под него е седял този и този крал, писал е

този и този закон — или нещо в този дух. Алюзиите буквално шумолят в короната му. Доволен и леко замислен, освежен, но непроменен от срещата, нашият човек се връща в хижата или къщата си, намира приятелите или роднините си както ги е оставил и продължава да се весели. Когато обаче американецът напуска дома си и вижда дърво, това е среща между равни. Човекът и дървото се сблъскват в своята първична мощ, свободни от всякакви конотации; никой няма минало, а чие бъдеще е по-светло, кой да ти каже. Просто епидермисът среща кората. Нашият човек се връща в колибата си смутен, ако не и ужасен и шокиран.

Това очевидно представлява романтична карикатура, но тя подчертава различията, а тъкмо те ми трябва тук. Във всеки случай втората част на сравнението може спокойно да опише стихотворенията на Робърт Фрост за природата. Природата за този поет не е нито приятел, нито враг, нито декор за човешката драма; тя е неговият ужасяващ автопортрет. А сега ще се спра на едно стихотворение, излязло в сборника от 1942 година „Дърво-свидетел“. Смятам да изложа възгледите и мненията си за тези стихове, без въобще да се съобразявам с академичната обективност; а част от тези възгледи ще бъдат доста мрачни. За свое оправдание ще кажа само, че: а) страшно обичам този поет и ще се опитам да ви го представя такъв, какъвто е, и б) част от мрака не е мое дело; утайката от неговите стихове помрачава моя ум; с други думи, взел съм я от него.

## II

### COME IN

*As I came to the edge of the woods  
Thrush music — hark!  
Now if it dusk outside  
Inside it was dark.*

*Too dark in the woods for a bird  
By sleight of wing  
To better its perch for the night  
Though it still could sing.*

*The last of the light of the sun  
That had died in the west  
Still lived for one song more  
In a thrush's breast.*

*Far in the pillared dark  
Thrush music went  
Almost like a call to come in  
To the dark and lament*

*But no, I was out for stars:  
I would not come in  
I meant not even if asked,  
And I hadn't been.*

*До ръба на гората  
дрозд запял е — поспри!  
Ако здрач въвн е паднал,  
вътре мракът цари.*

*В този лес непрозирен  
дроздът в полет не смее  
нощен пристан да дири;  
може само да пее.*

*Сетен заник, угаснал  
западните межди,  
песен време остана  
в птичите му гърди.*

*Сред колонния мрак  
дроздът как е запял,  
сякаш иска да вляза  
в тъмнина и печал.*

*Но аз търсех звездите:  
и не бих влязъл там  
даже и със покана,  
камо ли пък незван.*

Кратко стихотворение в кратък размер — всъщност комбинация на тристъпен с двустъпен стих, на анапест с ямб. Размерът на баладите, които, общо взето, разказват все за кръв и възмездие... Също като това стихотворение до известна степен. Поне размерът го намеква. За какво става въпрос? За разходка в парка? Излет сред природата? Обичайно занимание за поети, а? (И ако да, защо?) „Влез“ е едно от многото стихотворения, написани от Фрост за подобни разходки. Спомнете си за „Спрях край гората в снежна вечер“, „Познати с нощта“, „Пусти места“, „Махни се!“ и т.н. Или си припомнете „Дрозд в здрача“ на Томас Харди, с което това стихотворение има явно сходство. Харди също е любител на самотните

разходки, само дето неговите имат навика да свършват в гробищата — тъй като Англия е заселена по-отдавна и, предполагам, по-нагъсто.

Като начало и тук разполагаме с дрозд. А птицата и бардът си приличат, защото, строго казано, и двамата пеят. Затова не трябва да забравяме, че нашият поет може би приписва някои особености на душата си на въпросното пернато. Всъщност аз твърдо вярвам, че двете птици са свързани. Разликата е единствено в това, че на Харди му трябва цели шестнайсет реда, за да въведе своята в стихотворението, докато Фрост си идва на думата още във втория стих. Общо взето, това е показателно за разликата между американците и британците, искам да кажа — в поезията. Поради по-голямото си културно наследство и по-многобройните си препратки англичанинът има нужда от повече време, за да задвижи стихотворението си. Ехото кънти в ушите му и той трябва да разкърши мускули и да покаже сръчността си, преди да стигне до темата. Обикновено тези приготовления стават причина въведението да бъде не по-кратко от основната част на стихотворението; получава се известна витиеватост, макар при някои това да не е непременно недостатък.

Да започнем сега стих по стих.

„До ръба на гората“ е доста простичка, информативна фраза, задаваща темата и стъпката. Невинен стих, поне на пръв поглед, нали? Да, като изключим „гората“. „Гората“ събужда подозрения, „на ръба“ — също. Поезията е дама с огромно родословно дърво и всяка дума е на практика окована в алюзии и асоциации. От четиринайсети век насам горите силно намирисват на Дантевата „selva oscura“<sup>[1]</sup>, а вие добре помнете в какво въвлича тази „selva“ автора на „Божествена комедия“. Във всеки случай, когато един поет от дваисети век започва стихотворението си на ръба на гората, в това има известен елемент на опасност — или най-малкото лек намек за опасност. Ръбът сам по себе си е достатъчно остър.

А може би не; може би подозренията ни са напразни, може би просто сме параноици и излишно задълбаваме в този стих. Да минем на следващия и ще разберем:

*As I came to the edge of the woods,  
Thrush music — hark!*

*До ръба на гората  
дрозд запял е — поспри!*

Явно сме сгафили. Какво по-безобидно от това остаряло, викторианско, вълшебно — приказно „hark“! Птица пее — спри и послушай! Мястото на „hark“ наистина е в поезията на Харди или още по-добре в някоя детска песничка. Тази дума предполага лексикално ниво, на което не може да се каже нищо неприемливо. Стихотворението обещава да продължи ласкаво и мелодично. Поне така си мислите, като чуete това „hark“: очаквате да ви опишат песента на този дрозд, очаквате да навлезете на позната територия.

Но всичко това е засада, както показват следващите два стиха. Било е просто въведение, напъхано от Фрост в два стиха. Рязко, неучтиво, делово, немелодично и съвсем не по викториански тонът и регистърът се променят:

*Now if it was dusk outside,  
Inside it was dark.*

*Ако здрач вън е паднал,  
вътре мракът цари.*

Това „now“ („тъй че“) оставя твърде малко място за въображението. Нещо повече, вие осъзнавате, че „hark“ („спри и чуй“) се римува с „dark“ („мрак“). И този мрак се намира „вътре“, което отправя не само към гората, тъй като запетайката рязко противопоставя това „вътре“ на онова „вън“ от третия стих, и тъй като опозицията е зададена в четвъртия, което я прави много покатегорична. Да не говорим, че тази опозиция е въпрос на замяна на някакви си две букви — „ar“ вместо „us“ между „d“ и „k“. Тласната остава почти една и съща. Разликата е само една съгласна.

Четвъртият стих е малко сподавен. Това се дължи на поставянето на ударенията, което е различно от това в първия двустъпен стих.



Куплетът сякаш се свива откъм края си, а цезурата след „inside“ само подчертава обособеността на тази дума.

Като ви предлагам един преднамерено тенденциозен прочит на това стихотворение, аз ви призовавам да обърнете внимание на всяка буква, на всяка цезура, макар и само защото става въпрос за птица, а птичите трели са съставени от паузи и, ако щете, букви. Като предимно едносричен език английският е много подходящ да подражава като папагал на птиците и колкото по-къс е размерът, толкова по-силно се набляга на всяка буква, всяка цезура и всяка запетайка. Във всеки случай „мракът“ буквално превръща „гората“ в *la selva oscura*.

Като не забравяме към какво ни въвежда онази тъмна гора, нека да минем на следващия куплет:

*В този лес непрозирен  
дроздът в полет не смее  
нощен пристан да дири;  
може само да пее.*

Какво според вас става тук? Някой простодушен англичанин или европеец от континента, или пък дори истински американец, пак ще отговори, че в този куплет се разказва за една птичка, пееща вечерно време с нежни трели. Странно, но той ще бъде прав, и тъкмо на този вид правота почива репутацията на Фрост. Само че всъщност този куплет е изключително мрачен. Можем да твърдим, че стихотворението обмисля нещо неприятно, вероятно самоубийство. Или ако не самоубийство, то смърт. И ако не непременно смърт, то — поне в този куплет — представата за задгробния живот.

В „този лес непрозирен“ („*too dark in the woods for a bird*“) птицата — или още поетът — оглежда гората и я намира за твърде мрачна. „Тоо“ („твърде“) тук откликва на — не! връща ни към — началните редове на Дантевата „Божествена комедия“. Но нашата птица/поет възприема тази *selva* по-различно от великия италианец. Казано направо, за Фрост задгробният живот е по-мрачен, отколкото за Данте. Въпросът е защо, а отговорът е, или защото не вярва във всичко това, или защото се смята за прокълнат. Не може да направи нищо, което да облекчи жребия му; и аз бих се осмелил да разтълкувам

неговия „полет“ като препратка към последните обреди. Това стихотворение е преди всичко за старостта и размислите за онова, което предстои след нея. Фразата „нощен пристан“ се отнася до възможността да бъдеш изпратен другаде, а не в ада — тъй като нощта тук означава вечност. А птицата/поет няма какво друго да покаже, освен че още „може само да пее“.

„Лесът“ е „непрозирен“, защото птицата е стигнала твърде далеч в своето птиче съществуване. Никакво душевно вълнение, никакъв „полет“ не може да промени съдбата ѝ в този „лес“. Мисля, че всички знаем кому принадлежи той: всяка птица ще свърши жизнения си път на някой от клоните му, а „perch“ (място за кацане) създава усещането, че този лес е добре структуриран; той представлява затворено пространство, нещо като кокошарник, ако щете. Затова нашата птица е обречена; никакво превъплъщение („sleight“ е магьоснически термин) в последния момент не е възможно, защото поетът е твърде стар за бързи махове с ръце. И все пак, въпреки възрастта си, той още може да пее.

И в третия куплет птицата наистина запява: ето самата песен, последната. Това е потресаващо широк жест. Вижте как всяка дума отлага следващата. „The last“ (последната) — цезура — „of the light (светлина) — цезура — «of the sun» (на слънцето) — край на стиха, което само по себе си представлява голяма цезура — «that had died» (угаснала) — цезура — «in the west» (на запад). Нашата птица/поет проследява последната светлина към нейния угаснал източник. В този стих почти се долавя добрата стара «Шенандоа», песента на отпавилите се към залеза. Отлагането и отсрочката са почти осезаеми. «Последната» не е краят, и «светлина» не е краят, и «на слънцето» също не е краят. Дори «угаснала» не е краят, макар че би следвало да бъде. Дори и «на запад» не е край. Пред нас е песента на недоизтляването — на светлината, на живота. Почти виждаме пръста, сочещ към залеза, а после в широкия замах на последните два реда, завръщащ се към говорителя в «still lived» («остана жив») — цезура — «for one song more» («за една песен време») — нов ред — «in a thrush's breast» («в гърдите на дрозда»). Между «сетния заник» и «гърдите» поетът покрива необикновено разстояние; цял континент, ако щете. Все пак той описва светлината, която още е в него, в контраст с тъмния лес. В края на краищата гърдите са източник на всяка песен; сякаш

виждаме не дрозд, а червеношийка; във всеки случай птичка, пееща по залез; светлината се застоява по гърдата ѝ.

И тук, в началните стихове на четвъртия куплет, пътищата на птицата и поета се разделят. «Сред колонния мрак/ дроздът как е запял...» Ключовата дума тук е «колонният», разбира се — тя предполага вътрешността на катедрала или във всеки случай на църква. С други думи, нашият дрозд литва в гората и чуваме песента му да се носи из вътрешността «... сякаш иска да вляза/ в тъмнина и печал» («Almost like a call to come in/ To the dark and lament»). Ако искате, можете да замените «lament» («жала») с «repent» («кая се») — ефектът ще бъде на практика същият. Тук се описва един от вариантите, които нашият поет би могъл да избере: изборът, който той не прави. Дроздът в крайна сметка предпочита «полета». Той си търси нощен пристан; приема своята съдба, защото съжалението е приемане. Тук можете да се впуснете в лабиринт от богословски тънкости — да разсъждавате за протестантизма на Фрост и така нататък. Не бих ви съветвал, тъй като стоицизмът подхожда както на вярващите, така и на агностиците; а при заниманията с поезия той става практически неизбежен. Като цяло от препратките (особено религиозните) не следва да се правят изводи.

«Но аз търсех звездите...» — характерна маневра на Фрост, отразяваща позитивната му чувствителност; тъкмо редове като този са спечелили репутацията му. Но ако е търсел звездите, защо не ни е казал по-рано? Защо е написал цяло стихотворение за нещо друго? И все пак този стих е тук не само за да ви заблуждава. Поетът се опитва да заблуди — или по-скоро да разсее — самия себе си. Целият куплет се стреми към това. Освен ако не тълкуваме този стих като общо твърдение на поета за присъствието му в света — в романтическата тоналност, тоест като стих за общия му метафизичен глад, който не може да бъде утолен с тази малка еднонощна агония.

*... и не бих влязъл там  
даже и със покана,  
камо ли пък незван.*

В тези думи има твърде много шеговита жар, за да ги вземем за чиста монета, макар че не трябва да пренебрегваме и този вариант. Поетът се защитава от собственото си прозрение и става граматически и силабически по-твърд и по-малко идиоматичен — особено във втория стих, «и не бих влязъл там», което лесно може да се сведе до «няма да вляза». «Даже и със покана» звучи със заплашителна решимост, която би могла да бъде декларация на агностицизъм, ако не беше ловко вметнатото в последния ред «камо ли пък незван». Наистина умело изиграно.

Или пък можем да тълкуваме този куплет и с него цялото стихотворение на Фрост като скромна бележка или постскрипtum към «Комедията» на Данте, която завършва със «звезди»; като признание на поета, че не му достига или вяра, или дарование. Поетът отхвърля поканата да пристъпи в мрака; нещо повече, той поставя под въпрос самия зов: «сякаш иска да вляза/в тъмнина и печал». Не трябва да отдаваме прекалено значение на сродството между Фрост и Данте, но тук-там то е осезаемо, особено в стихотворенията за тъмните нощи на душата — например в «Познати с нощта». За разлика от някои свои прочути съвременници Фрост никога не парадира с ерудицията си — най-вече защото тя му е в кръвта. Така че «даже и със покана» може да се тълкува не само като отказ да повярва в тежкото си предчувствие, а и като отказ от мащабните стилистични форми. Във всеки случай едно е ясно: без Дантевата «Комедия» това стихотворение нямаше да съществува.

И все пак, ако решите да четете «Влез» като стихотворение за природата, ваша воля. Аз обаче ви препоръчвам да погледнете по-внимателно заглавието. Двайсетте стиха под него съставляват неговия превод. А боя се, че според този превод «влез» означава «умри».

---

[1] Мрачна гора (итал.). — Б.р. ↑

### III

Докато «Влез» ни представя Фрост в най-добрата му лирическа форма, «Домашно погребение» демонстрира повествователната му дарба. Всъщност «Домашно погребение» не е повествование, а еклога. Или по-точно казано, пасторал — само че доста мрачен. Доколкото разказва история, то е, разбира се, повествование; само че методът на изложение е диалогът, а какво представлява жанрът, ако не метод на изложение? Изобретен от Теокрит в неговите идилии, усъвършенстван от Вергилий в стихотворенията, които той нарича еклоги или буколики, по същността си пасторалът е размяна на реплики между двама и повече персонажи в лоното на природата, често засягащи извечната тема за любовта. Тъй като в английския и френския думата «пасторал» е пренатоварена с щастливи асоциации и тъй като Фрост е по-близо до Вергилий, отколкото до Теокрит, нека последваме Вергилий и да наречем това стихотворение «еклога». Селската обстановка е налице, както и двамата персонажи: един фермер и неговата жена, които биха могли да минат за овчар и овчарка, ако не живееха две хиляди години по-късно. Такава е и темата на разговора им: любовта, две хиляди години по-късно.

Казано накратко, Фрост е много вергилиевски поет. Имам предвид Вергилий от «Буколики» и «Георгики», а не Вергилий от «Енеида». Като начало на младини Фрост доста е фермерствал и доста е писал. Позата на джентълмена селяк не е изцяло поза. До смъртта си той притежава, стига да не греша, четири ферми във Върмонт и Ню Хемпшир. Знаел е как да се изхранва от земята — поне не по-зле от Вергилий, който ще да е бил безобразен фермер, ако съдим по раздаваните в «Георгики» селскостопански съвети.

С няколко изключения американската поезия е по същество вергилиевска, тоест съзерцателна. С други думи, ако приемем четирима римски поети от августовския период — Проперций, Овидий, Вергилий и Хораций — за представители на четирите типа темпераменти или «хумори» (холеричната наситеност на Проперций,

сангвиничните сдвоявания на Овидий, флегматичните размишления на Вергилий и меланхоличното равновесие на Хорацій), то американската поезия — и въобще англоезичната поезия — е основно от вергилиевски или хорацевски тип. (Спомнете си дългите монолози на Уилям Стивънс или късния, американски Одън.) И все пак сходството на Фрост с Вергилий се крие не толкова в темперамента, колкото в техниката. Освен честата употреба на прикритието (или маската) и възможността за отдалечаване от самия себе си, които един измислен персонаж дава на поета, Фрост и Вергилий имат склонността да завоалират истинските теми на своите диалози под монотонния матов блясък на съответните си пентаметри и хекзаметри. Поет с необикновена задълбоченост и безпокойство, Вергилий от «Еклоги» и «Георгики» често бива смятан за певец на любовта и селските радости, също като автора на «На север от Бостън».

Към това трябва да добавим, че у Фрост Вергилий идва замъглен от Уърдсуърт и Браунинг. Може би по-точната дума е «филтриран»; драматичният диалог у Браунинг наистина е забележителен филтър, обгръщащ драматичната ситуация в гъста викторианска многозначност и несигурност. Тъмните пасторали на Фрост също са драматични не толкова заради интензивното взаимодействие на персонажите, а преди всичко поради своята театралност. Те представляват нещо като театър, в който авторът играе всички роли, включително тези на сценографа, режисьора, балетмайстора и т.н. Той изключва осветлението, а понякога служи и за публика.

И това не е случайно. Защото идилията на Теокрит, както и почти цялата поезия от времето на Август, не са нищо друго, освен сбита форма на старогръцка драма. В «Домашно погребение» арената е свита до едно стълбище с парапет а ла Хичкок. Първият стих ни разкрива както разположението на актьорите, така и техните роли: ролите на ловец и неговата плячка. Или, както ще разберете по-късно, на Пигмалион и неговата Галатея, само че в този случай скулпторът превръща живия си модел в камък. В крайна сметка «Домашно погребение» е стихотворение за любовта и дори само затова може да бъде считано за пасторал.

Но нека разгледаме този стих и половина:

*Съзря я изпод стълбицето той,  
преди да го е тя съзряла.*

Фрост би могъл да спре дотук. Това вече е стихотворение, вече е драма. Представете си този стих и половина сами на страница, в духа на минимализма. Това е една изключително натоварена със смисли сцена — или по-точно казано, кадър. Имаме затворено пространство, къщата, и двама индивиди с противоположни — не, с различни цели. Той стои в подножието на стълбите; тя е на най-горното стъпало. Той е вдигнал очи към нея; доколкото знаем, тя още не е забелязала присъствието му. Освен това не трябва да забравяме, че всичко е черно-бяло. Разделящото ги стълбище предполага йерархия по значимост. То представлява пиедестал, където тя стои на постаментата (поне в неговите очи), а той е в подножието (в нашите и, след време, в нейните очи). Тъгълът е остър. Застанете в коя да е от двете позиции — по-добре в неговата — и ще разберете какво имам предвид. Представете си, че наблюдавате някого или че вас ви наблюдават. Представете си, че тълкувате нечии движения — или неподвижност, — без този човек да подозира за присъствието ви. Това ще ви превърне в ловец — или в Пигмалион.

Позволете ми да раздуя сравнението с Пигмалион още малко. Подробното изучаване и тълкуване са залегнали в същността на всяко напрегнато човешко взаимодействие и особено на любовта. Освен това те са най-мощният източник на литературата: на прозата (която най-често разказва за предателството) и най-вече на лирическата поезия, при която човек се опитва да разгадае възлюбения и скритите му мотиви. А това разгадаване ни връща към Пигмалион в съвсем буквален смисъл, защото колкото повече дялките и тълкувате даден герой, толкова по-сигурно го въздигате на пиедестал. Затвореното пространство — все едно дали става въпрос за къща, студио или страница — неимоверно усилва този ефект. В зависимост от вашето усърдие и от евентуалното сътрудничество на героя този процес може да доведе или до шедьовър, или до катастрофа. В «Домашно погребение» се стига и до двете. Защото всяка Галатей в крайна сметка е автопроекция на самия Пигмалион. От друга страна, изкуството не имитира живота, а го заразява.

И тъй, нека разгледаме поведението на модела:

*Тръгваше надолу,  
през рамо поглед стрелкайки с боязън.  
Направи крачка, после пък размисли,  
отстъпи и отново се озърна.*

На буквално ниво, на нивото на праволинейното повествование, героинята тръгва да слиза по стълбите, извърната с профил към нас, загледана в нещо плашещо. Поколебава се и спира, вероятно без да откъсва очи от въпросната гледка; не вижда нито стъпалата, нито мъжа в подножието им. Но вие усещате и друго ниво, нали?

Нека засега го оставим неназовано. Всяко късче информация в този разказ стига до вас изолирано в петостъпен стих. Ролята на изолатор играят белите полета, обрамчващи цялата сцена, също като тишината в къщата; самите стихове пък са стъпала. Всъщност става въпрос за поредица от кадри. «Тръгваше надолу...» е един кадър, «... през рамо поглед стрелкайки с боязън» е друг; всъщност това е близък план, в профил — виждаме изражението на лицето ѝ. «Направи крачка, после пък размисли...» е трети: отново близък план, този път на стъпалата. «Отстъпи и отново се озърна» е четвърти план, в цял ръст.

Но това е и балет. Разполагаме с поне две «pas de deux», предадени с невероятно благозвучна, почти алитерационна прецизност. Имам предвид няколкото звука «d» в този стих («She took a doubtful step and then undid it»), макар че «t»-тата също са важни. «Undid it» е особено хубаво, защото усещате отскока в тази стъпка. А противопоставеният на движението на тялото профил — самата формула на драматичната героиня — е сякаш взет направо от балета.

Но истинският faux pas de deux<sup>[1]</sup> започва с «Какво съзираш?/ Вечно там отгоре?/ — да зная искам». През следващите двайсет и пет стиха на стълбите се провежда разговор. Мъжът се качва, докато говори, преодолявайки механично и словесно онова, което ги разделя. «Тръгвайки», той издава неловкост и притеснение. Напрежението нараства заедно с близостта. При все това механичната и, подразбира се, физическата близост е по-постижима от словесната, т.е. душевната — и тъкмо там се крие смисълът на стихотворението. «Какво



съзираш?/ Вечно там отгоре? — да зная искам» — е типичен въпрос за Пигмалион, който се обръща към модела върху пиедестала, или в дадения случай на върха на стълбището. Очарова го не видимото, а онова, което си представя, че се крие зад него; онова, което е сложил там. Той обвиня жената в загадъчност, а после бърза да я разбули; в тази хищност се крие вечната раздвоеност на Пигмалион. Сякаш скулпторът е удивен от изражението на модела си; тя «вижда» нещо, което той не може да «види». Затова трябва сам да се качи на пиедестала, да застане на нейното място. В позицията на «вечно там отгоре», на топографското (по отношение на къщата) и на психологическото предимство, където сам я е поставил. Тъкмо психологическото предимство на творбата не дава мира на твореца ѝ, както показва напористото «да зная искам».

Моделът отказва да сътрудничи. В следващия кадър «Тя сепна се, в полите си се свлече...», след което иде ред на близкия план: «... досада бързо ужаса смени» — при който ясно личи нежеланието за съдействие. Само че тук съдействието се съдържа в самия отказ. Колкото по-малко сътрудничите, толкова повече приличате на Галатея. Защото не бива да забравяме, че психологическото предимство на тази жена се крие в автопроекцията на мъжа. Той сам ѝ го приписва. Следователно, като му отказва, тя само усилва фантазиите му. В този смисъл тя му партнира, като не му съдейства. В това се състои цялата ѝ игра. Колкото по-нагоре се изкачва той, толкова по-голямо е нейното предимство; сякаш той я избутва към него с всяка своя крачка.

И все пак той се изкачва — в «Попита — да спечели време»; изкачва се и във:

— *Какво съзираш?*

*Възправи се, а тя се сви под него.*

— *Сега ще разбере; кажи ми, мила.*

Най-важната дума тук е глаголът «see» — «съзирам», който се среща за втори път. В следващите девет куплета е използван още четири пъти. Скоро ще стигнем и дотам. Но нека първо разгледаме този «възправен» стих и онзи след него. С «възправи се» поетът убива с един куршум два заека, тъй като думата описва както изкачването,

така и изкачващия се. А последният става все по-голям, защото жената се «свива», тоест смалява се под него. Не забравяйте, че тя гледа с «боязън». Следователно «възправи се» срещу «а тя се сви» задава контраста между техните фигури, доколкото в едрия му ръст се крие някаква заплашителност. Във всеки случай нейната алтернатива на страха не е утехата. А решимостта на «сега ще разбере» усилва ефекта от физическото превъзходство, който ни най-малко не може да бъде смекчен от ласкавото «мила» — непосредствено след заповедното, съзнаващо този контраст «кажи ми».

*Тя не помръдна — нека сам се справя.  
Напрегна леко шия, замълча —  
остави го да гледа в пълна вяра,  
че слепите не виждат; той първо не видя,  
но сетне промълви: А! — и пак: — А!  
— Какво, какво? — попита тя.  
— Видях го.  
— Не си, не си. Какво видя, кажи!  
— И как ли не видях го досега!*

Да разгледаме глагола «виждам». За петнайсет стиха той е използван шест пъти. Всеки опитен поет знае колко е рисковано да използваш многократно една и съща дума в къс отрязък от текста. Има опасност от тавтология. Така че какво цели Фрост? Мисля, че той се стреми именно към това: към тавтология. По-точно казано, към несемантично изказване. Като това «А! — и пак: — А!» Фрост има теория за така наречените от него «звукоизречения». Той забелязва, че звученето, тоналността на човешката реч е също толкова натоварена със значения като истинските думи. Например представете си, че чувате двама души да разговарят зад затворена врата. Не чувате думите, но разбирате общата насока на диалога; всъщност можете доста точно да отгатнете за какво става въпрос. Иначе казано, музиката е по-важна от текста, който можем да смятаме за заменим или излишен. Във всеки случай повторението на една или друга дума освобождава музиката, прави я по-осезаема. По същия начин повторението освобождава ума, избавяйки ви от понятието,

представяно от въпросната дума. (Това е стара техника на дзен, разбира се, но наличието ѝ посред американско стихотворение ни кара да се замислим дали философските принципи не възникват от текстовете, наместо обратното.)

Шестте «виждам» имат тъкмо такава функция. Те не обясняват, а възклищават. Би могло да бъде «see», «Oh», «yes» или всяка едносрична дума. Идеята е глаголът да бъде взривен отвътре, тъй като съдържанието на наблюдаваното разрушава процеса на наблюдение, неговите способности и самия наблюдател. Търсеният от Фрост ефект е неадекватната ни реакция, когато повтаряме първата хрумнала ни дума. «Виждането» тук е просто шарада на непроизносимото. За последен път нашият герой вижда във «видях го», защото към този момент глаголът, използван вече четири пъти, е изпразнен от своите значения на «наблюдавам» и «разбирам» (да не говорим, че ние читателите още нямаме представа какво има за гледане през този прозорец). Той вече е само звук, означаващ животинска, а не рационална реакция.

Подобно избухване на нормалните думи в чисти, несемантични звуци се случва на няколко пъти в това стихотворение. Следващото е едва десет стиха по-долу. Едва ли е случайно, че тези експлозии се получават винаги, когато персонажите са физически близо един до друг. Те са словесните — или по-точно казано, звуковите — еквиваленти на хиатуса<sup>[2]</sup>. Фрост ги режисира с невероятна последователност, внушавайки дълбоката несъвместимост на героите си (поне преди тази сцена). «Домашно погребение» всъщност разглежда именно тази тема. На буквално ниво описваната от него трагедия се състои във възмездието, застигнало двама души, нарушили взаимно своите териториални и душевни императиви чрез раждането на дете. След смъртта на детето императивите се завръщат със страшна сила и искат своето.

---

[1] Игра на думи, при която авторът слива «погрешната, лъжлива стъпка» (фр.) с балетната стъпка «па дьо дьо». — Б.р. ↑

[2] От лат. *hiatus* — отвор, празнина; интервал, увеличена секунда; неблагозвучие при събирането на няколко съгласни или две гласни (особено еднакви). — Б.р. ↑

## IV

Застанал до жената, мъжът заема нейната гледна точка. Тъй като е по-едър от нея и тъй като се намира в своята къща (както става ясно от двајсет и трети стих), където вероятно е живял през целия си живот, читателят предполага, че той трябва да се понаведе, за да погледне от нейната перспектива. Сега двамата са един до друг, в почти интимна близост, на прага на спалнята си в горния край на стълбите. Спалнята има прозорец, а от прозореца се разкрива гледка. И тук Фрост прави най-зашеметяващото си сравнение в тази творба, а може би и в цялата си кариера.

*— И как ли не видях го досега.  
Оттук не съм поглеждал ни веднъж.  
Навярно навикът ме прави сляп  
за гробището малко на рода ми!  
Тъй тясно е, че в рамката се сбира.  
Не по-широко е от спалня, а?  
Три плочи шисти и една от мрамор  
невръстни плеци проснали на слънце  
край хълма... Ти не се терзай за тях.  
Сега разбирам: не онези плочи,  
а мъничкото гробче...*

«Гробището малко на рода ми!» създава атмосфера на нежност, с която започва и «Тъй тясно е, че в рамката се сбира», само за да се сблъска с «Не по-широко е от спалня, а?» Ключовата дума тук е «рамка», моментално извикваща две асоциации — прозорец и картина. Прозорецът сякаш виси на стената на спалнята като платно, на което е изобразено гробище. «Изобразявам» обаче означава свеждам до размерите на картина, а представете си подобна украса в своята спалня! В следващия ред обаче гробището отново придобива реалните

си размери и така е приравнено към спалнята. Това равенство е колкото пространствено, толкова и психологическо. Мъжът неволно дава определение на брака си (предусетено още с играта на думи в заглавието<sup>[1]</sup>). А също тъй неволното «а?» приканва жената да потвърди това определение, без да се съмнява в нейното съгласие.

И сякаш това не стига, следващите два реда със своите плочи от шисти и мрамор усилват сравнението, оприличавайки гробището на оправено легло с петостъпно наредени възглавнички, по което са налягали малки, неодошевени деца: «невръстни плещи проснали на слънце...» Пигмалион вилнее, отърсил се от всякакви задръжки. Мъжът се връзва в съзнанието на жената, нарушава нейния вътрешен императив; вкостява го, ако щете. А после тази вкостяваща — или по-точно вкаменяваща — ръка се протяга към още незаздравялата в паметта ѝ рана:

*Сега разбирам: не онези плочи,  
а мъничкото гробче...*

Въпросът не е в контраста между плочите и могилката, макар че той е достатъчно ярък, а в способността — или по-точно в опита на мъжа — да произнесе онова, което жената намира за непоносимо. Защото ако успее, ако намери думи да изрази горестта ѝ, могилката ще заприлича на плочите в «картината», сама ще стане плоча, възглавница върху леглото им. И това ще означава, че мъжът напълно е проникнал в най-съкровения къртчета на ума ѝ. А той не спира:

*— Не! Не! Не! Недей!  
— изплъзна се под неговата длан  
на парапета и надолу полетя,  
на два пъти извърна взор тъй страшен,  
че се запъна той: — Какво като съм мъж,  
за мъртвото дете да не говоря?*

Стихотворението набира тъмната си сила. Четирите «don't» (недей) представляват несемантически взрив, завършващ с хиатус. Вече сме толкова потънали във фабулата — до уши, — та нищо чудно да забравим, че все още гледаме балет, поредица от кадри, постановка, режисирана от поета. Всъщност сме на път да вземем страна в спора между персонажите, нали? Е, предлагам да се измъкнем за ушите и за момент да помислим какво ни казва това за нашия поет. Представете си например че той разказва нещо преживяно — например за загубата на първородното си дете. Какво ви казва прочетеното дотук за автора и неговата чувствителност? Доколко е погълнат той от историята и — което е по-важно — доколко е свободен от нея?

Ако бяхме на семинар, бих ви изчакал да помислите. Но тъй като не сме, ще трябва сам да си дам отговор. И той е: извънредно свободен. Стресащо свободен. Самата способност да използва, да си играе с такъв материал предполага изключителна отстраненост от темата. Способността да превръща този материал в монотонен, бял петостъпен стих добавя нова степен на откъсване. Търсенето на прилика между семейно гробище и красящо стената на спалнята платно — още повече. Събрано накуп, всичко това говори за значителна степен на отстраненост. Степен, която заплашва човешкото взаимодействие, която прави общуването невъзможно, защото то изисква равенство. В подобна ситуация се намират Пигмалион и неговият модел. Тъй че не историята в стихотворението повтаря биографията на автора си, а самото стихотворение повтаря чертите на своя създател. Затова мразя литературните биографии — виждат ми се опростенчески. Затова внимавам да не ви засипя с информация за Фрост.

Накъде бие той с цялото това отстранение, ще попитате вие. Отговорът е: към пълна автономия. Тъкмо оттам той наблюдава приликите между несходните неща, оттам имитира разговорната реч. Искате да се запознаете с мистър Фрост? Тогава прочетете стихотворенията му, това ви стига; иначе ще ви критикуват отдолу. Искате да приличате на него? Не бих ви посъветвал. Човек с неговата чувствителност не може да се надява на истинска приятелска или съпругеска близост; впрочем по него не полепва почти никакъв романтичен прах, стандартният вестител на подобни надежди.

Това не беше непременно отклонение, но нека все пак се върнем към стиховете. Спомнете си хиатуса и онова, което го бе предизвикало, без да забравяте, че всичко е постановка. Всъщност самият автор ви припомня това със:

*изплъзна се под неговата длан  
на парапета и надолу полетя...*

Нали разбирате, още гледаме балет, а ремарките са вмъкнати в текста. Най-издайническият детайл тук е парапетът. Защо го е сложил авторът? Първо, за да върне вниманието ви към стълбището, което може и да сте забравили, погълнати от кризата в спалнята. И второ, парапетът предопределя полета ѝ надолу — всяко дете си е играло на «летене» по перилата. «На два пъти извърна взор тъй страшен» също е ремарка.

*... че се запъна той: — Какво като съм мъж,  
за мъртвото дете да не говоря?*

Забележително добър стих. Тонът е разговорен, почти като в пословица. А авторът видимо съзнава попадението си. Затова, опитвайки се едновременно да усилва въздействието му и да прикрие скрития в него умисъл, той подчертава неволността на изказването: «... че се запъна той». На буквално, повествователно ниво мъжът е стреснат от погледа на жената, от страшния ѝ поглед, и отчаяно търси подходящите думи. На Фрост много му се удават подобни лаконични почти като пословици формулировки, например «Да общуваш значи да прощаваш» (в «Звездорез») или «Най-добрият изход е винаги направо» (в «Слуга на слугите»). Тези формули (няколко реда по-долу има още една) обикновено са в пентаметър; петостъпният ямб е особено удобен за тази цел.

Цялата част от това стихотворение, от «Не, не, не, недей» нататък, очевидно е изпълнена със сексуалните конотации на нейния отказ. Драмата на Пигмалион и неговия модел се състои именно в това.

На буквално ниво «Домашно погребение» се развива по подобна линия на «недостъпността». Все пак не мисля, че Фрост е съзнавал това. (В крайна сметка «На север от Бостън» не издава познанство с фройдистката терминология.) А ако не го е съзнавал, подобен прочит е невалиден. Въпреки това не е зле да го имаме предвид, когато пристъпваме към основната част от стихотворението:

*Не и ти! — О, шапката ми! О, не ми и трябва!  
Излизам. Нещо въздух не ми стига.  
Не знам какво е редно за мъжа.  
— Ейми! Веднъж при чужди хора не ходи.  
Послушай, няма да те гоня. — Седна,  
подпря с юмруци клямнало лице.  
— Аз искам нещо да те питам, мила.  
— Не знаеш как. — А ти ме научи.  
Във отговор резето тя помръдна.*

---

[1] «Home Burial» може да се преведе и като «Погребение на дома». — Б.пр. ↑



## V

Очевидно тя иска да избяга; не толкова от мъжа, колкото от затвореното пространство, да не говорим за темата на разговора. И все пак не е особено решителна, както показва суетенето около шапката. Изпълнението на нейното желание би било в разрез с функцията ѝ на модел. Позволете ми да предположа, че то би означавало загуба на предимство, да не говорим, че би сложило край на стихотворението. Всъщност то свършва именно така — с нейното излизане. Буквалният смисъл се сблъсква или по-точно сплавя се с метафоричния. Затова стихът «Какво като съм мъж,/ за мъртвото дете да не говоря?» слива тези две нива и придвижва стихотворението нататък; вече не знаем кой е конят и кой — каруцата. Съмнявам се, че в този момент и самият поет е знаел. Това сливане освобождава някаква сила, която подчинява перото и в най-добрия случай удържа и двете равнища — буквалното и метафоричното.

Научаваме името на героинята. Освен това разбираме, че подобен разговор се провежда не за пръв път, и то с почти същия резултат. Като знаем как свършва стихотворението, можем да преценим — или добре, да си представим — що за разговори са били това. Сцената в «Домашно погребение» просто повтаря вече случили се неща. Стихотворението не просто ни разкрива техния живот, то го замества. От «Веднъж при чужди хора не ходи» долавяме смесицата от ревност и срам, изпитвана поне от единия персонаж. А от «няма да те гоня» и «подпрял с юмруци клюмнало лице» усещаме страха от насилие, пораждан от физическата им близост. Последният стих представя една прекрасна емблема на неподвижността, нещо като «Мислителят» на Роден, но със свити юмруци, което е един твърде издайнически самопосочващ се детайл, тъй като сблъсъкът на юмруците с лицето обикновено води до нокаут.

Основното тук обаче е поредното въвеждане на стълбите. Не само буквално споменатите, а и тези, на които той «седна». Оттук нататък целият диалог се провежда на стълбите, които обаче са се

превърнали в място на безизходица, а не на преход. Не са направени никакви физически стъпки. Вместо това ни се предлага техният речеви заместител. Балетът свършва, заменен от словесни настъпления и отстъпления, известни от «Аз искам нещо да те питам, мила». Забележете отново увещателния тон, този път изпълнен със съзнанието за своята безплодност в «мила». Забележете също последното подобие на истинско взаимодействие в «Не знаеш как». «Тогавя научи ме» — последно почукване на вратата, или по-точно казано — на стената. Обърнете внимание и на «във отговор резето тя помръдна», тъй като този привиден опит да отвори вратата е последното физическо движение, последният театрален или кинематографски жест в стихотворението, като изключим още едно трепване на резето:

*— Каквото кажа, все те оскърбява.  
Не знам какво и как да заговоря,  
че да не сбъркам. Може би ще смогнеш  
да ме научиш, но не виждам как.  
Мъжът не може мъж докрай да бъде,  
когато е с жени. И сигурно ще трябва  
да сключим сделка по кои въпроси  
не бива да отварям вече дума.  
Макар че договори никак не обичам:  
невлюбените само с тях живеят,  
на влюбените сделките горчат. —  
Отново тя посегна към резето.*

Припряната реч на мъжа е напълно уравновесена от неговата неподвижност. Ако това е балет, то балетът е психологически. Всъщност прилича по-скоро на фехтуване: не с противника или със сянката, а със самия себе си. Стиховете непрекъснато правят крачка напред, а после отстъпват («Направи крачка, после пък размисли,/ отстъпи...»). Основният технически похват тук е анжамбманът, който външно напомня спускане по стълби. Всъщност това сноване напред-назад, това възвратно движение почти създава усещането за задъхване. Поне до облекчението, настъпващо с простонародната формула: «Мъжът не може мъж докрай да бъде,/ когато е с жени».

След този отдих следват три стиха с по-спокоен ритъм, почти демонстриращи заложената в петостъпния ямб последователност и завършващи с пентаметрически триумфалното: «Макар че договори никак не обичам». Тук нашият поет прави още един зле прикрит опит за афоризъм: «... нелюбените само с тях живеят,/ на влюбените сделките горчат», въпреки че това звучи малко тежко и недотам убедително.

И Фрост донякъде го чувства: «Отново тя посегна към резето». Но това е само едно обяснение. Целият смисъл на този претоварен с определения монолог е в разгадаването на неговия адресат. Мъжът се мъчи да разбере жената, съзнавайки, че не може да я проумее, без да отстъпи, ако не и напълно да се откаже от своята разсъдъчност. С други думи, той слиза надолу. Но това е спускане по стъпала, които водят нагоре; донякъде поради все по-силното си объркване, донякъде от чисто реторическа инерция той повдига темата за любовта. С други думи, това полупословично двустишие за любовта представлява рационален аргумент, което, естествено, съвсем не убеждава адресата.

Защото колкото повече я тълкува той, толкова повече се откъсва тя от него: толкова по-висок става пиедесталът ѝ (което може би е важно за нея, след като е слязла по стълбите). От къщата я прогонва не скръбта, а ужасът да бъде разтълкувана, както и самият тълкувател. Тя иска да остане непроницаема и няма да приеме нищо по-малко от пълна капитулация. А той не е далеч от нея:

— *Недей, не тръгвай,  
веднъж при чужди хора не ходи.  
Ако човешка скръб е, сподели я.*

Последният стих е най-поразителният, най-трагичният според мен от цялото стихотворение. Той означава пълната победа на героинята — тоест гореспоменатия провал на разумните обяснения. Независимо от разговорния си тембър мъжът придава на душевните ѝ брожения статута на свръхестественото, като така признава безкрайността — нахлула в съзнанието ѝ след смъртта на детето — за свой съперник. Той отново е безсилен, тъй като нейният достъп до безкрайността, нейната погълнатост, общуването ѝ с тази безкрайност

се базира на цялата митология на противоположния пол — чрез цялото понятие за алтернативното същество, което той ѝ налага със завидна последователност. Мъжът губи жената, защото остава в границите на разума. Това е рязък, почти истеричен стих, който признава ограничеността на мъжа и за миг извежда целия диалог до плоскостта, на която героинята се чувства удобно и към която може би се стреми. Но само за миг. Мъжът не може да продължи на това ниво и прибегва към молби:

*Кажки какво те мъчи. Не съм дотам различен  
от другите, каквато ме изкарва  
стоенето ти там на прага. Дай ми шанс.  
Не мислиш ли, че преиграваш малко?  
Защо реши ти майчинската мъка  
по първото дете да преживяваш  
тъй безутешно — пряко любовта.  
Сълзите няма да го възкресят...*

Мъжът сякаш се сгромолясва от истеричната височина на «Ако човешка скръб е, сподели я». Но това сгромолясване, това психологическо падане по метрически низходящата стълба го връща към сърцевината на въпроса — към това, че тя приема «майчинската мъка/ по първото дете [...] тъй безутешно...» И той отново извиква на помощ всеобемашото понятие «любов», този път малко по-убедително: «пряко любовта». Самата дума «любов» подкопава емоционалната си реалност, свеждайки чувството до неговото утилитарно приложение като средство за превъзможване на трагедията. Само че това превъзможване би лишило жертвата от статута ѝ на герой или героиня. Това, съчетано със снижаването на плоскостта на обясненията, кара героинята да го прекъсне след «Сълзите няма да го възкресят...» със «Сега пък и насмешка!». Галатейя се брани срещу по-нататъшната употреба на длетото към вече придобитите си черти.

Сюжетът е толкова завладяващ, че човек се изкушава да класифицира «Домашно погребение» като трагедия на несъобщимостта, на провалилия се език; и мнозина са се поддали на това изкушение. Всъщност то представлява точно обратното: трагедия

на общуването, защото логичната цел на общуването е нарушаването на психологическия императив на събеседника. Това е стихотворение за ужасяващия успех на езика, тъй като в крайна сметка той е чужд на чувствата, които препредава. Никой не съзнава това повече от поетите; и ако «Домашно погребение» съдържа автобиографични елементи, те са на първо място в разкритата от Фрост несъвместимост между неговото «занятие» и неговите чувства. За да ви стане по-ясно, опитайте се да сравните онова, което изпитвате към даден човек от вашето обкръжение, с думата «любов». Поетът е обречен да разчита на думите. Също като говорителя в «Домашно погребение». В това се състои тяхното припокриване; затова стихотворението минава за автобиографично.

Но да не спираме дотук. Поетът трябва да се идентифицира не с единия, а с двамата си персонажи. Той е мъжът, но и жената. Следователно става въпрос за сблъсък не само на два типа чувства, но и на два езика. Чувствата могат да се сливат — да кажем, по време на любовния акт, — но не и езиците. Чувствата могат да родят дете; не и езиците. А след като детето е мъртво, остават два напълно автономни езика, две непресичащи се системи на словесност. Накратко: думи. Неговите срещу нейните, а нейните са по-малко. Това я прави загадъчна. Загадките подлежат на разбулване, на което се съпротивяват — в нейния случай с всички сили. Неговата задача или по-скоро задачата на езика му се състои в обяснението на нейния език, или по-точно на нейната мълчаливост. Което в човешките взаимоотношения си е рецепта за катастрофа. А в едно стихотворение представлява огромно предизвикателство.

Следователно нищо чудно, че този «мрачен пасторал» става все по-мрачен с всеки стих; атмосферата все повече се натяга, отразявайки не толкова сложния авторов замисъл, колкото вкуса към катастрофалното на самите думи. Защото принудата само задълбочава мълчанието, което може да се уповава само на себе си. Загадката става все по-трудна. Също както Наполеон нахлува в Русия и открива, че тя се простира и отвъд Урал. Тъй че нищо чудно, че този наш «мрачен пасторал» няма друг избор, освен да се смрачава все повече и повече, тъй като поетът играе ролята и на нашественическата армия, и на завладяваната от нея територия; той не може да взема страна. Чувството за необозримостта на предстоящото съкрушава не само

идеята за завоевание, но и усещането за напредък. Това личи и от стиха «Ако човешка скръб е, сподели я» и от стиховете след «Сега пък и насмешка!»:

*Не, грешиш!  
Ти ме ядосваш и ще слеза долу.  
Каква жена, за Бога!*

Нахлул на територията на мълчанието, езикът не намира там никаква плячка, освен ехото от собствените си думи. Усилията му водят единствено до повторението на същия неплоден стих:

*Значи, щом съм мъж,  
за мъртвото дете да не говоря?*

Езикът също се оттегля в самия себе си. Патова ситуация.

Разрушава я жената. По-точно, нарушено е нейното мълчание. Кое то мъжът би могъл да сметне за успех, ако не забележи от какво точно се отказва тя. Жената не настъпва, а отрича всичко, което представлява мъжът:

*— Не и ти. Не знаеш да говориш за скръбта.  
Да бе изпитвал чувства, то нима  
би изкопал със тези две ръце  
мъничкото му гробче. Аз видях те  
от този тук прозорец как подхвърляш  
във въздуха пръстта насам-натам,  
как пада до разрохканата твърд.  
И мислех си: какъв е този мъж?  
Не те познавах. Слизах и се качвах  
да видя пак, и пак пръстта летеше.  
А после чух и мощния ти глас  
да екне в кухнята; не знам защо,*

*но слязох да те видя по-отблизо.  
Обувките ти — целите в петна  
от рохкавата пръст, а ти  
говореше за делнични неща!  
Лопатата стърчеше до стената  
ей тъй до входа. Знай, че я видях! —  
— Не мога да сподавя този смях.  
Проклет съм. Боже, аз съм прокълнат!*

Това наистина е глас, долитащ от съвсем чужда територия — друг език. Мъжът е видян от разстояние, което той не може да обхване, тъй като е пропорционално на честотата, с която героинята се придвижва нагоре-надолу по стълбите. А тази честота от своя страна е пропорционална на полета на пръстта при изкопаването на гроба. Но каквото и да е съотношението, то не благоприятства предприетите или само обмисляни от мъжа стъпки надолу към жената. Същото се отнася и за мотивите ѝ да сповества нагоре-надолу по стълбището, докато той копае. По всичко изглежда, че няма кой друг да свърши това. (Загубата на първородното дете внушава, че двамата са млади и вероятно не особено заможни.) Освен това черната работа, извършена по такъв механичен начин — както показва изкусно миметичният петостъпен ямб (и обвиненията на героинята) — вероятно помага на мъжа да заглуши или поне да контролира скръбта си; тоест неговите движения са функционални, за разлика от нейните.

Накратко, това е поглед на безсилието към практичността. По очевидни причини този поглед обикновено е точен и преценяващ: «Да бе изпитвал чувства», «... подхвърляш/ във въздуха пръстта насам-натам,/ как пада до разрохканата твърд». В зависимост от продължителността на наблюдението — а процесът на копаене е описан в цели девет реда — този поглед може да доведе, както в този случай, до усещането за пълна несъвместимост между наблюдателя и наблюдаваното: «И мислех си: Какъв е този мъж?! Не те познавах». Защото наблюдението не води до нищо, а копаещият създава могила или яма. Чийто мислен еквивалент за наблюдателката е гробът. Или по-скоро за нея се сливат мъжът и неговото занимание, да не говорим за инструмента му. Нейното безсилие и авторовият петостъпен ямб

забелязват преди всичко ритъма. Героинята наблюдава неодоушевена машина. В нейните очи мъжът е гробокопач и следователно нейна противоположност.

А видът на собствената ни противоположност е винаги неприемлив, ако не и заплашителен. Колкото по-отблизо го гледате, толкова повече се изостря чувството ви за вина и за заслужено възмездие. За една наскоро загубила детето си жена това чувство може да бъде особено болезнено. Добавете безсилието ѝ да преобразува скръбта си в някакво полезно действие извън трескавото сноване нагоре-надолу, както и осъзнаването — и последвалото възвеличаване — на това безсилие. Добавете съгласуваността (при все противоположността на целите) на нейните и неговите движения, на нейните стъпки и неговата лопата. До какво според вас ще доведе това? И не забравяйте, че става въпрос за неговата къща, за гробището, където лежат неговите роднини. А той е гробокопач.

*А после чух и мощния ти глас  
да екне в кухнята; не знам защо,  
но слязох да те видя по-отблизо.*

Обърнете внимание на фразата «не знам защо», тъй като с нея жената неволно се движи към изградения от самата нея образ. В момента тя иска само да го потвърди със собствените си очи. Тоест да превърне въображаемата картина в реална:

*Обувките ти — целите в петна  
от рохкавата пръст, а ти  
говореше за делнични неща!  
Лопатата стърчеше до стената  
ей тъй до входа. Знай, че я видях!*

Е, какво според вас вижда тя със собствените си очи и какво доказва видяното? Какво съдържа рамката този път? Какво помества в близък план? Боя се, че жената вижда смъртоносно оръжие: тя вижда



острие. Петната от прясната кал по обувките или лопатата карат ръба на инструмента да блести: превръщат го в острие. А нима пръстта оставя петна, колкото и рохкава да е тя? Самият избор на съществително внушава идеята за течност, напомня — обвинявайки — за кръв. Какво би трябвало да стори мъжът? Може би да свали обувките си, преди да влезе в къщата? Сигурно. Вероятно би трябвало да остави отвън и лопатата. Но той е фермер и действа като такъв — навярно от умора. Затова той внася инструмента си, в нейните очи — инструмента на смъртта. Същото се отнася и за обувките му, и за всичко в него. Тук гробокопачът е приравнен, ако щете, с образа на самата смърт и нейната коса. А в къщата са само той и тя.

Най-ужасната фраза тук е «Знай, че я видях!», защото тя подчертава предполагаемата символика на оставената до входа лопата: оставена за по-нататъшна употреба. Или като страж. Или като неволно «memento mori». В същото време «Знай, че я видях!» съдържа своенравие на нейното възприятие, триумфа на човек, който не се подлъгва лесно, триумфалното залавяне на врага. Безсилието тържествува, обгръщайки и поглъщайки практичността в своята сянка.

*— Не мога да сподавя този смях.  
Проклет съм. Боже, аз съм прокълнат!*

Това е на практика словесно признание за провала под формата на типична за Фрост сдържаност, осеяна с повтарящи се едносрични думи, които бързо изоставят семантичните си функции. Нашият Наполеон или Пигмалион е напълно разгромен от своето създание, което не престава да напират:

*— Добре си спомням всяка твоя дума:  
«Един ден дъжд, три зарани мъгла  
и всеки брезов плет ще хване гнилоч.»  
Така ли се говори в този миг!  
Как точно свърза гниещия плет  
с това, що беше в тъмния салон!*

Ето тук нашето стихотворение практически свършва. Останалото е просто развръзка, в която героинята продължава да бърби все понесвързано за смъртта, за жестокостта на света, за безсърдечните приятели и самотата. Това е един доста истеричен монолог, чиято единствена функция от гледна точка на повествованието е да даде отдушник на всичко, което ѝ се е насъбрало. Само че то не стига и накрая тя пак тръгва към вратата, сякаш само пейзажът е съзвучен с душевното ѝ състояние и следователно способен да ѝ дари утеха.

И може би наистина е така. Конфликтите в затворено пространство — като къща например — обичайно прерастват в трагедии, тъй като самата четвъртитост на формите придава по-голяма тежест на разума и слага усмирителна риза на чувствата. В къщата мъжът е господар не само защото сградата е негова, а защото — в контекста на това стихотворение — негова е и рационалността. Сред природата диалогът в «Домашно погребение» би протекъл по различен начин; сред природата мъжът би претърпял поражение. Драмата вероятно би била още по-дълбока, защото едно е на твоя страна да застане някаква си къща, а съвсем друго — природните стихии. Във всеки случай това е причината жената да се устреми към вратата.

Така че нека се върнем на петте предшестващи развръзката стиха — към въпроса за гниещите брези. «Един ден дъжд, три зарани мъгла/ и всеки брезов плет ще хване гнилоч» — бил казал нашият фермер, седейки в кухнята с буци рохкава пръст по обуцата и подпряна до входа лопата. Можем отново да припишем фразата на изпитваната от него умора и на мисълта за следващата му задача: да построи оградка около новия гроб. Но тъй като става въпрос за семейно, а не обществено гробище, може би той наистина има предвид някаква всекидневна работа, с която предстои да се захване. Вероятно говори за нея, за да забрави за миг досегашното си занимание. И все пак при всичките си усилия той не може напълно да се разсее, както показва думата «гнилоч»; стихът съдържа сянката от скрито сравнение: ако оградата загнива тъй бързо във влажния въздух, колко ли бързо ще изгние малкият ковчег в пръстта, достатъчно влажна, за да остави петна по обувките му? Но героинята за пореден път отхвърля обкръжаващите я гамбити на езика — метафора, ирония, литота — и се хваща за буквалното значение, за абсолюта. «Как точно свърза гниещия плет/ с това, що беше в тъмния салон?». Докато той говори за

«брезов плет», което си е чисто отклонение, да не говорим, че се отнася към нещо над земята, героинята настоява на «това, що беше в тъмния салон». Можем да разберем майчинската ѝ (режисирана от Фрост) отдаденост на мисълта за мъртвото дете. И все пак тя го споменава по един доста заобиколен, дори евфемистичен начин: «... това, що беше». Да не говорим, че нарича мъртвото си дете «това», а не «то». Ние не научаваме името му, пък и доколкото разбираме, то не е живяло дълго след раждането си. Забележете и обозначаването на гроба като «тъмния салон».

С тази фраза поетът завършва портрета на своята героиня. Не трябва да забравяме, че действието се развива на село, че тя живее в «неговата» къща, тоест тя е външен човек. С близостта си до земната «гнилоч» този тъмен салон, независимо от разговорния си тон звучи доста многозначително, да не кажем хитро. За съвременното ухо «тъмният салон» придобива почти викториански нюанс, разлика в чувствителността, едва ли не класово разграничение.

Вероятно ще се съгласите, че това не е европейско стихотворение. Не е френско, не е италианско, не е дори английско. Мога да ви уверя, че в никакъв случай не е руско. Като знаем какво представлява американската поезия днес, не е и американско. То е фростово, а Фрост е мъртъв вече четвърт век. Затова нищо чудно, че разнищваме стиховете му толкова подробно и на такива странни места, макар че авторът несъмнено би се изненадал да чуе един руснак да представя стихотворенията му пред френска публика. От друга страна, противоречията не са му били чужди.

Та към какво се стреми поетът в това толкова свое стихотворение? Мисля, че се стреми към скръбта и разума, които, макар да се унищожават взаимно, представляват най-мощното гориво на езика — ако щете, най-неизтриваемото мастило на поезията, Фрост толкова често се обръща към тях, че едва ли не ви се струва, че топва перото в мастилницата с надеждата да намали съдържанието ѝ; сякаш има някакъв материален интерес. И все пак колкото по-често топи перото, толкова повече мастилницата прелива с тази черна есенция на съществуването и толкова повече умът — също като пръстите — се покрива с петна. Защото колкото повече нараства скръбта, толкова повече укрепва и разумът. Колкото и човек да се изкушава да вземе страна в «Домашно погребение», присъствието на говорителя

изключва това, тъй като ако персонажите въплъщават съответно скръбта и разума, говорителят въплъщава тяхното сливане. С други думи, докато действителният съюз на персонажите се разпада, разказът венчава скръбта и разума, тъй като логиката на повествованието е по-силна от индивидуалната динамика — поне за читателя. А може би и за автора. С други думи, стихотворението играе ролята на съдбата.

Предполагам, тъкмо към такъв брак се е стремил Фрост. Или може би наопаки. Преди много години по време на полет от Ню Йорк за Детройт се натъкнах на есе от дъщеря му в рекламното списание на «Американ Еърлайнс». Там Лесли Фрост твърдеше, че и двамата ѝ родители са говорили на абитуриентската вечер в гимназията, която и двамата са завършили. Макар да не помнела речта на баща си, тя помнела какво казала майка ѝ. Било нещо като «Разговорът като жизнена сила» (или «живата сила»). Ако — както се надявам — някой ден намерите «На север от Бостън» и я прочетете, ще осъзнаете, че темата на Елинор Уайт съдържа основния структурен похват на тази стихосбирка, тъй като повечето стихотворения в нея са диалози, разговори. В този смисъл и тук, в «Домашно погребение», става въпрос за любовна поезия. Или, ако щете, за поезия на натрапчивото привличане: не толкова на мъжа към жената, колкото на аргумента към неговия контрааргумент, на гласа към другия глас. Всъщност това се отнася и за монолозите, доколкото монологът представлява спор със себе си. Вземете например «Да бъдеш или да не бъдеш...». Затова поетите толкова често пишат пиеси. В крайна сметка обаче Фрост не се стреми към диалога, напротив — той смята, че сами по себе си два гласа не са кой знае какво. Тяхното сливане дава тласък на нещо, което по липса на по-добра дума можем да наречем «живот». Затова «Домашно погребение» свършва с тире, а не с точка.

#### HOME BURIAL

*He saw her from the bottom of the stairs  
Before she saw him. She was starting down,  
Looking back over her shoulder at some fear.  
She took a doubtful step and then undid it*

To raise herself and look again. He spoke  
Advancing towards her: «What is it you see?»  
From up there always? — For I want to know.  
She turned and sank upon her skirts at that,  
And her face turned from terrified to dull.  
He said to gain time: «What is it you see?»  
Mounting until she cowered under him.  
«I will find out now — you must tell me, dear»  
She, in her place, refused him any help,  
With the least stiffening of her neck and silence.  
She let him look, sure he didn't see,  
Blind creature; and awhile he didn't see.  
But at last he murmured, «Oh», and again, «Oh».

«What is it — what» she said.  
«Just that I see.»  
«You don't», she challenged. «Tell me what it is.»

«The wonder is I didn't see at once.  
I never noticed it from here before.  
I must be wonted to it — that's the reason.  
The little graveyard where my people are!  
So small the window frames the whole of it.  
Not so much larger than a bedroom, is it?  
There are three stones of slate and one of marble,  
Broad-shouldered little slabs there in the sunlight  
On the sidehill. We haven't to mind those.»

But I understand: it is not the stones,  
But the child's mound.  
«Don't, don't, don't,  
don't», she cried.

She withdrew, shrinking from beneath his arm  
That rested on the banister, and slid downstairs;  
And turned on him with such a daunting look,  
He said it twice over before he knew himself:

*«Can't a man speak of his own child he's lost?»*

*«Not you! — Oh, where's my hat! Oh, I don't need it!  
I must get out of here. I must get air. —  
I don't know rightly whether any man can.»*

*«Amy! Don't go to someone else this time.  
Listen to me. I won't come down the stairs.»  
He sat and fixed his chin between his fists.  
«There's something I should like to ask you, dear.»*

*«You don't know how to ask it.»  
«Help me, then.»  
Her fingers moved the latch for all reply.*

*My words are nearly always an offense.  
I don't know how to speak of anything  
So as to please you. But I might be taught  
I should suppose. I can't say I see how.  
A man must partly give up being a man  
With womenfolk. We could have some arrangement  
By which I'd bind myself to keep hands off  
Anything special you're a-mind to name.  
Though I don't like such things twixt those that love.  
Two that don't love can't live together without them.  
But two that do can't live together with them.“  
She moved the latch a little. „Don't — don't go.*

*Don't carry it to someone else this time.  
Tell me about it if it's something human.  
Let me into your grief. I'm not so much  
Unlike other folks as your standing there  
Apart would make me out. Give me my chance.  
I do think, though, you overdo it a little.  
What was it brought you up to think it the thing  
To take your mother-loss of a first child  
So inconsolably — in the face of love.*

*You'd think his memory might be satisfied —*

*«There you go sneering now!»*

*«I'm not, I'm not!*

*You make me angry. I'll come down to you.*

*God, what a woman! And it's come to this,*

*A man can't speak of his own child that's dead.»*

*You can't because you don't know how to speak.*

*If you had any feelings, you that dug*

*With your own hand — how could you? — his little  
grave;*

*I saw from that very window there,*

*Making the gravel leap and leap in air,*

*Leap up, like that, like that, and land so lightly*

*And roll back down the mound beside the hole.*

*I thought, Who is that man? I didn't know you.*

*And I crept down the stairs and up the stairs*

*To look again, and still your spade kept lifting.*

*Then you came in. I heard your rumbling voice*

*Out in the kitchen, and I don't know why,*

*But I went near to see with my own eyes.*

*You could sit there with the stains on your shoes*

*Of the fresh earth from own baby's grave*

*And talk about your everyday concerns.*

*You had stood the spade up against the wall*

*Outside, there in the entry, for I saw it.“*

*„I shall laugh the worst laugh I ever laughed.*

*I'm cursed. God, if I don't believe I'm cursed.“*

*„I can repeat the very words you were saying:*

*There foggy mornings and one rainy day*

*Will rot the best birch fence a man can build.*

*Think of it, talk like that at such a time!*

*What had how long it takes a birch to rot*

*To do with what was in the darkened parlor?*

*You couldn't care! The nearest friends can go*

*With anyone to death, comes so far short  
They might as well not try to go at all  
No, from the time when one is sick to death  
One is alone, and he dies more alone.  
Friends make pretense of following to the grave,  
But before one is in it, their minds are turned  
And making the best of their way back to life  
And living people, and things they understand.  
But the world's evil. I won't have grief so  
If I can change it. Oh, I won't. I won't!"*

*„There, you have said it all and you feel better.  
You won't go now. You're crying. Close the door.  
The heart's gone out of it: why keep it up?  
Amy! There's someone coming down the road!"*

*„You — oh, you think the talk is all. I must go —  
Somewhere out of this house. How can I make you —“*

*„If — you — do!“ She was opening the door wider.  
„Where do you mean to go? First tell me that.  
I'll follow and bring you back by force. I will —“*

#### ДОМАШНО ПОГРЕБЕНИЕ

*Съзря я изпод стълбището той,  
преди да го е тя съзряла. Тръгваше надолу,  
през рамо поглед стрелкайки с боязън.  
Направи крачка, после пък размисли,  
отстъпи и отново се озърна. Той заговори,  
тръгвайки към нея: — Какво съзираш?  
Вечно там отгоре? — да зная искам.  
Тя сепна се, в полите си се свлече,  
досада бързо ужаса смени.  
— Какво съзираш? — рече той отново,*



възправи се, а тя се сви под него.  
— Сега ще разбера; кажи ми, мила.  
Тя не помръдна — нека сам се справя.  
Напрегна леко шия, замълча:  
остави го да гледа в пълна вяра,  
че слепите не виждат; той първо не видя,  
но сетне промълви: А! — и пак: — А!

— Какво, какво? — попита тя.  
— Видях го.  
— Не си, не си. Какво видя, кажи!

— И как ли не видях го досега!  
Оттук не съм поглеждал ни веднъж.  
Навярно навикът ме прави сляп  
за гробището малко на рода ми!  
Тъй тясно е, че в рамката се сбира.  
Не по-широко е от спалня, а?  
Три плочи шисти и една от мрамор,  
невръстни плещи проснали на слънце  
край хълма... Ти не се терзай за тях.

Сега разбирам: не онези плочи,  
а мъничкото гробче... — Не! Не! Не! Недей!

— изплъзна се под неговата длан  
връз парапета и надолу полетя,  
на два пъти извърна взор тъй страшен,  
че се запъна той: — Какво като съм мъж,  
за мъртвото дете да не говоря?

— Не и ти! О, шапката ми! О, не ми и трябва!  
Излизам. Нещо въздух не ми стига.  
Не знам какво е редно за мъжа.

— Ейми! Веднъж при чужди хора не ходи.  
Послушай, няма да те гоня. — Седна,

подпря с юмруци клюмнало лице.  
— *Аз искам нещо да те питам, мила.*

— *Не знаеш как. — А ти ме научи.*  
*Във отговор резето тя помръдна.*

— *Каквото кажа, все те оскърбява.*  
*Не знам какво и как да заговоря,*  
*че да не сбъркам. Може би ще смогнеш*  
*да ме научиш, но не виждам как.*  
*Мъжът не може мъж докрай да бъде,*  
*когато е с жени. И сигурно ще трябва*  
*да сключим сделка по кои въпроси*  
*не бива да отварям вече дума.*  
*Макар че договори никак не обичам:*  
*невлюбените само с тях живеят,*  
*на влюбените сделките горчат. —*  
*Резето мръдна пак. — Недей, не тръгвай,*  
*веднъж при чужди хора не ходи.*

*Ако човешка скръб е, сподели я.*  
*Кажки какво те мъчи. Не съм дотам различен*  
*от другите, какъвто ме изкарва*  
*стоенето ти там на прага. Дай ми шанс.*  
*Не мислиш ли, че преиграваш малко?*  
*Защо реши ти майчинската мъка*  
*по първото дете да преживяваш*  
*тъй безутешно — пряко любовта.*  
*Сълзите няма да го възкресят...*

— *Сега пък и насмешка!*  
— *Не, грешиш!*  
*Ти ме ядосваш и ще сляза долу.*  
*Каква жена, за бога! Значи, щом съм мъж,*  
*за мъртвото дете да не говоря?*

— *Не и ти. Не знаеш да говориш за скръбта.*

Да бе изпитвал чувства, то нима  
би изкопал със тези две ръце  
мъничкото му гробче. Аз видях те  
от този тук прозорец как подхвърляш  
във въздуха пръстта насам-натат,  
как пада до разрохканата твърд.  
И мислех си: какъв е този мъж?  
Не те познавах. Слизах и се качвах  
да видя пак, и пак пръстта летеше.  
А после чух и мощния ти глас  
да екне в кухнята; не знам защо,  
но слязох да те видя по-отблизо.  
Обувките ти — целите в петна  
от рохкавата пръст, а ти  
говореше за делнични неща!  
Лопатата стърчеше до стената  
ей тъй до входа. Знай, че я видях! —  
— Не мога да сподавя този смях.  
Проклет съм. Боже, аз съм прокълнат!

Добре си спомням всяка твоя дума:  
„Един ден дъжд, три зарани мъгла  
и всеки брезов плет ще хване гнилоч.“  
Така ли се говори в този миг!  
Как точно свърза гниещия плет  
с това, що беше в тъмния салон?  
Не бе те грижа! Ближните, уви,  
в смъртта остават толкова далече,  
че по-добре да си стоят встрани.  
Не, щом си смъртно болен, самотата  
обгръща те и сам ще си умреш.  
Приятелите уж след теб пристъпят,  
но още над отворения гроб  
към делника на живите се връщат,  
към дребните си мисли... Свят жесток!  
Не бих скърбяла толкова, да можех  
донейде да те променя. Уви! Уви!

— Е, изприказва се и ти олекна.  
Сега стой тук. Ти плачеш. Затвори.  
Помина ти, вземи се успокой.  
Виж, някой май задал се е насам.

— Та, мислиш, че това са само думи.  
Аз тръгвам... вече не издържам тук. Как не можах...

— Ти... какво? — Вратата тя отвори.  
— Ти къде? Кажу ми първо, аз ще те последвам  
и силом ще те върна. Давам дума! —

Ако това стихотворение е мрачно, още по-мрачен е умът на създателя му, който играе и трите роли: на мъжа, на жената и на разказвача. Тяхната равностойна реалност, взета заедно или поотделно, все пак не може да се сравнява с тази на автора, тъй като „Домашно погребение“ е само едно сред многото му стихотворения. Цената на неговата автономност е специфичната му окраска; може би в крайна сметка от стихотворението остава не разказаната история, а образът на оказалия се автономен създател. Сякаш героите и разказвачът са изтласкали автора от всеки поносимо човешки контекст: той стои отвън, без право да се върне; а струва ми се, и без особено желание. Това е дело на диалога — известен още и като Съдба. И тази особена поза, тази пълна откъснатост ми се струва типично американска. Оттук и монотонността у този поет, и провлаченият му петостъпен ямб: сигнал от далечна станция. Можем да го оприличим на космически кораб — докато хватката на земното притегляне отслабва, той се оказва повлечен от друга гравитационна сила — онази, която го тласка навън. Горивото обаче е едно и също — скръб и разум. Единственият препъникамаък в тази моя метафора е фактът, че американските космически кораби обикновено се връщат.

1994

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.