

**ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ
БИБЛИОТЕКА**

В. Е. БАГНО

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
И
РОМАНСКИЙ
МИР



Санкт-Петербург
ГИПЕРИОН
2005

ББК 63.3(2)
Б12

**ФЕДЕРАЛЬНАЯ ЦЕЛЕВАЯ ПРОГРАММА
«КУЛЬТУРА РОССИИ»
(Подпрограмма «Поддержка полиграфии
и книгоиздания России»)**

Ответственный редактор серии *П. В. Дмитриев*

Багно В. Е.

Б12 Русская поэзия Серебряного века и романский мир /
В. Е. Багно. — СПб. : Гиперион, 2005. — 228 с. — (Филологическая библиотека. VII).

ISBN 5-89332-129-4

Всеволод Багно — один из ведущих отечественных компаративистов, специализирующийся в области изучения русской литературы в контексте мировой, образа России, закономерностей межкультурных связей, истории и теории художественного перевода. В этой книге под одной обложкой объединены статьи и эссе, в которых в центре внимания оказывается тот период русской культуры (конец XIX — начало XX столетия), когда интенсивность и глубина взаимного тяготения и взаимного понимания между Россией и романским миром, при всей пестроте отдельных частных примеров, эпизодов и фактов, стала одной из важных граней того, что мы называем Серебряным веком.

ISBN 5-89332-129-4

© В. Е. Багно, 2005

© П. П. Лосев, художественное
оформление, 2005

© Издательство «Гиперион», 2005

*Посвящается светлой памяти
Эльги Львовны Линецкой*

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В этой книге под одной обложкой объединены статьи и эссе, в которых в центре внимания оказывается тот период русской культуры (конец XIX — начало XX столетия), когда интенсивность и глубина взаимного понимания между Россией и романским миром, при всей пестроте отдельных частных примеров, эпизодов и фактов, оказалась одной из важных граней того, что мы называем Серебряным веком.

Русская поэзия вступила в конце XIX — начале XX века в самый блистательный период построения культурной империи. Отличие подобных имперских построений от традиционных состоит в том, что не народ, обуреваемый имперскими амбициями, раздвигает свои границы, а наоборот, любые инонациональные культурные достижения, имевшие место во времени и пространстве, переносятся на новую почву, тем самым, не только бесконечно ее обогащая, но и в буквальном смысле «раздвигая» ее границы.

Культурные экспансии осуществляются не за счет вовлечения соседей в орбиту собственных культурных пристрастий, а благодаря включению в орбиту собственных интересов всего культурного богатства, накопленного человечеством. Современная и предшествовавшая русским поэтам Серебряного века французская, испанская и итальянская культура занимала не последнее место в их попытках *translatio*, перевода-переноса идей, чувств, обычаев, стихотворных размеров, романских по своему происхождению, на доступный соотечественнику язык.

Значительная часть работ, включенных в настоящее издание, была опубликована ранее, в 1980–1990-е годы. Многие из них посвящены вопросам истории и теории художественного перевода, т. е. попыткам переноса основ мироощущения одного народа теми средствами, которыми выражает свое мироощущение другой народ.

Наивно было бы полагать, что при построении тех культурных империй, которые весьма успешно создавали русские поэты, наступает наконец искомое взаимопонимание между народами. Однако перенесение на свою территорию территорий иноземных — без какого бы то ни было ущерба для этих чужих земель — придает им новые, подчас редкой красоты очертания, дает им новую жизнь.

ЗАРУБЕЖНОЕ ЗОДЧЕСТВО В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

История взаимосвязей литературы и архитектуры, различных форм их взаимоотражения и взаимообогащения таит в себе немало открытий. Плодотворность анализа готического стиля в архитектуре в сопоставлении со схоластической философией средневековой Западной Европы доказал Э. Панофски (Panofski 1968). По-видимому, наиболее детально исследованы функции собора Парижской богородицы в структуре романа Гюго, роль, которую сыграли размышления писателя о зодчестве и знаменитом готическом соборе в замысле «Собора Парижской богородицы».

По классификации У. Вайсштайна (Weisstein 1981: 23) к группе тем, имеющих первостепенное значение в области «сравнительного изучения искусств», а именно связанных с исследованием литературных произведений, описывающих отдельные произведения искусства, относится архитектурная тема в поэзии.

Тема зарубежной архитектуры в русской поэзии конца XIX — начала XX в.¹ оказывается чрезвычайно богатой по материалу, по его разнообразию, по оттенкам, по тем выводам, которые позволяет сделать. Это и неудивительно. Как известно, именно для этой эпохи развития русской культуры огромное значение имел «ветер из миров искусства» (А. Блок). «Новизна современного искусства, — писал, например, Андрей Белый, — лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь пронесется мимо нас» (Белый 1910: 143). Ориентация на культуру «открытого

¹ Стихотворения, посвященные памятникам русской архитектуры, равно как и произведения на тему «Зодчий», «Строитель», прямого отношения к нашей теме не имеют. Однако они учитываются, хотя и не фигурируют в анализе, поскольку в противном случае отдельные важные закономерности, имеющие общий смысл, могли бы оказаться незамеченными.

типа», впитывающую богатейший опыт мирового искусства, привела к тому, что в творчестве русских поэтов этой поры тема зарубежной архитектуры заняла весьма заметное место. При этом, воспользовавшись словами Л. Я. Гинзбург, относящимися к О. Э. Мандельштаму (Гинзбург 1974: 366), можно сказать, что в целом не стилизаторский интерес был причиной обостренного внимания русских поэтов к мировой культуре в ее различных национальных и исторических проявлениях, но потребность найти им место в кругу русского культурного сознания.

Интерес к зарубежной архитектуре был характерен прежде всего для поэтов, близких к символистским и акмеистским кругам (редкие исключения — например, поэтическое наследие И. А. Бунина — лишь подтверждают верность общего правила). Причем этот интерес в том и другом случае имел разные истоки. Знаменательно, что это обстоятельство послужило одним из поводов для полемики между ними. Для литературы и искусства конца XIX — начала XX в., как ранее для романтизма, была характерна тенденция к взаимообогащению; поэзия тяготела к музыке, живописи, архитектуре. По словам Вяч. Иванова, важнейшей заслугой поэзии этой эпохи «было то простое и вместе чрезвычайно сложное и тонкое дело, что новейшие поэты (памятуя Верленово «de la musique avant toute chose...») разлучили поэзию с «литературой» и приобщили ее снова как равноправного члена и сестру к хороводу искусств: музыке, живописи, скульптуре...» (Иванов 1909: 241–242). Отсутствие архитектуры в данном ряду достаточно симптоматично. Интерес символистов к архитектуре (особенно — к зодчеству средних веков) носил прежде всего общий характер и коренился в своеобразном символизме средневековья, наиболее адекватное отражение получившем именно в зодчестве, в то время как тяготение акмеистов к архитектуре коренилось в ее предметности, материальности. В статье «Утро акмеизма», созданной в разгар литературных споров, хотя и напечатанной значительно позже, О. Мандельштам писал: «Острие акмеизма не стилет и не жало декадентства <...> с презрением отбрасывая бирюльки футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово, мы *вводим готику в отношения слов* (курсив мой. — В. Б.), подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке». И далее: «Строить можно только

во имя “трех измерений”, так как они есть условие всякого зодчества. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство» (Мандельштам 1919: 70–71).

Отпор «музыкальным» увлечениям символистов, доведенным у футуристов до абсурда, прозвучал в рецензии С. Городецкого на сборник Мандельштама «Камень». С точки зрения Городецкого, выступающего от имени акмеистов, восстановленное в своих правах слово защиту против музыкальности находит прежде всего в архитектурности. Мандельштам, по его мнению, учился писать не у Верлена и Блока, а у строителей Notre-Dame: «Спесь звездочетов (читай — символистов. — В. Б.) абсолютно чужда Мандельштаму. Горделивая скромность каменщика отличает всю его поэзию» (Городецкий 1913: 3).

Интерес русских поэтов к зарубежной архитектуре питался, конечно, прежде всего личными впечатлениями, однако следует учитывать и основательную начитанность таких поэтов, как Брюсов, Бунин, Вяч. Иванов, А. Белый, Блок, Волошин, Мандельштам, как в литературе путешествий, так и в специальной (русской и зарубежной) искусствоведческой литературе. В России в конце XIX — начале XX в. не только было издано большое число оригинальных и переводных книг, посвященных зарубежной архитектуре², но существовало также немало периодических изданий, либо полностью специализирующихся на вопросах архитектуры, либо уделявших зодчеству внимание в связи с общими проблемами искусства³.

² См., например: Парланд А. Храмы Древней Греции. СПб., 1890; Султанов Н. Памятники зодчества у народов древнего и нового мира. СПб., 1892; Лоренц Н. Орнаменты всех времен и стилей. СПб., 1898; Виоле ле Дюк Е. Об укреплении зданий. М., 1901; Володихин И. Архитектурный стиль. Ч. 1. Архитектурные стили древнего мира. СПб., 1901; Французский Ренессанс в памятниках зодчества. СПб., 1901; Шуази О. История архитектуры. М., 1906; Ростовцев М. Эллино-римский архитектурный пейзаж. СПб., 1908; Муратов П. Образы Италии. Т. 1. М., 1911; Лангль И. Картины по истории. Цикл наиболее выдающихся архитектурных произведений всех культурных эпох. М., 1913.

³ Аполлон (СПб., 1909–1917); Архитектурно-художественный еженедельник (СПб., 1914–1917); Архитектурные мотивы (М., 1899–1902); Архитектурный музей (СПб., 1902–1903); Ежегодник Мос-

Очевидно при этом, что первостепенное значение имели не специальные искусствоведческие работы, а так или иначе попадавшие в поле зрения русских поэтов размышления об архитектуре писателей, философов, авторов работ по философии культуры, художников, таких как Ф. Шлегель, Шатобриан, Гегель, Чаадаев, Гоголь, Дж. Рескин, В. Розанов, О. Роден, О. Шпенглер.

В русской поэзии конца XIX — начала XX в. нашла отражение архитектура всех эпох и многих народов. Это и древний, и средневековый Восток (Египет, Палестина, Цейлон), и, конечно же, Древняя Греция и Древний Рим, и западноевропейское средневековье, и итальянский Ренессанс, и архитектура Франции эпохи Людовика XIV, и многое другое. Знаменательно, что именно на рубеже XIX–XX вв. античность в целом отходит на второй план, а в центре оказывается западноевропейская архитектура средних веков, и особенно готика, в восхищении которой поэты «нового» искусства были единодушны. Кое-что здесь может прояснить модерн, эстетическое явление, родственное символизму (хотя и не тождественное последнему, и не только ввиду отличий, диктуемых их принадлежностью к различным видам искусства (см., например, Стернин 1984: 21)).

Роль средневековой традиции в формировании модерна была аналогична той роли, которую сыграла античность при переходе от готики к Возрождению. Средневековье, в восприятии деятелей культуры конца XIX — начала XX в., «наделается чертами, которые модерну представляются идеальными — оно целостно, народно, синтетично, рождено единством всенародной духовной идеи» (см.: Кириченко 1982: 298). «В средневековом зодчестве, — по словам Е. И. Кириченко, — как и в природе, модерн черпал принципы, приемы,

ковского архитектурного общества (М., 1909–1916); Ежегодник Общества архитекторов-художников (СПб., 1906–1916); Зодчий (СПб., 1872–1917); Искусство и художественная промышленность (СПб., 1899–1901); Мир искусства (СПб., 1899–1904); Московский архитектурный ежегодник современного зодчества и декоративного искусства (М., 1912–1914); Неделя строителя (СПб., 1881–1901). Приложение к журн. «Зодчий»; Русская художественная летопись (СПб., 1911–1912); София (М., 1914); Старые годы (СПб., 1907–1916); Столица и усадьба (СПб., 1913–1916); Строитель (СПб., 1895–1905).

формы, видел подтверждения правомерности своих исканий в доказательство тому, что не всегда культура базировалась на опыте античности...» (Кириченко 1982: 215). В статье «Парфенон или Св. София?», принадлежащей перу О. Р. Мунц, известного в будущем советского архитектора, выдающиеся памятники архитектуры прошлого противопоставлялись друг другу. «Св. София не вечна, — утверждал автор, — но вечен в ней впервые выраженный с такой ясностью принцип целесообразности, принцип архитектуры как строительства. Этот же принцип дает нам романскую архитектуру всех оттенков и готику, и лучшее в архитектуре допетровской Руси» (Мунц 1916: 20). Идеалом в сфере искусства модерн избирает средневекового ремесленника, воспетого Дж. Рескиным.

К наследию средневековой архитектуры, активнейшим образом осваиваемому модерном, не без пользы для себя обращались и поэты. Особой притягательностью для русских поэтов рубежа веков обладала готика, наделенная динамикой и недоступной романскому стилю гранью измерения — временем. «Сущность готики, — по словам современного исследователя, — в сопоставлении противоположностей, в способности объединить в духовном горении абстрактную идею и живой трепет жизни, космическую бесконечность универсума и выразительную конкретность детали, в умении пронизать земную плоть движением духовной энергии. Это балансирование на грани двух контрастных сфер придало готическому искусству особую остроту, захватывающую пронзительность» (Тяжелов 1981: 217). Честь «реабилитации» готики принадлежит романтизму. В истории постижения и творческого усвоения готического наследия не только архитекторами и искусствоведами, но и писателями немало замечательных страниц (см., например, Frankl 1960).

В России к готическим соборам, равно как и к другим «знакам минувших столетий», одним из первых с интересом отнесся Н. М. Карамзин. Глубокое философское осмысление западноевропейской культуры содержится в «Философических письмах» П. Я. Чаадаева, четвертое из которых посвящено архитектуре. Оригинальная интерпретация готического искусства нашла отражение в лекции Н. В. Гоголя «О средних веках» и статье «Об архитектуре нынешнего времени». Историческую концепцию готического искусства выдвинул А. И. Герцен. Готический стиль, по его мнению, был не во-

площением христианства вообще, как полагали романтики, а воплощением средневекового мира и его мировоззрения в определенный исторический период (см. Муратова 1972: 45–53). Своеобразное место занимала готика в творческом сознании Ф. М. Достоевского, сотни страниц черновиков которого испещрены рисунками на темы готических соборов (см.: Лихачев 1984: 104–105; Баршт 1984: 192–195).

Для русских поэтов конца XIX – начала XX в. особенно значимой оказалась мысль об общевропейском, а не узконациональном значении готического искусства, которую проводили романтики и которая отчетливо прозвучала и у Гоголя. При этом они не избежали и романтической идеализации средневекового искусства. Вот одно из типичных для данной эпохи произведений на «готическую» тему, стихотворение «Ночь» (1906) из цикла «Руанский собор» М. Волошина:

*Плавны, как пение хора,
Прочь от земли и огней
Высятся дуги собора
К светлым пространствам ночей.
В тверди сияюще-синей,
В звездной алмазной пыли,
Нити стремительных линий
Серые сети сплели.
В горный простор без усилия
Взвилась громада камней...
Птичьи упругие крылья —
Крылья у старых церквей!*

(Волошин 1977: 109)

Тот факт, что попытки русских поэтов осмыслить наследие готики носили не случайный характер, подтверждает и наличие перекличек между ними, а подчас и очевидной полемики⁴. Так, стихотворение А. Блока «Сиена», впервые напечатанное в 1914 г., первоначально завершалось следующей строфой: «Иль, сама о том не зная, / С безрассудством красоты / Строгой готикой играя, / В сердце Бога метишь ты?» (Блок 1960: 535)⁵. Вероятно, современным читателем она

⁴ Вопроса о возможной полемике Маяковского с Мандельштамом мы коснемся ниже.

⁵ Прозаической параллелью к ней являются строки из очерка «Вечер в Сиене»: «Острые башни везде, куда ни глянешь, — тонкие, легкие,

воспринималась в единстве со строками из стихотворения О. Мандельштама «Я ненавижу свет...» (1912), опубликованного в сборнике «Камень» (1913): «Неба *пустую* грудь / Тонкой иглой рань!» (Мандельштам 1974: 70) (курсив мой. — В. Б.). Возможно, что впоследствии именно во избежание данной соотнесенности Блок и решил отказаться от этой строфы.

По-видимому, особая притягательность средневековой архитектуры для поэтов начала века объясняется в значительной мере тем, что акцент в ней был поставлен на ее символические. Особенно показательна в этом смысле задуманная М. Волошиным книга «Дух готики», одна из глав которой должна была называться «Символизм готики». «Когда мы употребляем слово “символизм” по отношению к готическому искусству, — писал он, — понятие это имеет иное содержание, чем теперь. Наш символизм есть выражение платонизма. Его определением могут служить заключительные слова Фауста: “Все преходящее есть только символ”. Он предполагает *соответствие* различных планов мира. Его формула “Что вверху, то и внизу”. Символизм же средневековый скорее определяется понятием “знака”. Он сводится к гиероглифу, обозначающему понятие. Для готики весь внешний мир является сложным гиерографическим письмом, повествующим о трагедии грехопадения и искупления. Наш символизм ищет соответствий. Средневековый искал уподоблений. Разница та же, что между геометрической проекцией предмета (т. е. его рисунком) — и между гиероглифом»⁶.

В обращении к средневековой архитектуре не последнюю роль сыграло представление о ней как о синтезе не только искусств, но синтезе всех представлений своей эпохи, ее чаяний, мыслей и чувств, как о подлинно народном искусстве, искусстве для всех, искусстве, назначение которого — соединить всех в едином порыве. В интересе поэтов рубежа XIX–XX вв. к средневековой архитектуре нашла отражение их тоска по присущей человеку средневековья целостности восприятия

как вся итальянская готика, тонкие до дерзости и такие высокие, будто метят в самое сердце Бога. Сиена всех смелее играет строгой готикой — старый младенец!» (Блок 1962: 395).

⁶ См. публикацию «Духа готики» М. Волошина, осуществленную А. В. Лавровым в издании: Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986.

мира, непосредственности отношения к жизни, по утраченной полноте бытия, воплощенной в шедеврах зодчества средних веков, как русского, так и западноевропейского. П. Бицилли, автор работы «Элементы средневековой культуры», отражающей типичную для той эпохи точку зрения, писал: «Руководящей тенденцией средневековья, как культурного периода, можно признать тяготение к универсальности, понимаемая под этим стремление, сказывающееся во всем — в науке, в художественной литературе, в изобразительном искусстве, — освоить мир в целом, понять его как некоторое всеединство, и в поэтических образах, и в линиях, и в красках, и в научных понятиях — выразить это понимание. “Энциклопедичность” — закон средневекового творчества. Готический собор, со своими сотнями и тысячами статуй, барельефов и рисунков, изображающих <...> всю земную жизнь с ее будничными заботами и повседневными трудами <...> всю историю человечества от грехопадения до Страшного Суда, является великой энциклопедией, “библией для неграмотных...”» (Бицилли 1919: 2).

П. А. Флоренский отмечал важность для храма как синтеза искусств не только важнейших элементов храмового действия — зодчества, изобразительного искусства, музыки, но и таких забытых и полузабытых, как искусство огня, искусство запаха, искусство дыма, искусство одежды (Флоренский 1922: 32). Тот факт, что собор, особенно средневековый, был в полном смысле синтезом искусств, имел для русских поэтов, тяготевших к символистским кругам, особое значение. По словам А. Белого, «музыка, живопись, архитектура, скульптура и слово, сплетенные, — храм, или — синтез искусств, в настоящее время мечтанье о новой мистерии явно встречается с грезой о новом строении Храма; из нового Храма нам брызжут новые формы искусств, как из Храма прошедшего времени брызнула музыка Баха; и брызнула живопись: не из театра сложилась техника старых искусств, а из Храма» (Белый 1922: 25).

У Вячеслава Иванова интерес к средневековой архитектуре был связан с его размышлениями о способности символа, сверх-индивидуального по своей природе, превратить «интимнейшее молчание индивидуальной мистической души в орган вселенского единомыслия и единочувствия» (Иванов 1909: 197). Он рисовал картину будущей «органической» куль-

туры, когда личность вновь сольется с коллективом, а искусство, чтобы осуществить свою жизнестроительную теургическую миссию, вновь станет «соборным», всенародным. Русских поэтов в зодчестве средних веков особенно привлекала его способность быть не только «проповедью в камне», но и чрезвычайно действенным средством общения, средством просвещения (известно, что в средние века в Западной Европе рекомендовалось украшать церкви для просвещения неграмотных). Если проповеди читались с учетом типа аудитории (это разграничение для просвещенной публики и народа регламентировалось и руководствами для священников), то архитектура и «работающие» на нее скульптура, живопись и музыка непременно должны были совмещать оба плана, оба толкования, быть ориентированными одновременно на всех, быть доступными одновременно всем.

Обращение средневекового искусства, и особенно архитектуры, к широкой аудитории, умение быть понятным совершенно различным слоям населения сыграли не последнюю роль в преимущественном интересе поэтов конца XIX — начала XX в. к зодчеству средних веков. Сходную мысль можно обнаружить у Дж. Рескина. «Архитектура, — по его словам, — не монополия клерикальной компании, не изложение богословского догмата, не иероглифические письма посвященных церковнослужителей; это мужественная речь народа, воодушевленного непреклонным стремлением к общей цели, непреклонным повиновением ясным для него законам божества, в которое он безусловно верит» (Рескин 1900: 33)⁷. Позже о том, что готическое искусство предполагает народные массы, предназначено для народных масс и обращается к ним на великом и общедоступном языке шедевров, писал в своей книге о соборах Франции, известной русским поэтам, О. Роден (Rodin 1914: 4).

Внимание русских поэтов привлекли средневековые соборы Франции, родины готики (особенно собор Парижской богородицы, но также Реймский собор, Руанский, собор св. Корэнтин в Кэмпере), Италии (собор св. Марка в Венеции, Миланский, Сиенский соборы), Германии (Кельнский со-

⁷ Подробнее о взглядах Дж. Рескина на архитектуру см.: Garrigan K. O. *Ruskin on Architecture: His thought and influence*. London, 1973; Unran J. *Looking at architecture with Ruskin*. London, 1978.

бор), Голландии (Утрехтский собор), Австрии (собор св. Стефана в Вене). Естественно, что в предпочтении, оказываемом тому или иному памятнику, сказывались и особенности эстетических взглядов, и преимущественное тяготение к определенной национальной культуре. В этой связи А. Белый писал: «...я считаю ознакомление с той или иною эпохою событием органическим; прошлое вовсе не прошлое; это градация верных бальзамов; нельзя принимать все лекарства: они — станут ядами; то, что во мне оживает, как прошлое, то — проницаю насквозь, вызывая в себе» (Белый 1922: 36). Так, всеобщему увлечению готикой противостоял Брюсов, тяготевший к культуре Древнего Рима.

С другой стороны, «гордыне» готики противопоставлялись русские соборы, византийская архитектура или же собор св. Марка в Венеции, восходящий, как известно, во многом к византийской традиции. При этом отвергалась готика, как правило, с точки зрения «этической», а не «эстетической». Например, приведенная выше блоковская характеристика Сиенского собора подхватывается и развивается в цикле из двух стихотворений С. Парнок, посвященных Миланскому собору и собору св. Марка в Венеции («Собор Миланский! Мне чужая / Краса! — Дивлюсь ему и я. — / Он, точно небу угрожая, / Свои вздымает острия») (Парнок 1916: 11). Поэтесса противопоставляет «колючей готике» Миланского собора «благостный» Сан-Марко, увиденный, возможно, сквозь призму известной оценки, принадлежащей перу В. В. Розанова⁸. Для Блока и для А. Белого тот же собор св. Марка не послужил поводом для религиозно-мистических медитаций, подобных тем, которыми завершается стихотворение С. Парнок. А. Белый, сочувственно цитируя Блока («На башне с песнею чугуной, / Гиганты бьют полночный час. / Марк утопил в лагуне лунной / Узорный свой иконостас») (Блок 1960: 103), далее пишет: «Великолепие Марка блистательно давит: религиозное чувство молчит: так и кажется: быстро рассыплется Марк в многоцветные горсти холодных стекляшек» (Белый 1922: 24). В споре между византийским типом собора и готическим он явное предпочтение отдает по-

⁸ «...так он весь мягок и нежен, что никакое, кажется, другое здание нельзя сравнить с ним <...> св. Марк — точно обливает душу материнским молоком» (Розанов 1909: 227–238).

следнему, поскольку купола Византии якобы тяготеют к «окаменелости духа».

Сопоставление различных, подчас с полемической направленностью, стихотворений русских поэтов, посвященных одним и тем же памятникам мирового зодчества (Парфенону, Колизею, собору св. Марка, собору Парижской богородицы, о котором писали Брюсов, Бальмонт, Мандельштам, Маяковский и др.), могло бы дать очень любопытные результаты. Так, стихотворение Бунина «Айя-София» (1903–1906) задумано как апофеоз гениальному творению рук человеческих, в высшем своем проявлении способному сливаться с Природой, несмотря на то что человек пытается придать ему совсем иной смысл⁹:

*Светильники горели, непонятный
Звучал язык, — великий шейх читал
Святой Коран, — и купол необъятный
В угрюмом мраке пропадал.*

*Кривую саблю вскинув над толпою,
Шейх поднял лик, закрыл глаза — и страх
Царил в толпе, и мертвою, слепую
Она лежала на коврах...*

*А утром храм был светел. Все молчало
В смиренной и священной тишине,
И солнце ярко купол озаряло
В непостижимой вышине.*

*И голуби в нем, рея, ворковали,
И с вышины, из каждого окна,
Простор небес и воздух сладко звали
К тебе, Любовь, к тебе, Весна!*

(Бунин 1965а: 254)

Написанное в 1912 г. одноименное стихотворение Мандельштама проникнуто близкой идеей, пафосом созидатель-

⁹ Сходную идею развивал А. Бенуа в 1922 г. в своих размышлениях о Версале: «Версаль был предназначен для того, чтобы вещать о величии короля, но если вслушаться в его нашептывание, то легко различить нечто совершенно иное — символ веры о человеческом величии вообще, догму разлитой во всем мироздании красоты, догму осознанной человеческой красоты» (Бенуа 1968: 95).

ного гения человека, создающего нетленное творение зодчества в противовес враждующим между собой и сменяющим друг друга религиям:

*Айя-София — здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!
Ведь купол твой, по слову очевидца,
Как на цепи, подвешен к небесам.*

*И всем векам — пример Юстиниана,
Когда похитить для чужих богов
Позволила эфесская Диана
Сто семь зеленых мраморных столбов.*

*Прекрасен храм, купающийся в мире,
И сорок окон — света торжество.
На парусах, под куполом, четыре
Архангела — прекраснее всего.*

*И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот.*

(Мандельштам 1974: 74)

Совсем другой тип отношений представляют собой стихотворения Мандельштама и Маяковского, посвященные «каменной симфонии» — собору Парижской богородицы. Написанное в 1912 г. программное стихотворение Мандельштама «Notre-Dame» — одно из лучших в анализируемом ряду произведений русских поэтов на тему зарубежной архитектуры:

*Где римский судья судил чужой народ,
Стоит базилика, — и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мускулами крестовый легкий свод.*

*Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.*

*Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,*

*Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.*

*Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.*

(Мандельштам 1974: 74–75)

С точки зрения Д. Д. Ивлева, автора статьи «Стихотворения О. Мандельштама и В. Маяковского «Notre-Dame». Опыт анализа», известное стихотворение Маяковского имеет как бы «двойное дно»: пафос хозяйского «освоения» классики, лежащий в основе этого стихотворения, относится не только к таким культурным ценностям прошлого, как собор Парижской богородицы, но и, в области поэзии, в какой-то мере к классическому стиху Мандельштама. Именно поэтому Маяковский ориентирует первую строфу на стих Мандельштама:

*Другие здания
лежат,
как грязная кора,
в воспоминании:
о Notre-Dam'e.
Прошедшего
возвышенный корабль,
о время зацепившийся
и севший на мель.*

(Маяковский 1957: 6, 211)

Однако не случайно «ответ» Мандельштаму об отношении к классике, увиденной сквозь призму стихотворения предшественника, был дан в ироничной и слегка пародийной форме. «Маяковский, — отмечает автор, — сознательно отталкивался от образца, на который ориентировался, создавая при этом нечто принципиально новое. Ведь его восприятие классики не могло строиться на охранении ее от времени, а именно так рисовалась Маяковскому роль Мандельштама. Отношением к классике, по Маяковскому, должно было стать хозяйское ее «освоение»» (Ивлев 1981: 76).

Как причины обращения русских поэтов конца XIX — начала XX столетия к архитектурным мотивам, так и функции, которые несли в себе произведения, посвященные памятни-

кам зарубежного зодчества, были столь разнообразны, что в полном объеме они в нашей статье охарактеризованы и отмечены быть не могут. Тем не менее представляется возможным обратить внимание на основные из них. При этом необходимо учитывать, что подобная систематизация реальное положение вещей отражает лишь частично.

Памятники архитектуры (будь то буддийские храмы, Коллизей или кафедральные соборы Франции) воспринимались русскими поэтами как жизненные центры городов, столиц (а следовательно, государств, империй), живые свидетели хода истории, всего происходившего в течение многих веков и даже тысячелетий в этих городах, столицах, странах. Самым естественным образом размышления о шедеврах зодчества оборачивались раздумьями об истории, судьбах человечества, цивилизаций, стран, народов. «Архитектура, — по словам З. Гидиона, современного специалиста в области истории и теории архитектуры, — самым тесным образом связана со всей жизнью данной эпохи <...> Мы узнаем по зданиям и сооружениям характер эпохи так же легко, как почерк друга даже при умышленном его изменении. Архитектура дает безошибочное представление о том, что действительно происходило в определенный период» (Гидион 1984: 35). В России еще Гоголь призывал рассматривать архитектуру как «лепотпись мира», которая «говорит тогда, когда уже молчат и пески и предания, и когда уже ничто не говорит о погибшем народе» (Гоголь 1952: 73).

В своих заграничных путешествиях русские литераторы начала XX в. преследовали не столько географический, сколько исторический интерес. Типичная точка зрения была высказана В. Розановым в его книге «Итальянские впечатления»: «Мне хотелось взглянуть на Европу, как на место чудовищной исторической энергии, где отложились слои великого труда, подвигов, замыслов, гения, надежд и разочарований. Мне хотелось “понюхать их пота” и “взглянуть на их лица”: как? что? горит ли там энергия? есть ли “вера, надежда и любовь”, говоря восточную фразеологией» (Розанов 1909: V–VI). Подобно Брюсову, многие русские поэты могли сказать, что глядя на памятники архитектуры прошлого, они ощущали «веянье давно исчезнувшей жизни» (Брюсов 1913: 33–34). Иллюстрацией данного мотива могло служить стихотворение Брюсова «В разрушенном Мемфисе» (1913):

*Мы были горды, высились высоко,
И сердцем мира были мы в веках, —
Но час настал, и вот, под бурей Рока,
Погнулись мы и полегли во прах.*

*В твоей стране такие же колонны,
Как стебли, капителью расцветут,
Падет пред ними путник удивленный,
Их чудом света люди назовут.*

*Но и твои поникнут в прах твердыни,
Чтоб после путники иной страны,
Останки храмов видя средь пустыни,
Дивились им, величьем смущены.*

*Быть может, в землях их восстанут тоже
Дворцы царей и капища богов, —
Но будут некогда и те похожи
На мой скелет, простертый меж песков.*

(Брюсов 1973б: 180–181)

Оценка событий при этом подчас выносится за скобки, как, например, в стихотворении С. Городецкого «Пиза» или в стихотворении Бунина «Колизей». Иногда она вводится в текст. Трагическую сторону античной истории и истории христианства, теснейшим образом связанных между собой, Вяч. Иванов видит запечатленной в развалинах Колизея («И мнится: древний род Неронов и Локуст / Наполнил чуткий мрак... Теснятся мириады. / Беззвучный слышен плеск, и крик безгласных уст... // Что жадным трепетом, как в дни кровавых оргий, / Волнует их прилив под бледною луной? / Куда вперен их взор? Что движет их восторги?.. // На светлом поприще чья тень передо мной?.. / Взгляну ль назад, тоской и ужасом объятый?.. / Крест виден на тени, и на кресте — Распятый...») (Иванов 1903: 207)¹⁰.

Архитектура нередко воспринималась как энциклопедия жизни, как книга, которую надо уметь читать, как способ познания жизни, не менее действенный, чем наука. «Архитектура, — пишет И. Михайловский, — в ряду искусств занимает

¹⁰ Вяч. Иванов воспользовался здесь легендой, согласно которой некогда, во время крестных ходов, Колизей был местом молитвы, а на его арене был водружен крест.

первое место. Этим и объясняется, почему мы так интересуемся судьбами тех, которые оставили истории лучшие каменные страницы, на которых отлично запечатлелись предания, символы, догматы, мысли и мораль» (Михайловский 1899: 2). Достаточно отчетливо читается тема «Архитектура как энциклопедия жизни» в задуманной Волошиным книге «Дух готики». Там же поэт утверждал: «Прочешь готический собор от его первой страницы до последней, от портала до самого острия стрелки, венчающей его крышу, расшифровать его гримуары, раскрыть его гиероглифы — вот желание, которое охватывает, когдаходишь внутрь этого архитектурного папируса, испещренного письменами». Мысль, что архитектура далекого прошлого — великая книга человечества, была заимствована символистами у романтиков. При этом подобное понимание архитектуры не было, конечно, сугубо символистским толкованием. Она же, например, нашла отражение в стихотворении К. Случевского «Страсбургский собор» (ок. 1880):

*Днем, как по книге, по тебе я
О давнем времени читал;*

.....
*А ночью — двери закрывались,
Фигурки гибли с темнотою,
С одною башнею стоял ты —
Отвсюду запертый, немой!*

*И башня, как огромный палец
На титанической руке,
Писала что-то в небе темном
На незнакомом языке!*

*Не башня двигалась, но — тучи...
И небо, на оси вертясь,
Принявши буквы, уносило
Их неразгаданную связь...*

(Случевский 1962: 194–195)

К стихотворениям подобного рода непосредственно примыкают иные, в центре которых размышления о преходящем и нетленном на земле, о том, что лишь создания человеческого гения и «жерло вечности» не пожрет. «Если язык стихотворения, — писал Брюсов в статье 1899 г., — еще по-

зволяет прочесть, если по собранным обломкам можно уловить намерение ваятеля, то не умерла душа творца и для нас живущих. Искусство воплощает настроения; в настроении проявляет свою жизнь душа. Но что же и есть для сознания в этом мире, как не проявления души? Душа первее мертвой природы, осужденной исчезнуть, как призрак. Вот почему создания искусства мы называем бессмертными» (Брюсов 1975: 46). Естественно, что параллели этим мыслям можно найти и в брюсовской лирике. Например, в стихотворении «Опять в Венеции» (1908) («И над руиной Кампаниле¹¹, / Венчавшей прежде облик твой, / О всем прекрасном, что в могиле, / Мечтать с поникшей головой. // Пусть гибнет все, в чем время вольно, / И в краткой жизни, и в веках! / Я вновь целую богомольно / Венеции бессмертный прах!» (Брюсов 1973а: 529–530)). Или же в стихотворении Блока «Равенна» (1909) («Все, что минутно, все, что бrenно, / Похоронила ты в веках. / Ты, как ребенок, спишь, Равенна, / У сонной вечности в руках») (Блок 1960: 98). Упоминание шедевра мирового зодчества при этом нередко — один из «сигналов» для читателя о философской сути данного стихотворения, способ перейти по ассоциативному ряду к размышлениям о высшей силе, высшем разуме, законах, управляющих мирозданием.

Стихи на тему зодчества могли также выполнять функцию показателя ориентации на культуру (подчас в противовес «жизни»). Однако решение, предлагаемое поэтом, далеко не всегда при этом бывало однозначным. В стихотворении Н. Рериха «Детские замки» (1920), при недвусмысленной позиции лирического героя, нашла отражение идея равноправия или, во всяком случае, равноценности этих двух миров:

*На мощной колонне храма сидит
малая птичка. На улице дети
из грязи строят неприступные
замки. Сколько хлопот около
этой забавы! Дождь за ночь
размыл их твердыни, и конь
прошел через их стены. Но
пусть дети строят*

¹¹ Имеется в виду колокольня, упавшая в 1902 г., во время первого посещения Брюсовым Венеции.

*замок из грязи, и на колонне
пусть сидит малая птичка.
Направляясь к храму, я не подойду
к колонне и обойду стороною детские замки.*

(Рерих 1974: 123)

От предыдущих эпох русская поэзия конца XIX — начала XX в. унаследовала апофеоз архитектуры как символа созидательного гения человека. Эта мысль, в частности, проходит по многим сочинениям Д. Рескина, книги которого непременно входили в круг чтения русских поэтов этой поры. «Прошло все остальное, — писал он, например, в одной из своих работ, — прошли все их заботы, стремления и удачи. Мы не знаем, для чего они работали, и не видим, получили ли они награду. Торжество, богатство, власть, счастье, — все миновало, хоть и было куплено ценою многих тяжких жертв. Но жизнь и труд их на земле увенчались одною наградой, оставили одно свидетельство — это серые массы глубоко изрытого камня. Они унесли с собою в могилу свою власть, и почет, и ошибки, но оставили нам пламя своей веры» (Рескин 1900: 247). Эта идея оказывается одной из центральных в произведениях Брюсова, посвященных памятникам мирового зодчества. На первый план, например, она выходит в стихотворении «Египетский раб» (1911):

*Я — жалкий раб царя, и жребий мой безвестен;
Как утренняя тень, исчезну без следа,
Меня с лица земли сотрут, как плесень;
Но не исчезнет след упорного труда,
И вечность простоит, близ озера Мериды,
Гробница царская, святая пирамида.*

(Брюсов 1973б: 69)

В то же время разрушение памятников архитектуры осмыслялось как симптом гибели цивилизации, человечества. В русской поэзии на разрушение немцами в сентябре 1914 г. во время первой мировой войны Реймского собора, одного из самых прекрасных готических соборов Европы, откликнулись М. Волошин, В. Брюсов, М. Кузмин и О. Мандельштам. С точки зрения Волошина, оно явилось одним из проявлений «духа современности». Его стихотворению предпослан эпиграф из О. Родена («Vue de — trois-quarts, la

Cathédrale de Reims évoque une grande figure de femme, agenouillée, en prière»)¹², сыгравший первостепенную роль в развитии поэтического замысла («В минуты грусти просветленной / Народы созерцать могли / Ее — коленопреклоненной / Среди виноградников земли»). С ним связан и выбор названия. «Реймсская богоматерь» понадобилась поэту, чтобы передать утрачиваемый при переводе на русский язык женский род французского слова «la cathédrale», соответствующий мужскому «собор» в русском языке (по-видимому, тем же объясняется и французское написание заглавий русских стихотворений, посвященных собору Парижской богоматери). Женское начало, настойчиво подчеркиваемое Волошиным, делает особенно пронзительным звучание концовки стихотворения:

*...И, обнажив, ее распяли...
Огонь лизал и стрелы рвали
Святую плоть... И по ночам,
В порыве безысходной муки,
Бе обугленные руки
Простерты к зимним небесам.*

(Волошин 1916: 30)

Как филиппика против современных варваров построено стихотворение М. Кузмина «Вы можете разрушить башни», в котором несомненно имеется в виду прежде всего Реймский собор, поскольку оно написано в сентябре 1914 г. Тем же настроением проникнуто стихотворение В. Брюсова «Тевтону» («Подъявший длань на храмы-чудо, / Громивший с неба Notre-Dame, / Знай: в Реймсе каменная груда / Безмолвно вопиет к векам!») (Брюсов 1973б: 157). Стихотворение О. Мандельштама «Реймс и Кельн» также носит антивоенный характер:

*Но в старом Кельне тоже есть собор,
Неконченный, но все-таки прекрасный,
И хоть один священник беспристрастный,
И в дивной целости стрелчатый бор.*

¹² «С алтарной части, несколько сбоку, Реймский собор напоминает фигуру гигантской женщины, коленопреклоненной в молитве» (Волошин 1916: 29).

*Он потрясен чудовищным набатом,
И в грозный час, когда густеет мгла,
Немецкие поют колокола:
«Что сотворили вы над реймским братом?»*

(Мандельштам 1974: 223)

Мандельштам, перенеся центр тяжести на аналогичный, готический собор в Германии, которая заимствовала готический стиль у Франции (доказательство плодотворности культурных контактов между двумя странами), наделил стихотворение еще большей силой эмоционального воздействия. Не случайно поэт счел необходимым отбросить две первые строфы («Шатались башни, колокол звучал — / Друг горожан, окрестностей отрада, / Епископ все молитвы прочитал, / И рухнула священная громада. // Здесь нужен Роланд, / Чтоб трубить из рога, / Пока не разорвется олифан. / Нельзя судить бессмысленный таран / Или германцев, позабывших бога»), в которых речь шла о самом разрушении собора.

Не последнюю роль сыграли представления об архитектуре как замене Природы, которой недостает современному городскому жителю. Д. С. Мережковский в статье «Парфенон», включенной им в книгу «Вечные спутники», противопоставил зодчество Древней Греции (живая, вечная красота; человек, отдающийся природе; жизнь, согласная с природой) современной архитектуре (существование, основанное на недоверии к природе и одичании в безобразных городах среди грандиозных изобретений современной технической цивилизации), христианской (люди, прячущиеся в таинственном полумраке между стрельчатыми колоннами и заглушающие звуки жизни звуками органа и покаянным воплем) и даже римской (мертвое величие низвергнутой власти). О Парфеноне он писал: «Люди здесь к природе ничего не добавили своего. Красота Парфенона и Пропилей — только продолжение красоты моря, неба, и строгих очертаний Гимета и Пентеликона» (Мережковский 1897: 15). Что касается идеи о попытке человека дать в архитектурных формах и орнаменте архитектурных сооружений некий аналог природе, то на рубеже веков русские поэты могли обнаружить ее прежде всего у Д. Рескина. «Ради скопления сил и знаний, — писал он, — мы принуждены жить в городах, но выгода общения друг с

другом далеко не возмещает утраты общения с природой. Нет у нас больше садов, нет наших милых полей, где мы предавались размышлениям в вечернюю пору. Задача архитектора насколько возможно заменить нам природу, говорить нам о ней, напоминать о ее тишине, быть как природа торжественной и нежной, давать нам образы, заимствованные у природы, образы цветов, которые мы не можем более рвать, и живых существ, которые теперь далеко от нас, в своей пустыне» (Рескин 1900: 241).

Параллели между архитектурными памятниками (как правило, средневековыми соборами) и растениями, животными, человеком имеют давнюю историю. Ф. Шлегель утверждал, что готические соборы более всего подходят на создания и порождения самой природы «в отношении органической бесконечности и неисчерпаемой полноты формирования» (Шлегель 1983: 259). Истоки готики в природе видел Шатобриан (Шатобриан 1982: 189–190). Во время подготовки книги «Дух готики» Волошин сделал следующую выписку из работы О. Родена: «Собор построен по образу и подобию живого тела. Его соответствия и равновесия подчинены общему строю природы и вытекают из общих законов»¹³. Мандельштам, писавший о «стрельчатом боре» готических соборов, утверждал, что любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем (Мандельштам 1919: 71).

В России «лесная» теория имеет давнюю историю. Определенное влияние она оказала на Гоголя, весьма начитанного в современной ему литературе, посвященной средневековью. По его мнению, «в готической архитектуре более всего заметен отпечаток, хотя неясный, тесно сплетенного леса, мрачного, величественного, где топор не звучал от века. Эти стремящиеся нескончаемыми линиями украшения и сети сквозной резьбы не что иное, как темное воспоминание о стволе, ветвях, листьях древесных» (Гоголь 1952: 63–64).

¹³ Волошин М. Исторические границы готического искусства // ИРЛИ. Ф. 562. Арх. М. А. Волошина. Оп. 1. Ед. хр. 233. Л. 11 (см.: Rodin 1914: 1). В другом месте Роден писал: «Собор — это квинт-эссенция страны. Повторяю: скалы, леса, сады, северное солнце — все это вместились в эти гигантские тела наших соборов, которые в той же мере являются Францией, в какой Парфенон, вместивший Грецию, является ею» (Rodin 1914: 8).

О «беловежской чаше» Миланского собора писал Герцен (Герцен 1969: 242). К этой теории восходят отдельные мотивы цикла «Руанский собор» Волошина («Здесь соборов каменные корни»; «И цветком собора расцвести» (Погребение); «Вдруг взмахнут испуганными крыльями / И взвоятся стайей голубиц» (Воскресение)).

Уподобление собора человеку также не было оставлено без внимания. Оно, например, нашло отражение в стихотворении «Падающая башня» В. Бородаевского, поэта, принадлежавшего к окружению Вяч. Иванова («Точно в платье подвенечном тонкий стан ты преклонила / Или вправду ты — невеста, золотая кампанिला? / В кружевах окаменелых, в многоярусных колоннах, / В этом небе густо-синем ты мечта для глаз влюбленных!») (Бородаевский 1914: 133). «Распластывая нервы», «играет мышцами крестовый легкий свод» в стихотворении Мандельштама «Notre Dame». Сходный мотив «очеловечивания» соборов развивал Волошин («Вижу я, идут отроковицами, / В светлых ризах, в девственной фате, / В кружевах, с завешенными лицами, / Ряд церквей — невесты во Христе») (Волошин 1977: 115). Принцип аналогии оказывался, естественно, «обоюдоострым» и давал возможность улавливать «архитектонику» человека («Вся душа — как своды и порталы, / И, как синий ладан, в ней испуг») (Волошин 1977: 112).

К авторитету архитектуры прошлого поэты подчас прибегали для противопоставления ее как мира порядка, гармонии, симметрии миру человеческих страстей. Особое значение это имело для Мандельштама, отчасти для Брюсова. При этом позиция лирического героя не обязательно была однозначной. Так, в стихотворении М. Кузмина «Собор был темен и печален...» венецианский собор, казалось бы, лишь повод для развития лирической темы. Однако этот «повод» играет в поэтическом замысле первостепенную роль как начало, противоборствующее разгулу страстей, но в то же время и естественным земным чувствам (см.: Кузмин 1923: 121).

Античная архитектура могла восприниматься как приют для современного художника и вообще человека, уставшего от надрывности современной жизни, надломленности современного искусства. Весьма характерны в этом смысле выписки Блока из работ Дж. Рескина: «Чем ближе вы познакомитесь с природою искусства вообще, тем удивительнее покажутся вам законы самоограничения, управляющие греческим искус-

ством: мир душевный был в нем; оно довольствовалось просто задачей, ставило себе немногие цели, исключительно стремилось к ним и достигало их. Все это очень полезно для вашего воспитания, как противодействие диким корчам и отчаянным попыткам схватить месяц с неба, борьбе с ветряными мельницами, мукам глаз и пальцев и общему стремлению вить веревки из своей души, составляющим идеальное существование современного художника» (Блок 1965: 156)¹⁴. Важную роль зодчество Древней Греции играло в концепции язычество—христианство у Д. Мережковского. В статье «Парфенон» он писал, что то же чувство, непреодолимое и священное, которое влекло средневековых пилигримов в Иерусалим, влечет его в Акрополь. Идея благотворного действия гармонической архитектуры Древней Греции на современного человека лежит в основе одноименного стихотворения:

*Мне будет вечно дорог день,
Когда вступил я, Пропилеи,
Под вашу мраморную сень,
Что пены волн морских белее,
Когда, священный Парфенон,
Я увидел в лазури чистой
Впервые мрамор золотистый
Твоих божественных колонн.*

(Мережковский 1914: 46)

Несколько иной оттенок носило обращение к христианским храмам, воспринимавшимся как утешение на земле, как прибежище от общественных и житейских бурь. Так был увиден Брюсовым собор Парижской богородицы:

*Когда же, утомлен виденьями и светом,
Искал приюта я — меня манил собор,
Давно прославленный торжественным поэтом...
Как сладко здесь мечтал мой воспаленный взор,
Как были сладки мне узорчатые стекла,
Розетки в вышине — сплетенья звезд и лиц.
За ними суета неволью гасла, блекла,
Пред вечностью душа распростиралась ниц...*

(Брюсов 1973а: 302)

¹⁴ Почти всю Книжку 27 (Август 1909. Шахматово), цитата из которой приводится, составляют выписки из работ Дж. Рескина.

Теми же настроениями проникнуто брюсовское стихотворение, посвященное собору св. Корэнтина в Кэмпере (Брентань) («Я был разорван мукой страстной, / Язвим извилистой тоской, / Когда безмерный, но безгласный, / Во тьме ты вырос предо мной») (Брюсов 1973а: 528)¹⁵ и стихотворение Эллиса «Собор в Милане» («В страну, где нет печали, воздыханья, / уводит непорочная тропа, / и у органа молит подаянья / погибших душ поникшая толпа») (Эллис 1914: 104).

У Волошина в стихотворении «Томимый снами, я дремал...» в канун 1-й мировой войны сходный мотив насыщается конкретно-историческими ассоциациями:

*Томимый снами, я дремал,
Не чую близкой непогоды;
Но грянул гром, и ветер упал,
И свет померк, и вздулись воды.
И кто-то для моих шагов
Провел невидимые тропы
По стогнам буйных городов
Объятый пламенем Европы.
Уже в петлях скрипела дверь
И в стены бил прибой с разбега,
И я, как запоздалый зверь,
Вошел последним внутрь ковчега.*

(Волошин 1977: 211)

И хотя под «ковчегом» имеется в виду прежде всего нейтральная Швейцария, поводом для стихотворения послужило строительство «храма» св. Иоанна, осуществляемое «интер-

¹⁵ Любопытная критика этого стихотворения содержится в одном из писем Блока: «Стихотворение Брюсова “К собору Кэмпера” могло бы относиться к десятку европейских соборов, но никак не к этому. Он не очень велик и именно не “безгласен”. Все его очарование — в интимности и в запахе, которого я не встречал еще ни в одной церкви: пахнет теплицей от множества цветов...» (Блок 1963: 365). Речь в данном случае идет даже не о том, что собор произвел на поэтов разное впечатление. Значительно важнее весьма отчетливо проявившиеся отличия в творческом методе. Блок вынес от знакомства с собором конкретное, «неповторимое» впечатление, в то время как для Брюсова (и Блок здесь абсолютно прав) не имело особого значения, какой именно собор послужит ему материалом для достаточно абстрактных рассуждений.

национальным братством» под руководством Р. Штейнера в местечке Дорнах. Волошин принимал участие в этом начинании, приехав в Дорнах перед самым началом войны.

Этот мотив был достаточно устойчивым на протяжении нескольких десятилетий. Мы встречаем его, например, в стихотворении М. Кузмина «Опять Венеция» («Но ты, о колокольня Маркова, / Залечишь скоро злую боль! / Пройдут, как тени, дни страдания, / Взлетит, как сокол, новый день!») (Кузмин 1923: 137)¹⁶.

Казалось бы, сходным мотивом начинается «Сиенский собор» Блока («Когда страшишься смерти скорой, / Когда твои неярки дни, — / К плитам Сиенского собора / Свой натруженный взор склони») (Блок 1960: 114). Однако блоковский замысел проникнут в целом совсем иной идеей. Сиенский собор осмысливается поэтом как источник силы, бодрости, спокойной уверенности в своей правоте, необходимости свершать «свое земное дело». Уверенность в правоте выбранного жизненного и поэтического пути вселяют и в Брюсова более близкие ему памятники древнеримского зодчества («Дорог строитель чудотворный, / Народ Траянов! Твой завет, / Спокойный, строгий и упорный, / В гранит и мрамор здесь одет. // Твоих развалин камень каждый / Напоминает мне — вести / К мечте, намеченной однажды, / Среди пустынь свои пути») (Брюсов 1973а: 530). Однако, пожалуй, наиболее глубокое в целом решение в споре между «культурой» и «реальностью» предложил Блок в цикле «Итальянских стихов». По словам З. Г. Минц, в этих стихах «в отличие от раннего творчества искусство — не столько антитеза реальности, сколько обнаружение ее глубинной природы, ее лучших потенциалов» (История: 535).

Мотивы, ощутимые в произведениях русских поэтов рубежа XIX–XX вв., посвященных памятникам зарубежного зодчества, особенно в лучших из них, как правило, сосуще-

¹⁶ Идиллическому отношению к христианским соборам не всегда, впрочем, удавалось взять верх над представлением о всеобъемлющей силе человеческих страстей и страданий. Эта мысль отразилась в стихотворении С. Соловьева «В готическом соборе» («Но далеки эти упования... / А внизу проклятий и молений / Полон воздух сумрачного зданья, / Полон грозных, страшных откровений») (РГБ. Ф. 25. Архив А. Белого. Карт. 26. Ед. хр. 14. Л. 7).

ствуют в пределах одного стихотворения, и отторжение их одного от другого носит рабочий, необходимый в целях анализа характер. Например, многие стихи на тему зарубежной архитектуры — это и дань восхищения культурой, которая породила данный памятник, страной, народом. В концентрированном виде эта идея выражена в стихотворении Ю. Балтрушайтиса «Привет Италии» (1918). В нем в редкой по обобщенности форме нашла отражение мысль о стране, ее истории и культуре, как о храме, который строила и продолжает строить вся нация:

*И оттого незыблем Капитолий,
Что мудрый зодчий клал его ступени¹⁷...
И от него, по замыслу его,
В святое имя истины вселенской
Воздвиглась в мире, в глубь земли и к звездам,
Италия, как некий строгий храм,
Что строился и строится от века
Тоскующим напевом пастуха
Среди безлюдья пущи Апулийской,
С душою Данте, думою волхва,
Кривой киркой садовника Тосканы
И царственным резцом Буонарроти,
Безбольною молитвою Франциска,
А — тоже — грозным молотом Арнальдо
И темной кровью в поле боевом...*

(Балтрушайтис 1969: 379–380)

Скрытый план многих русских стихов о памятниках зодчества разных эпох и народов, проникнутых самыми различными настроениями — тема Родины, раздумья о России. В 1912–1913 гг. Италию посетил С. Городецкий, о чем позднее он вспоминал: «Две поездки, в Италию, где я надеялся — в эпохе Ренессанса — найти что-то для себя новое в познании России, ничего мне не дали, кроме цикла стихов, в которых торжествовала тоска по родине» (Городецкий 1974: 593–594). Стихотворение М. Цветаевой «Лучина» (1931) никоим образом не может истолковываться как стихотворение о памятнике зарубежной архитектуры, однако упоминание Эйфелевой башни служит в нем той же цели:

¹⁷ Ступени — один из важнейших сквозных мотивов лирики Ю. Балтрушайтиса.

*До Эйфелевой — рукою
Подать! Подавай и лезь.
Но каждый из нас — такое
Зрел, зрит, говорю, и днесь,*

*Что скушным и некрасивым
Нам кажется ваш Париж,
«Россия моя, Россия,
Зачем так ярко горишь?»*

(Цветаева 1965: 280)

Другую группу составляют стихотворения, в которых архитектура оказывается поводом для размышлений о путях искусства, его возможностях, его назначении. Это оказывается возможным прежде всего потому, что зодчество истолковывается как ремесло. Архитектура выступает как синоним поэзии. Поэт — художник — зодчий — строитель — каменщик. «Ты — иссеченный в камне мощный стих», — писал К. Бальмонт о Толедо (Бальмонт 1980: 134). В статье «Утро акмеизма» О. Мандельштам настойчиво подчеркивал, что камень есть слово. «Слово, сказанное в камне архитектором, так высоко, что до его высоты никакой риторике не дотянуться», — утверждал Б. Пастернак (Пастернак 1982: 248). Таким образом, тема архитектуры, «строителя» могла оборачиваться размышлениями о природе творчества или же о собственном пути в искусстве. Примером может служить стихотворение Ф. Сологуба «Баллада о высоком доме» (1920) («Дух строителя немеет, / Обессиленный в подвале. / Выше ветер чище веет, / Выше лучше видны дали, / Выше ближе к небесам. / Воплощенье верной чести, / Возводи строенье выше / На высоком, гордом месте, / От фундамента до крыши / Все открытое ветрам. / Пыль подвалов любят мыши, / Высота нужна орлам») (Сологуб 1975: 425)¹⁸. Это не означает, конечно, что архитектура и поэзия истолковываются как синонимы. Дистанция между Зодчим и Поэтом сохраняется. Далеко не однозначны, например, отношения между Зодчим, воплощающим созидательное начало в жизни, и Поэтом, «юношей,

¹⁸ См. также цикл «Строитель» (1910) К. Бальмонта; стихотворение Вяч. Иванова «Зодчий» («Я башню безумную зижду / Высоко над мороком жизни») (Иванов В. *Сог ardens*. М., 1911. Ч. 1. С. 209) и многие другие стихотворения русских поэтов этой поры.

руководимым на путях своих Зодчим» в пьесе Блока «Король на площади» (1906).

Более того, подчас памятник зодчества рассматривался как образец и для поэта. «Школа» архитектуры может так или иначе сказаться в архитектонике стиха, в соотношении частей и целого, в стремлении достичь столь же гармоничного, как и памятник архитектуры, слияния элементов стиха и поэтического замысла¹⁹. Этой тенденцией проникнуто приведенное выше стихотворение Мандельштама «Notre Dame». Мандельштаму-поэту, который вводил «готику в отношения слов», оказалась близка принадлежащая Герцену замечательная характеристика зодчества как искусства отвлеченного, геометрического, неомызыкального, бесстрастного, живущего символикой, образом, намеком и проявляющегося в простых линиях, их гармоническом сочетании, ритме и числовых отношениях (Герцен 1956: 279). Мандельштама, по справедливому мнению Л. Я. Гинзбург, занимала трехмерность в разных значениях этого слова, в том числе и в буквальном — архитектурная пропорция и ее материал (Гинзбург 1974: 358).

По-видимому, обостренный интерес к архитектуре всех времен и народов в конце XIX — начале XX в. не случайно совпал с формальным возрождением стиха. «Уроки» архитектуры так или иначе сказались в общей для русской поэзии этой поры тенденции к обогащению поэзии новыми формами и средствами выражения, обогащению метрического репертуара, широкому использованию античных, средневековых и восточных стихотворных форм, строф. Разнообразие

¹⁹ Типичная оценка архитектуры, с этой точки зрения, содержится в книге П. Бицилли «Элементы средневековой культуры»: «В этой области (зодчестве. — В. Б.) находит себе наибольшее удовлетворение его (человека средневековья. — В. Б.) тоска по вполне однородному и абсолютно законченному космосу, в котором каждая часть теснейшим образом воспроизводит целое и все части связаны вместе началом господства и подчинения, что выражается непосредственными отношениями размеров, пространственной близостью или удаленностью — одной от другой — отдельных частей, их нахождением “выше” или “ниже”. В готическом соборе поражает стройность и завершенность плана: каменная громада как будто выросла из земли, всем своим лесом колонн и пилястр устремляется в одном могучем порыве к небу. И в то же время каждый уголок собора, каждое оконце, каждая башенка, каждая деталь может быть взята отдельно, является сама по себе чем-то законченным» (Бицилли 1919: 64).

форм мирового зодчества оказывается синонимичным формальным поискам русских поэтов рубежа веков²⁰. В связи с их творчеством возникает увлекательная проблема соответствия между функциями грамматики в стихотворном произведении и геометрии в искусстве, о которой применительно к живописи писал Р. Якобсон и которую вполне можно перенести на архитектуру (см. Якобсон 1983: 474).

Пример архитектуры сказался и в стремлении связать все оттенки развития поэтической мысли с особенностями стихотворной формы, в сугубо профессиональных размышлениях о композиции стихотворений, построений циклов и сборников. Например, семичастное строение цикла «Руанский собор» задумывалось Волошиным как попытка дать стихотворную параллель семи ступеням крестного пути, семи ступеням христианского посвящения и, наконец, символическому их воплощению «в архитектурных кристаллах готических соборов». В более абстрактном плане архитектура ушедших в прошлое эпох воспринималась как «утраченная музыка», «утраченный ритм» (см. Блок 1965: 132), которыми современные художники могут воспользоваться.

Интересоваться культурой (в том числе памятниками архитектуры) других эпох и народов рекомендовалось теоретиками русского символизма и акмеизма, с тем чтобы не закостенеть «в сфере однородных идей». По мысли Андрея Белого, воля к переоценке ценностей «продиктовала интерес к тем образцам прошлого, которые были заштампованы визую поколения семидесятников и восьмидесятников». «В нашем тогдашнем футуризме, — продолжает он, — надо искать корней к нашим пассаистическим экскурсам и к всевозможным реставрациям; иное “назад” приветствовали мы, как “вперед”...» (Белый 1930: 5–6). Блок утверждал в 1910 г., что «быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплодного, и мирам этим нет числа» (Блок 1962а: 433). Одна из задач,

²⁰ Об обновлении и перестройке в области русской стихотворной культуры на рубеже веков и в первые десятилетия XX в. см.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика; ритмика; рифма; строфика. М., 1984. С. 206–257.

которые при этом ставились, — постижение памятника инонациональной культуры и, через его описание, расширение кругозора национальной поэзии. Таков, например, сонет Вяч. Иванова «Собор Св. Марка»:

*Царьградских солнц замкнув в себе лучи,
Ты на порфирах темных и агатах
Стоишь, согбен, как патриарх в богатых
И тяжких ризах кованой парчи,*

*В деснице три и в левой две свечи
Подъемлющий во свещниках рогатых, —
Меж тем как на галерах и фрегатах
Сокровищниц початки и ключи*

*В дарохранильный ковчежец Божий
Вселенная несет, служа жезлам
Фригийскую скуфьей венчаных дождей,*

*По изумрудным Адрии валам;
И роза Византии червенеет,
Где с книгой лев крылатый каменеет.*

(Иванов 1912: 161)

Или «Святылище» (1916) (из цикла «Цейлон») И. Бунина:

*Сверкала Ступа снежной белизною
Меж тонких и нагих кокосовых стволов.
И Храмовое Дерево от зною
Молочный цвет роняло надо мною
На древний камень жертвенных столов.
Под черепицей низкая вихара
Таила господу в святылище своем,
И я вошел в час солнечного жара
В его приют, принес ему два дара —
Цветы и рис — и посветил огнем.*

(Бунин 1965а: 411)

Довольно часто именно описания памятников архитектуры прошлого использовались для стилизаций, попыток создать стихотворный аналог произведению зодчества, и, таким образом, для экспериментов в области стихосложения, расширения стилистических возможностей. Памятники зодчества, поскольку они, действительно, квинтэссенция своих

эпох, были в этом смысле очень удобны. Подобный поворот темы можно было бы проиллюстрировать стихотворением Вяч. Иванова «Пэстумский храм» («Твоей святыни древний порог узрев, / Вожатым музам, и совершительным / Судьбам, и Счастью Дня, и Солнцу, / Гений Эллады, творю обеты!») (Иванов 1903: 130). Ту же по сути дела задачу поставил перед собой Эллис в стихотворении «Rososo Gai» («Лишь ты, коварный, вечно-разный / все очертанья извратил; / неутомимый, неотвязный, / изысканный и безобразный / в один узор винтообразный / ты все узоры закрутил. // Лишь ты, своим бессильем сильный, / ты, с прихотливостью герба, / в бесстыльности капризностильный, / с твоей гримасою умильной, / мне дорог, как цветок могильный, / приосенивший все гроба») (Эллис 1914: 96).

В русской поэзии рубежа веков немало стихотворений, которые являются не размышлениями о памятниках зарубежного зодчества, а их «изображением». Зарубежная архитектура давала прекрасную возможность для расширения тематического репертуара; подчас это — сознательно выбранная «экзотическая» тема. Как правило, это стихотворные впечатления от тех или иных архитектурных шедевров прошлого. В них господствует описательность, нередко «парнасская» тональность. По количеству произведений это, конечно, один из самых внушительных циклов. В то же время стихотворения, условно говоря, «описательные» вполне могут нести и философскую нагрузку. Она ощутима, например, в стихотворении Бунина «Колизей» (1916):

*Дул теплый ветер. Точно сея
Вечерний сумрак, жук жужжал.
Щербатый остов Колизея
Как чаша подо мной лежал.
Чернели и зияли стены
Вокруг меня. В глазницы их
Синела ночь. Пустырь арены
Был в травах, жестких и сухих...
Свет лунный, вечный, неизменный
Как тонкий дым, белел на них.*

(Бунин 1965а: 403)

Наиболее показательны в этом плане многие стихотворения Волошина, особенно ранние. Блестящим мастером пере-

давать словом зрительное впечатление он проявил себя, например, в стихотворений «Слегка выделяясь, во мраке видны пилястры...», посвященном венскому готическому собору св. Стефана, который он видел в 1900 г. Впечатления о посещении Акрополя нашли отражение в «Журнале путешествия от 22 июля 1900 года» и в стихотворении «Акрополь». Точка зрения художника отчетливо проявилась и в том, и в другом случае. В «Журнале путешествия» читаем: «Самое характерное для него (Акрополя. — В. Б.) это стройный, белый профиль тонкой ионической колонны на темно-синем небе. Странным кажется, что этот белый, хрупкий мрамор, местами облитый бронзовым оттенком, точно загорелым от солнца, мог еще настолько сохраниться до нашего времени»²¹. Эта запись послужила прозаическим эскизом стихотворения:

*Ряд иссеченных ступеней,
Портик тяжелых Пропилей,
И за грудами камней,
В сетке легких синих теней,
Искры мраморных аллей.
Небо знойно и бездонно —
Веет синим огоньком.
Как струна, звенит колонна
С ионийским завитком.*

(Волошин 1910: 14)

Отчасти «парнасская», отчасти импрессионистская манера Волошина вызвала, в связи с «Руанским собором», знаменательную «этическую» реакцию И. Анненского. Воспроизведя текст одного из стихотворений этого цикла («О, фиолетовые грозы, / Вы — тень алмазной белизны! / Две аметистовые Розы / Сияют с горней вышины») (Волошин 1977: 110), Анненский пишет: «Право, кажется, что нельзя ни искусней, ни полней исчерпать седьмой полосы спектра, ласковее изназвать ее, чем Волошин, воркуя, изназвал своих голубок-сестриц в лиловых туниках. Сам я не был в Руанском соборе и не знаю расположения его двух роз. Но мне все же хотелось бы не одной этой ласки и не только цветовых переливов. Я чувствую за этими “розами” — как и за всякой христианской свя-

²¹ Цит. по кн.: Куприянов И. Т. Судьба поэта: Личность и поэзия Максимилиана Волошина. Киев, 1979. С. 62.

тыней — другую красоту, мученическую. <...> Но куда пришлось ему нести эту молитву? Что мы из нее сделаем? Пожалуй, оперу, стилизованную в лиловых тонах?..» (Анненский 1979: 364). Сквозь иронию отчетливо проступает неприятие отстраненно-эстетического восприятия христианского храма, построенного для того, чтобы врачевать сердца и души, а не для того, чтобы восхищать глаз художника.

Наконец, нередко упоминание шедевра зарубежной архитектуры носит вспомогательный, «фондовый» характер, не играет существенной структурообразующей роли и не несет особой смысловой нагрузки, как, например, в стихотворении Ф. Сологуба «Под сводами Утрехтского собора» (1914) или в стихотворении Вяч. Иванова «В Колизее» (между 1893 и 1902), навеянном впечатлениями первых встреч поэта с его будущей женой Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, которые произошли в Риме. Ассоциациями, связанными с Колизеем («Меж глыб, где вечность роковая / В грехе святилась и крови») (Иванов 1978: 111–112), непременно возникающими в сознании читателя, поэт воспользовался для развития сугубо лирической темы.

Русская поэзия конца XIX — начала XX в., воссоздавая на русской почве своими средствами зарубежную архитектуру, не только накопила богатый опыт, но и выработала немало стереотипов, штампов, которые необходимо было преодолеть. В обращении к давно получившим права гражданства в русской поэзии произведениям мирового зодчества (вспомним «Notre Dame» Маяковского) мог быть заложен мощный полемический заряд. С другой стороны, восхищению памятниками старины, общепризнанными шедеврами противопоставлялась ориентация на здания-современники, здания-единомышленники. В 1913 г. В. Шершеневич, близкий в ту пору к футуристам, ратуя за демократизацию поэзии, утверждал: «Мы любим то, что близко, а не то, что далеко <...> мы, жильцы Мезонина, уверены, что дом булочника ничуть не менее поэтичен, чем старинный замок...» (Шершеневич 1913: 4). Для Маяковского тема зарубежного зодчества оказалась связанной не только с очередной возможностью разрушения поэтических стереотипов. В новаторском замысле стихотворения «Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней)» (1923) он воспользовался самой известной достопримечательностью Парижа как символом «машинного гения», неким аналогом рабочего класса:

*Я вот что скажу
(пришпилился в шепоте,
ей
в радиоухо
шепчу,
жужжжу):
— Я разагитировал вещи и здания.
Мы —
только согласия вашего ждем,
башня —
хотите возглавить восстание?
Башня —
мы
вас выбираем вождем!
Не вам —
образцу машинного гения —
здесь
таять от аполлинеровских вириш.
Для вас
не место — место гниения —
Париж проституток,
поэтов,
бирж.*

(Маяковский 1957: 4, 76)

Анализ восприятия русскими поэтами конца XIX — начала XX в. зарубежной архитектуры позволяет сделать вывод, что стихотворения, посвященные памятникам мирового зодчества, занимают особенно важное место в творчестве Бунина, Брюсова, Волошина и Мандельштама.

В «Автобиографии» Бунин писал, что «он не раз бывал в Турции, по берегам Малой Азии, в Греции, в Египте, вплоть до Нубии, странствовал по Сирии, Палестине, был в Ороне, Алжире, Константине, Тунисе, и на окраинах Сахары, плывал на Цейлон, изъездил почти всю Европу, особенно Сицилию и Италию...» (Бунин 1967: 263). При всей его обостренной восприимчивости к происходившему на родине ему всегда было присуще стремление «познать тоску всех стран и всех народов». Не случайно в творчестве Бунина столь значительное место занимают «Путевые очерки». При этом речь ни в коей мере не шла о духовной или эстетической ориентации на «чужое небо». Для Бунина размышления о зарубежной архитектуре (прежде всего Востока), материал для которых давали

его многочисленные путешествия, были попытками постигнуть ход духовных исканий человечества, увидеть в настоящем отголоски прошлого и заглянуть в будущее. Знаменательно, что его интерес к древнейшим цивилизациям Востока был непосредственно связан с обострившимся под влиянием революции 1905 г. интересом к современной русской общественной жизни и в то же время к истории России и ее судьбам.

«Неустанное скитание» писателя были вызваны присутствием у него чувством сопричастности к истории всего человечества и размышлениями о последовательной и неизбежной смене цивилизаций и способствовали выработке у него своеобразной философии истории. Поэзия парадоксальным образом носила нередко подготовительный характер, оказывалась как бы вспомогательным средством для создания «путевых поэм», как назвал Бунин этот цикл своих произведений. Достаточно отчетливо эта особенность проявилась в сборнике «Храм солнца» 1917 г., в котором произведения прозаические и стихотворные подчинены единому замыслу и дополняют друг друга. Вместе с тем очевидно, что именно в очерке, по сравнению со стихотворением на ту же тему, появляются попытки обобщения увиденного. Как пишут авторы комментариев к сборнику «Тень птицы», «в очерке развивается и углубляется философская проблематика, намеченная и стихах: путешествие “в пространстве” окончательно становится путешествием во времени» (Бунин 1965б: 486). Таковы, например, стихотворение и очерк «Храм Солнца», посвященные руинам знаменитого Баальбекского храма (II–III вв.). В стихотворении преобладает зрительное восприятие, фиксация увиденного («Шесть золотистых мраморных колонн, / Безбрежная зеленая долина»), лишь в последних двух строках оборачивающиеся достаточно абстрактным умозаключением («Бессмертным солнцем светит колоннада. / В блаженный мир ведут ее врата»). Между тем в очерке впечатления от увиденного то и дело перемежаются мыслями о связи времен («Неизвестно, кем построено и самое святилище Солнца: Рим только реставрировал его»), о том, что великие творения нетленны («стена, камни которой останутся здесь недвижимыми до конца мира»), о событиях, которые стоят за величием этих колонн, одиноких «наследников дней героев». Первоначально философская проблематика присутствовала и в стихотворении:

*Руина храма Солнца, ты пуста!
Но ты — источник познаний человека,
Порог его искания, врата.*

*Ты колыбель младенческого века,
Наш первый след и первый иероглиф —
И в бездну я взглянул из Баальбека:*

Там даль и мгла. Туманно-сизый Миф.
(Бунин 1965а: 495)

Однако впоследствии Бунин, склонный, по-видимому, дифференцировать способы отражения увиденного в прозаических и стихотворных жанрах, счел необходимым от этих строк отказаться.

Брюсову, возможно, более, чем кому-либо из его современников, была свойственна ориентация на культуру прошлого. При этом особой притягательностью для него обладала культура Древнего Рима:

*Не как пришлец на римский форум
Я приходил — в страну могил,
Но как в знакомый мир, с которым
Одной душой когда-то жил.*

*И, как во сне родные тени,
Встречал я с радостной тоской
Базилик рухнувших ступени
И плиты древней мостовой.*

(Брюсов 1973а: 530)

Архитектура занимала весьма существенное место в брюсовской концепции мировой культуры. За границу Брюсов впервые попал в 1897 г., и тогда, по его признанию, Кельн и Аахен ослепили его «яркой, золоченой пышностью своих средневековых храмов» (Брюсов 1926: 118–119). В архиве поэта сохранились зарисовки памятников западноевропейского зодчества.

Причины особого пристрастия Брюсова к архитектуре, видимо, надо искать в «конструкторско-логическом начале», которое, по мнению Д. Е. Максимова, пронизывает и определяет брюсовскую поэзию на всем протяжении ее развития. Более того, логическое начало — аналитическое и конструи-

рующее — проявило себя и в композиции лирических сборников Брюсова (Максимов 1969: 92–94). И в этом также очевидна близость к зодчеству. Ее не могли ощущать столь явно многие современники и единомышленники Брюсова, поэты более эмоционального, стихийного склада, интуитивистская и импрессионистическая ориентация которых со всей определенностью показывала их тяготение к музыке.

«Пристани Европы» обогатили массой поэтических и живописных впечатлений М. Волошина, отдавшего дань восхищения многим памятникам античного, средневекового и ренессансного зодчества. При этом он был одним из немногих русских поэтов, которые работу поэта и живописца по освоению культурного наследия сочетали с углубленным искусствоведческим подходом²².

Богатый, своеобразный и поучительный материал, с точки зрения контактов поэзии с архитектурой, дает творчество» О. Э. Мандельштама²³. Это было замечено еще современниками поэта. Н. Гумилев, например, в рецензии на «Камень» писал: «Эта же любовь ко всему живому и прочному приводит О. Мандельштама к архитектуре. Здания он любит так же, как другие поэты любят горы и море. Он подробно описывает их, находит параллели между ними и собой, на основании их линий строит мировые теории. Мне кажется, что [это] самый удачный подход к модной теперь теории урбанизма» (Гумилев 1923: 179). Как известно, иносказательно уже и само название первого сборника поэта: «камень» — как первооснова человеческой культуры, в которой воплотился ход истории. Но в то же время камень — как первооснова зодчества, архитектуры. «Больше грибов, — признавался Мандельштам, — мне нравились готические хвойные шишки и лицемерные желуди в монашеских шапочках. Я гладил шиш-

²² Подробнее об «архитектурных» увлечениях Волошина см. во вступительной статье А. В. Лаврова к незавершенной работе поэта «Дух готики», а также в комментариях к ней. См.: Русская литература и зарубежное искусство: Сб. исследований и материалов. Л., 1986.

²³ Структурный анализ четырех стихотворений Мандельштама («Айя-София», «Поговорим о Риме — дивный град...», «Notre Dame», «В разноголосице девического хора...») при последующем сопоставительном их рассмотрении содержится в статье: Faryno J. Cztery swiatynie Mandelsztama // Teksty. Warszawa, 1973. № 1. S. 42–66.

ки. Они топорщились. Они убеждали меня. В их скорлупчатой нежности, в их геометрическом ротодействе я чувствовал начатки архитектуры, *демон которой сопровождал меня всю жизнь* (курсив мой. — В. Б.)» (Мандельштам 1933: 110).

Основные идеи Мандельштама о связях поэзии с архитектурой изложены в статье «Утро акмеизма». Вместе с тем эта статья интересна для нас и в ином отношении: как своеобразный автокомментарий к собственным стихам на тему архитектуры²⁴. Приведем некоторые примеры.

1. «Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» (с. 71) — «Неба пустую грудь / Тонкой иглой рань» («Я ненавижу свет...»).

2. «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить» (с. 72) — «Я ненавижу свет / Однообразных звезд, / Здравствуй, мой давний бред, — / Башни стрельчатой рост!» («Я ненавижу свет...»).

3. «Акмеизм для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей “тяжести”» (с. 70) — «Из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам» (Notre Dame).

4. «...Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулками в «леса символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма» (с. 71–72) — «...радостный и первый, / Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод» (Notre Dame).

5. «То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма — готический собор — ныне эстетически действует как чудовищное...» (с. 73) — «Но чем внимательней, твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра...» (Notre Dame).

Интерес поэта к готике был особенно примечательным. «Демон архитектуры» приводил его чаще всего к готическим соборам. Причем, как подчеркивает Л. Я. Гинзбург, в отличие от романтиков (и, добавим от себя, от последователей роман-

²⁴ На параллелях между отдельными положениями статьи «Утро акмеизма» и мандельштамовскими стихами на тему зодчества кратко остановился Н. И. Харджиев (Мандельштам 1974: 258–260).

тиков в этом смысле — символистов) готическая динамика важна была для Мандельштама не устремленностью в бесконечное, а победой конструкции над материалом, превращением камня в кружево и в иглу (Гинзбург 1974: 360).

В статье 1921 г. А. Блок писал: «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть “специалистом”. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике. <...> Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием; церковный обряд находит отголосок в музыке <...> Это — признаки силы и юности, обратное — признаки усталости и одряхления» (Блок 1962б: 175–176). Это утверждение — не только эстетическая программа, но и отражение реального процесса. Современники Блока действительно помнили об архитекторах, слово становилось зданием, а зодчество, в том числе и зарубежное, навсегда осталось в русской поэзии.

ПОЭТЫ «ИСКРЫ»:
ШАРЛЬ БОДЛЕР, НИКОЛАЙ КУРОЧКИН
И ДРУГИЕ

Я разделяю тот взгляд на стихотворный перевод, сторонником которого был Е. Г. Эткинд, сутью которого являются два тезиса. Первый — стихотворный перевод возможен. Второй (который разделяют далеко не все, кто разделяет первый) — стихотворный перевод возможен именно и только в качестве интерпретации. И чем ярче интерпретация, тем вероятнее появление яркого стихотворного перевода. Условно говоря, досимволистские русские переводы из Бодлера, прежде всего любопытнейшие версии, принадлежащие перу поэтов «Искры» (Николая Курочкина и Дмитрия Минаева), равно как и замечательные переводы Петра Якубовича, в качестве интерпретаций ничем не отличаются от символистских переводов (версий Эллиса, Анненского, Брюсова, Бальмонта, Вяч. Иванова). Нам трудно это признать, трудно с этим согласиться по очень простой причине — мы воспитаны на поэзии символистов, в том числе на символистских переводах из Бодлера. Тем самым мы абсолютно убеждены, что символистские переводы из Бодлера — это и есть Бодлер. Нелишне поэтому напомнить тот вывод, который сделал Жорж Нива, проанализировавший ивановские версии: «Иванов заметно притупляет, смягчает бодлеровские диссонансы <...> Бодлер здесь стал русским символистом, но потерял свою изумительную “парадоксальную” оригинальность». Однако в начале XX столетия французский поэт однозначно воспринимался сквозь призму и декадентских, и символистских симпатий и прочтений.

Мало кто сейчас помнит горьковского «Клима Самгина». Между тем спор о ранних, досимволистских переводах попал на страницы этого романа. Героиня романа, Татьяна Гогина, не соглашается с другим персонажем, категорически утверждавшим, что Петру Якубовичу, «революционеру и каторжанину, не следовало переводить Бодлера».

В последние три десятилетия XIX столетия Бодлера в России переводили столь разные поэты-переводчики, как поэты «Искры» Николай Степанович Курочкин и Дмитрий Дмит-

риевич Минаев, революционер-народоволец Петр Филиппович Якубович, юрист, поэт, переводчик и литературный критик Сергей Аркадьевич Андреевский, отдавший в юности дань «писаревскому» направлению, поэт некрасовской школы и весьма авторитетный переводчик Дмитрий Лаврентьевич Михаловский, весьма популярная в свое время и в качестве переводчицы чрезвычайно плодовитая Ольга Николаевна Чюмина и некоторые другие.

Как известно, переводы, выполненные поэтом-современником, поэтом-единомышленником, чаще оказываются адекватными, чем переводы, осуществленные в другие эпохи и в чуждых оригиналу эстетических системах. Первый русский перевод из Бодлера, стихотворения «La fin de la journée», принадлежит перу Николая Курочкина, старшего брата Василия Курочкина, знаменитого переводчика Беранже, был напечатан в 1870 г. в «Отечественных записках». Это редчайший пример перевода, осуществленного через несколько лет после публикации оригинала, т. е. поэтом-современником и почти единомышленником (если иметь в виду определенный критический пафос самого стихотворения). Между тем на самом деле поэтическая система Бодлера, заложившая основы европейской лирики XX столетия, и русская поэзия 1860–1870-х годов — вовсе не современницы. Поэтому между французским оригиналом и русским стихотворением — не три года, а целая эпоха:

*Смолкает бестолочь назойливого дня,
Нахальной жизни гам беззвучнее и тише...
Потемки — солнца свет угасший заменя,
Одели трауром навес небесной крыши...
Ночь сходит медленно в красе своей немой,
Во всем величии своем оцепенелом,
Чтобы бедняк забыл на время голод свой,
И стыд забыли те, чьей жизни — стыд уделом!*

*И телом и умом измученный вконец,
И с сердцем трепетной исполнены печали,
Я ночь приветствую словами: наконец,
Мрак и безмолвие, вы для меня настали!
Не жду я отдыха — не жду я светлых снов,
Способный освежить мой ум многострадальный,
Но, мрак таинственный — в холодный твой покров
Я молча завернусь, как в саван погребальный.*

Казалось бы, очевидно, что в качестве перевода данное стихотворение не выдерживает никакой критики. И тем не менее этот перевод — несомненная удача. К тому же ему повезло, поскольку фоном ему являются другие существующие переводы, из которых самый удачный — версия Эллиса, весьма близкая формально, но невыразительная по существу, в которой на очень скупом лексическом пространстве (Курочкин и Якубович воспользовались шестистопным ямбом, Эллис — четырехстопным) соседствуют такие невнятные строки, как «Смеясь над голодом упорным» и такие банальные, как «Тогда поэта дух печальный в раздумье молвит».

Остановимся на русских версиях первого из цикла стихотворений, озаглавленных «Spleen» (Pluviose, irrité contre la ville entière). В переводе Курочкина, чрезвычайно выразительном и ярком, абсолютно новаторском для русской поэзии начала 1870-х годов, написанном по мотивам стихотворения Бодлера, нет и намека на стремление воссоздать французский оригинал во всей полноте его особенностей. Достаточно сказать, что оно не просто неэквивалентно; вместо четырнадцати строк сонета в нем двадцать две строки. И все же, коль скоро великие поэты русского символизма прошли мимо этого замечательного стихотворения, масштаб дарования Бодлера сохранен именно в этом переводе, а не в других версиях, формально более точных. Впервые оно было напечатано в «Отечественных записках» в 1871 г. Именно оно — лучшая визитная карточка раннего русского Бодлера:

*Запятой жизни враг — с своей обычной мглой
Гнилой октябрь царит над стонущей землей,
И — мертвым холодней в сырых могилах их,
И крик озлобленной голодных и больных!
С утра — глухая ночь, бьет ливень беспощадно
И все кругом меня темно и безотраднo!
Мяуча жалобно, мой изнуренный кот,
Бесцельно мечется и злобно пол скребет...
Из книги брошенной... на ужас замогильный
Ее творца протест мне слышится бессильный...
Чадит упавшая из печки головня.
И дразнит маятник назойливо меня...
И слышен колокол разбитый в отдаленьи
И похоронное охрипших певчих пенье...
Колоду грязных карт я разглядел в углу,
Она валяется без смысла на полу*

*С тех пор, как и стонать и охать перестала
Хозяйка мертвая, что в них порой гадала
С глухим проклятием оставив этот свет...
И вот мне чудится, что трефовый валет
Заводит с дамой пик — в колоде этой сальной
Неясный разговор о связи их фатальной.*

Критиковать это русское стихотворение за отклонение от буквы оригинала — бессмысленно. Курочкин буквально бравирует этим «отклонением»; чего стоит уже замена «февраля», «дождливого месяца» для Парижа — на «октябрь». Нелепо было бы также искать в оригинале такие строки, как «И крик озлобленный голодных и больных». Удивительно другое — это стихотворение сохраняет все основные мотивы бодлеровского сонета и в то же время претворяет их в абсолютно органичное для оригинальной русской поэзии стихотворение.

Наконец, сонет Бодлера «Un fantôme» переведен Курочкиным в стилистический регистр жестокого романа, к тому же усиленного трехстопным размером, столь типичным для поэтов его круга.

Единомышленник Курочкина Дмитрий Минаев утверждал, выражая мнение своих соратников, что «переводчик-художник обязан передать только дух чужого поэта, вовсе не придерживаясь подстрочной точности буквоедов». На суд читателей «Искры» в 1870 г. он предложил именно перевод, в соответствии со своими о нем представлениями, а не собственное «обличительное» стихотворение, выдаваемое за перевод с французского. При этом любопытно, что как его самого, так и редакцию газеты заподозрили именно в подлоге, в стремлении вести революционную пропаганду под прикрытием переводческой деятельности. Член Гл. Упр. по делам печати Ф. М. Толстой утверждал: «Появление этих стихов в “Искре” тем более предосудительно, что редактору его, как сотруднику “От. Зап.”, должно быть известно, что стихотворение Минаева предлагаемо было в редакцию “От. Записок” — и что ни г. Краевский, ни г. Некрасов не решились его печатать <...> Сказано, что это перевод с французского, но очевидно, что стихотворение это есть не что иное, как измышление обличительного поэта г. Минаева». По своему замечательна та оценка стихотворения, которая содержится в обращении Гл. упр. по делам печати председателю С.-Петербургского цензурного комитета от 30 января 1870 г.: «В № 2

газеты “Искра” помещено стихотворение под заглавием “Каин и Авель”, разделяющее род человеческий на племя Авеля (люди имущие), слабеющее от разврата и грядущее коего представляется загадочным, и племя Каина (пролетариат), которое наконец сбросит свое иго, и тогда под напором его дрогнет шар земной. Находя это стихотворение крайне предосудительным, совет Главного управления по делам печати полагал сделать редактору категорическое внушение, что при первом возобновлении подобной попытки, т. е. помещения стихов или статей с социалистическим и тенденциозным содержанием, он подвергнется предостережению».

Вопреки подозрениям цензоров, перевод «Авеля и Каина», выполненный Минаевым, достаточно точен (настолько, насколько это позволяли переводческие принципы эпохи). При этом бросается в глаза, что, сохраняя и даже усиливая антибуржуазную направленность, Минаев, видимо, из цензурных соображений, значительно смягчает антирелигиозную. В первых строках стихотворения он заменяет «Бога» на «фей», в последних, звучащих мощным богоборческим аккордом, Бог вообще не упоминается:

*Племя Каина! Ты встанешь — и тогда-то
Под твоим напором дрогнет шар земной.*

Позднее Брюсов его восстановит:

*Каина дети! на небо взберитесь!
Сбросьте неправого Бога на землю!*

Первые переводы Петра Якубовича из Бодлера появились в 1879 г. в журнале «Слово», при этом основная работа была осуществлена значительно позже, в Петропавловской крепости и на каторге, на Каре и Акатуе, в 1885–1893 гг.

Якубович признавался: «В 1879 г. “Les Fleurs du Mal” случайно попали мне в руки и сразу же захватили меня своим странным и могучим настроением. Суровой печалью веяло на юную душу от осужденных за безнравственность стихов; грубый, местами дерзки-откровенный реализм будил в ней, каким-то чудом искусства, лишь чистые, благородные чувства — боль, скорбь, ужас, негодование — и поднимал высоко от “скучной земли”», в вечно лазурные страны идеала...» (Якубович 1909: 1). Проклятые стихи проклинающего поэта — вот

что привлекло внимание юного Якубовича, искавшего в поэзии лирического обоснования своих протестных настроений. Ни русская унылая обличительная лирика, ни тем более лирическая поэзия, оригинальная или переводная, этой задаче не отвечали, а вот «странное и могучее настроение», которым проникнуты стихи Бодлера, его сразу же покорило.

К поэзии любимого им Бодлера Якубович относится с редкой прямоотой каторжанина, представляющей для нас принципиальный интерес: «Приступая к характеристике бодлеровской поэзии и оценке ее значения, я прежде всего хочу отметить ее изыяны, все ее уродливые и болезненные приатки, которые расцвели потом таким пышным цветом в поэзии его подражателей, и которые людям, мало знакомым с подлинным образом Бодлера, позволяют считать его чуть ли не главою современного декадентства и символизма» (Якубович 1909: 32). «Не отсюда ли вышли все эти «белые павлины скуки», «желтые собаки ревности» и прочие цветные нелепости современного символизма», — пишет он ниже (Якубович 1909: 38–39). И, наконец, следующий, хорошо нам всем известный тезис и аргумент пропагандистов: «К сожалению, сам поэт не всегда отдавал себе ясный отчет в своих симпатиях и антипатиях, и потому они переходили у него нередко в простые капризы вкуса и чувства, говорившие лишь об их ненормальности и извращенности» (Якубович 1909: 39).

Утверждая, что сочувствие Бодлера «на стороне несчастных, униженных, обездоленных», Якубович, в сущности, не искажал чувств Бодлера-гражданина. Вместе с тем, основываясь на подобных утверждениях, он переводил поэзию Бодлера (в частности, стихотворение «Вино тряпичников») в регистр совершенно чуждой ей поэтики.

Между тем нельзя не замечать и разницу между переводами Курочкина и Якубовича. Состоит она в том, что переводы Курочкина в целом соответствуют переводческим принципам «некрасовской школы», а переводы Якубовича, наряду с переводами символистов, но независимо от них, формировали переводческие принципы русской школы стихотворного перевода XX века. Другими словами, разница состояла в том, что в первом случае Курочкин писал под диктовку Бодлера, а во втором — Бодлер писал под диктовку Якубовича.

Отличие переводов Якубовича (а еще более — будущих символистских) от переводов Курочкина и Минаева весьма

точно определил Бальмонт (который, впрочем, рассуждал при этом лишь о самом Бодлере): «Мысли и образы закованы в тесные латы, в кратких стихотворениях, в сдержанных строках нет того лиризма, которым отличается чувство в первую минуту его возникновения, но это обманчивое спокойствие есть обманчивая и чудовищная тишина омота, в котором кружится скрытый водоворот; глянцеви́тый блеск водной поверхности пугает взоры, говорит о том, что в глубине нас подстерегает гибель. Это спокойствие сильнее того восторженного отчаяния, которое, выражаясь страстными воплями, находит в самом себе горькую усладу, находит известное удовлетворение в глубине страдания» (Бальмонт 1895: V–VI).

Революционные демократы не придумали того Бодлера, которому по-товарищески пожали руку. В этом же ключе многие стихи французского поэта были истолкованы его соотечественниками, возбудившими против него судебный процесс, в частности прокурор Эрнест Пинар, выступавший обвинителем по делу «Цветов зла». Эстетика Бодлера и теми и другими воспринималась как стремление «изображать все, срывать покровы со всего». Разница была лишь в том, что полное осуждение сменилось безоговорочным одобрением. И наоборот, такие высказывания Якубовича, как «“Цветы зла” были динамитной бомбой, упавшей в буржуазное общество Второй Империи» (Якубович 1909: 27), с переакцентуацией симпатии на антипатию, вполне могли присутствовать в обвинительной речи против Бодлера.

Весьма выразительный пример двух уклонов, условно говоря, «этического» и «эстетического», в переводах Бодлера дает сопоставление версий стихотворения «L'homme et la mer» принадлежащих перу Якубовича и Вяч. Иванова. Превосходный перевод Иванова обогащен символистской образностью. Вся вторая строфа решена в этой не свойственной Бодлеру стилистике:

*Свой темный лик ловить под отсветом зыбей
Пустым объятием и сердца ропот гневный
С весельем узнавать в их злобе многозвонной,
В неукротимости немолкнущих скорбей.*

Механизм символистской переакцентуации Бодлера можно продемонстрировать ивановским, казалось бы, достаточно точным переводом второй строки третьей строфы: «L'homme,

puil n'a sondé le fond de tes abîmes» (Человек, никто не заглядывал в твои глубины). У Вяч. Иванова: «Кто тайное твое, о Человек, поведал?»

В переводе Якубовича образность Бодлера оказывается, наоборот, проясненной и заземленной. Беда не только в том, что перевод насыщается избыточными эпитетами — «безбрежная душа», «мятежная грудь», «дикие жалобы», — но, скорее, в том, что это устойчивые поэтизмы, оказывающие на поэтику Бодлера разрушительное действие.

Четвертое бодлеровское стихотворение, относящееся к циклу «Spleen», на русской почве вполне может представлять перевод Вячеслава Иванова. В то же время было бы несправедливо предать забвению другие любопытные версии, прежде всего, принадлежащие перу Якубовича и Андреевского, а также версию Анненского, хотя она и не относится к числу лучших его работ. Переводы Якубовича и особенно Андреевского примечательны тем, что они от первых строк к последним, по нарастающей, обогащаются образностью дантевского «Ада», в принципе не чуждой Бодлеру, однако в данном случае искусственно усиленной. Приведу две строфы в переводе Андреевского и Якубовича, которые воспринимаются едва ли не как элементы одного и того же стихотворения:

Якубович:

*Когда нам кажутся решеткой исполинской
Повисшего дождя свинцовые струи,
И стаи пауков со злобой сатанинской
В глубь мозга нашего ведут силки свои...*

Андреевский:

*Тогда немых гробов я вижу вереницы
И плачу над своей растерзанной Мечтой,
А Скорбь меня сосет со злобою тигрицы
И знамя черное вонзает в череп мой.*

Бесспорно, лучший русский перевод одного из самых знаменитых стихотворений Бодлера — «Réversibilité» — перевод Анненского. Однако в нем приглушена предметность и конкретика того мира, который противопоставлен миру «ангела счастья, и радости, и света». В переводах досимволистских, версиях Якубовича, Андреевского, Панова, они, наоборот, слегка усилены.

Нужно коснуться еще одного аспекта интересующей нас темы. Символисты, подчас неосознанно, пользовались очень многими открытиями своих предшественников. Так, Бальмонт в переводе стихотворения «Балкон» обратился к весьма нестандартному размеру, ранее выбранному Якубовичем, при этом никак не мотивированному оригиналом (в том, что Бальмонт помнил этот перевод, не может быть никакого сомнения, так как он был автором предисловия к первому, 1895 года, сборнику переводов Якубовича из Бодлера). Приведем для сравнения одну строфу:

Якубович:

*Полночь опускалась занавесом темным.
Трепетный огонь горел в твоих зрачках,
Слившихся с моими... И с доверьем скромным
Твои ножки спали у меня в руках.
Полночь опускалась занавесом темным.*

Бальмонт:

*Ночь вокруг сгущалась дымною стеною,
Я во тьме твои угадывал зрачки,
Пил твоё дыханье, ты владела мною!
Ног твоих касался братскою рукою.
Ночь вокруг сгущалась дымною стеною.*

«Цветы зла» представляют собой несомненное единство, композиционное, тематическое, стилистическое. При этом на инациональной почве, как и любая иная поэзия, лирика Бодлера функционирует по законам переводной множественности. И в этом случае, даже учитывая то обстоятельство, что, с одной стороны, Якубович, а с другой, — Эллис перевели почти весь корпус стихов французского поэта, это единство разрушается. Бодлер, условно говоря, поэтов «Искры» и Бодлер символистов — непримиримые противники. Разумеется, это противостояние менее заметно в переводах одного и того же стихотворения, и более — в тех случаях, когда предпочтение переводчиками отдавалось разным стихам, более отвечавших эстетическим вкусам каждой группы. Очень простой и предельно просто выраженный ключ к этому спору, в котором равноудаленной от истины была каждая из сторон, дает Е. Г. Эткинд в книге «Семинарий по французской стилистике»: «Трагедия Бодлера в том, что он понимает не-

одолимость отвратительного ему реального мира» (Эткинд 1961: 86). Между тем переводившие его революционеры и символисты в равной степени, хотя и по-разному, эту неодолимость преодолевали.

И все же, почти при полной равноудаленности от бодлеровских текстов досимволистских интерпретаций от интерпретаций символистских, последние ближе к оригиналу. Прежде всего потому что сама русская поэзия начала XX столетия, вобравшая в себя токи и бодлеровской лирики, с эстетической точки зрения была как бы ее современницей (несмотря на хронологическую удаленность). Только Анненский и Вячеслав Иванов могли передать предрасположенность Бодлера к сдержанности и упорядоченности в передаче душевной смуты и душевного разлада. С другой стороны, обличительная поэзия революционных демократов удалялась от лирики Бодлера уже хотя бы потому, что причины разлада, источник дурного и порочного она, как и вся предшествовавшая ей поэзия, видит в неблагоприятных обстоятельствах. Бодлер предвосхитил ту поэзию, которая оказалась способной не выносить эти причины вовне, но находить их в самой личности. Согласно Самарию Великовскому, «в потаенных толщах души, дотоле обычно однородной и всегда равной самой себе, Бодлер обнаруживает неустранимую двуполюсность, совмещение вроде бы несовместимого, брожение непохожих друг на друга задатков и свойств, легко перерождающихся в свою противоположность». Но это — если речь идет о поэзии Бодлера в целом, о «Цветах зла» как едином замысле, о его «заветах», и никак не отменяет возможности истолковывать отдельные его стихотворения вне этого контекста. И тогда мы вынуждены будем признать, что в «Авеле и Каине» есть не только мятежное богоотступничество, но и едва ли не призывы к социальной революции, предвосхищающие горьковского «Буревестника», а в таких стихотворениях, как «Вино тряпичников» — мотивы сострадания униженным и угнетенным.

В связи с русскими переводами из Бодлера, и прежде всего, версиями Якубовича, с одной стороны, и символистскими — с другой я хотел бы повторить тезис о переводной множественности (Ю. Д. Левин) или взаимодополняемости стихотворных переводов. В случае отсутствия одного адекватного перевода относительная адекватность может возникать на основе

их реального сосуществования, их множественности, в отличие от единичности подлинника. Возможность и правомерность различных переводческих решений заключена в самом оригинале.

Бедный Бодлер был бессилен перед натиском новых интерпретаций, поэтов «Искры», символистских или каких-либо иных. Утешить его могло бы лишь то, что сами эти интерпретации, столь полярные и непримиримые друг к другу, взаимодополняются и примиряются в лоне русской поэзии конца XIX — начала XX вв.

ФЛОРЕНЦИЯ
В ПЕРЕПИСКЕ И ЭССЕИСТИКЕ
Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО И П. П. ПЕРЦОВА

Мало кто помнит, что проникновенными страницами, посвященными Флоренции и Ренессансу во Флоренции, начинается одна из самых знаменитых книг русского Серебряного века — «Вечные спутники». Знаменательно, что именно Флоренция, тем самым, оказывается первым для Мережковского «вечным спутником»: «Недели три прожил во Флоренции. Удивительный город. Благодаря солнечному свету, чистому и нежному, благодаря воздуху, мягкому и прозрачному, о каком мы в Петербурге и понятия не имеем, все там кажется прекрасным, каждый предмет, даже самый прозаический, скульптурным. Краски — не столь яркие, как, например, в Неаполе или Венеции, скорее тусклые и однообразные, но зато очертания далеких холмов, деревьев на горизонте, средневековых зданий, — каждая форма, каждая выпуклость точно из особенного драгоценного вещества» (Мережковский 1995: 354). И далее: «Нужна была атмосфера флорентинских мастерских, воздух, насыщенный запахом красок и мраморной пыли, для того, чтобы распустились редкие цветы человеческого гения. Как будто мрачный и пламенный дух неукротимого народа долго томился в своей немоте, искал воплощения и не мог найти» (Мережковский 1995: 354). Это эссе оказалось одной из первых страниц «флорентийского текста» Мережковского. Впервые, под заглавием «Флоренция и Афины (Путевые впечатления)», оно было опубликовано вскоре после первого пребывания Мережковских в Италии, в 1892 г. в еженедельном литературно-музыкальном журнале «Наше время» и лишь спустя годы было включено под заглавием «Акрополь» в сокращенном и переработанном Перцовым виде в книгу «Вечные спутники».

Роман Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да-Винчи», путевые очерки П. П. Перцова «Флоренция», переписка двух деятелей символистского движения в период работы Мережковского над вторым романом своей трилогии, а также некоторые стихи, рассказы и эссе Мережков-

ского и письма как Мережковского, так и Перцова конца 1890-х — начала 1900-х годов, адресованные Брюсову, Розанову, Гиппиус и многим другим представителям Серебряного века — одна из самых ярких и запомнившихся страниц «флорентийского текста» русской литературы. Между тем эта страница фактически выпала из поля зрения исследователей. Достаточно сказать, что имя Перцова отсутствует в двух последних книгах, посвященных интересующей нас теме: монографии А. А. Кара-Мурзы «Знаменитые русские о Флоренции» (Москва, «Издательство Независимая газета», 2001) и антологии «Хождения во Флоренцию» (Москва, «Рудомино», 2003), а Мережковский представлен во второй из них только стихотворениями «Леонардо да Винчи» и «Микеланджело», а также прозаическим текстом, посвященным Данте.

Гиппиус в своих воспоминаниях о Мережковском свидетельствовала, что уже во время их первой поездки в Италию в 1891 г. у Мережковского зародился замысел «Леонардо» и уже тогда ее муж говорил ей, что «чувствует Италию особенно ему родственной» (Гиппиус 1991: 327).

Чрезвычайно плодотворными оказались поездки в Италию П. П. Перцова, критика, публициста, искусствоведа, мыслителя, близкого друга и собеседника Мережковского, Гиппиус, Розанова, Брюсова, Блока. Результатом долгого пребывания Перцова в Италии в 1897 г., а также последующих его поездок в Италию, стала книга «Венеция» (1905). Впервые очерки были изданы в «Новом пути» в 1903 г., а впоследствии, в пересмотренном и исправленном виде, были опубликованы под заглавием «Венеция и венецианская живопись» в 1912 г. По-видимому, для Перцова имел значение тот факт, что написаны они были еще в конце 1890-х годов, потому что на экземпляре, подаренном Блоку, он уточнил подзаголовок: (1897–1898 г.). Книга Перцова, которую он сам впоследствии называл «любимой моей книжкой», стала едва ли главным источником знаний о венецианской культуре до появления «Образов Италии» П. Муратова. Один из рецензентов книги, получившей почти единодушное признание критики, утверждал, что она «заражает чувством Венеции» и дает «как бы формулы этого очарования»¹.

¹ См.: Русское богатство. 1913. № 3. С. 373. Без подписи.

В «Новом пути» в разные годы печатались также путевые очерки Перцова, посвященные книгам об Италии, в том числе «Образам Италии» П. П. Муратова, Риму (например, «Русская церковь в Риме», из которой, кстати говоря, узнаем и о русской церкви во Флоренции: «Ведь не далее, как во Флоренции, есть наша церковь, хотя на самой окраине города (мы всегда умеем спрятаться) и небольшая, но вполне приличная, построенная “по-православному” — о пяти куполах»)². Тогда же задумал издать и свой перевод книги И. Тэна «Путешествие по Италии» и просил Мережковского о содействии³, но сумел осуществить свой замысел значительно позднее, лишь в 1913–1916 годах. А вот подготовленные к печати очерки «Флоренция» (1914) изданы так и не были.

На рецензии Перцова на книгу Муратова, своего «содеятеля» (пользуясь термином, предложенным Гиппиус в отношении самого Перцова, их собрата по литературному цеху), стоит остановиться подробнее. Представляя собой честную, умную, в высшей степени благосклонную и даже восторженную рецензию (несмотря на то, что речь, в сущности, шла о более удачливом сопернике), небольшой текст, напечатанный в «Голосе Москвы», является в какой-то мере литературным манифестом. В нем провозглашается право на равноценное с другими литературными жанрами существование того, что мы сейчас назвали бы философской, художественной или литературной эссеистикой. Поскольку рецензия была написана в 1912 году, и в ней оценивалось состояние русской культуры Серебряного века, трудно с автором не согласиться. Перцов утверждает, что весь ход развития русской литературы, к сожалению, приучил нас к тому, что магистральным в литературе являются лишь стихи и беллетристика, и что от этого пора отвыкать. Вопреки подобному узкому и ложному взгляду, утверждает он, необходимо признать книгу Муратова наиболее значительным событием в литературной жизни России последних лет. Не может быть никакого сомнения в том, что автор здесь имеет в виду не только, а, может быть, даже не столько Муратова, сколько себя. Далее он чрезвычайно точно и выразительно определяет специфику художественной

² Новое время. 1914. № 13668. С. 4.

³ Письмо Мережковского к Перцову от 18 октября 1897 г. // Русская литература. 1991. № 2. С. 171.

эссеистики, называя ее, впрочем, «критикой»: «Конечно, это тоже “александризм”, если угодно, но александризм в законных своих пределах. Творчество критики eo ipso не может быть иным, чем отраженным. Это лунный свет — свет ночи, который сменяет собой дневной, солнечный. Но что же делать? Ночью светит только луна. И в этой области отражений литературы создается тоже своего рода лирика, может быть не менее изящная и глубокая, чем та, непосредственная»⁴. Пафос Перцова заключается в том, что культура в той же мере формируется «отраженной» реальностью, что и «отражаемой». Тем самым благодаря талантливым наблюдателям и интерпретаторам Италия «входит в жизнь не как отдаленное воспоминание туриста, а как вечно сызнова переживаемый факт “истории души”. Италия или ничто для нас или часть нас самих»⁵.

Перцов не только принимал самое деятельное участие во всех начинаниях Мережковских второй половины 1890-х годов, но был одним из немногих людей, в которых Мережковский ощущал близкую себе душу, интимного собеседника, с которым у него сложились особенно доверительные отношения. Этому немало способствовала та своеобразная черта интеллектуального и духовного облика Перцова, которую очень пронизательно определил Розанов: «Для меня была в высшей степени поразительна постоянная готовность г. Перцова “отложить себя”, “закрыть свою книгу”, т. е. совершить самую мучительную операцию для писателя, чтобы деликатно читать с другим книгу его души, страницы его бытия и мышления, и все это — при полной самостоятельной, хотя и не интенсивной жизни» (Розанов 1900: 204–206).

Несомненно, что в какой-то мере отношения между Мережковским и Перцовым, который был на три года моложе и который выступил на литературном поприще позже одного из петербургских зачинателей «нового направления в русской литературе», нашли отражение в самом тексте романа «Воскресшие боги». Определенная зависимость Перцова, делавшего в 1890-е годы свои первые шаги на литературной арене, от Мережковского, была отмечена их ближайшими соратниками. «Перцов <...> отражение Мережковского», —

⁴ Голос Москвы. 1912. №. 120. С. 5.

⁵ Там же.

утверждал, например, Брюсов в 1898 году (Брюсов 1927: 51). Поэтому, возможно, небезосновательны были упреки Перцова, усмотревшего во взаимоотношениях между персонажами романа Мережковского, Леонардо да Винчи и его учеником и воспитанником, Джиованни Бельтраффио, намеки на реальные отношения между ними. В письме от 19 января 1901 г. Мережковский укоряет Перцова за эти подозрения и признания, высказанные в письме Перцова к Философову⁶, однако на самом деле подоплекой и истинной причиной давно назревшего конфликта служили с каждым годом усиливавшиеся разногласия между недавними единомышленниками, один из которых все с большей очевидностью утверждался на позициях своеобразного, но все же славянофильства, а другой продолжал оставаться обуреваемым религиозными искажениями «европейцем».

Деятели русской культуры, неизменно отталкиваясь от знаменитой мысли Достоевского, согласно которому у каждого русского две родины — Россия и Европа, перенесли на итальянскую почву навыки историософской тяжбы между Москвой и Петербургом. Однако поскольку речь шла о второй родине, как родине духовной, родине эстетических привязанностей и восторгов, система, в сущности, переставала быть бицентрической. На положение столицы этой духовной родины в глазах русских художников претендовали как Рим, так и Флоренция и Венеция. В пользу Рима склонялся Вячеслав Иванов, в пользу Венеции — Брюсов. Мережковский отдавал безоговорочное предпочтение Флоренции.

При этом Мережковский, как истинный и сильный полемист, пытался склонить Перцова, близкого ему человека, на свою сторону. Еще в 1894 г., находясь в Италии в разгар работы над «Воскресшими богами», он пытался заманить вовлеченного в его орбиту «содеятеля» в Италию и подарить ему прежде всего свою Флоренцию: «Вчера я был в селенье, где родился и провел детство Леонардо да Винчи. Я посетил его домик, который принадлежит теперь бедным поселянам. Я ходил по окрестным горам, где в первый раз <он> увидел Божий мир. Если бы Вы знали, как все это прекрасно, близко нам, русским, просто и нужно. Как это все освежает и очищает душу от Петербургской мерзости. Я поеду еще по многим

⁶ Русская литература. 1991. № 3. С. 152.

чудесным странам и местам, где был Винчи. Отчего бы Вам не присоединиться к нам»⁷. И далее: «Подумайте, если Вы теперь не приедете, — то Бог знает когда соберетесь (действительно, Перцов попал в Италию впервые только в 1897 г. — В. Б.): одному путешествовать прескверно. А теперь Вы будете вместе с нами. А какое здесь солнце, какое вино, какое небо! Все Ваше мирозерцание переменится и Вы приедете в Петербург новым человеком»⁸. Если в письме от 27 октября 1897 г., внимательно следя из Петербурга за перемещениями Перцова по Италии и первыми его впечатлениями, он всего лишь сетует: «Как жаль, что вы Флоренцию не оценили»⁹, то в письме от 19 декабря читаем: «Конечно, Венеция хороша — она как улыбающиеся губы в прекрасной женщине, но ведь кроме губ есть много другого не менее прекрасного и нельзя по-настоящему *познать* женщину, целуя ее только в губы. Правда, Италия очень недоступная. Я не знаю ничего более сокровенного и загадочного, чем серая, темная, тусклая, гордая Флоренция, которая не удостоивает иметь ни одного яркого венецианского цвета. Если бы Вы *влюбились*, Вы узнали ли бы, о каких темных тайнах я говорю. Флоренция — как Монна Лиза...»¹⁰ Любопытно, что сходный пассаж мы обнаруживаем и в романе «Воскресшие боги». При этом по законам психологии творчества, при всем сходстве, с размышлений, включенных в роман, сняты «леса» конкретного, телесного, личного: «Облик Флоренции вырезывался в чистом небе, подобно заглавному рисунку на тусклом золоте старинных книг <...> Леонардо заметил, что у каждого города, точно так же, как у каждого человека, — свой запах: у Флоренции — запах влажной пыли, как у ирисов, смешанный с едва уловимым свежим запахом лака и красок очень старых картин. Он думал о Джиоконде» (Мережковский 1990: 485).

Между тем его недавний «ученик», все более удалявшийся от «учителя», от его интеллектуальной и духовной опеки (в отличие от Белльтраффио, так и не сумевшего освободиться от магнетического воздействия Леонардо да Винчи), от-

⁷ Письмо Мережковского к Перцову от 6 апреля 1894 г. // Русская литература. 1991. № 2. С. 161.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 171.

¹⁰ Там же. С. 175.

давая предпочтение Венеции, и Флоренции отдает должное, хотя и отказывается полностью подчинять ей свою волю и помыслы, как того хотел Мережковский. В книге «Венеция», которая принесла ему известность, Перцов констатирует: «Над искусством континентальной Италии с самого начала взяло верх влияние ее духовной столицы, итальянских Афин — Флоренции». Венецианская живопись, признает он, уступает флорентийской «по глубине своего вдохновения» (Перцов 1905: 27). Обосновывая позднее свое разочарование в западноевропейской культуре, Перцов объяснял это тем, что счел ее высшим проявлением «человеческого, слишком человеческого»¹¹. Возможно, в отторжении Перцовым Флоренции (несмотря на внешний, проявляемый по отношению к ней, пиетет) проявлялось неприятие «славянофилом», хотя и европейски образованным, энергетика итальянского Ренессанса, подавлявшего и вынуждавшего с собой считаться. Между тем как венецианская «прелесть» с очевиднейшим византийским подбоем (подобно «эллинской», с которой вполне смирился и даже сроднился уже древнерусский книжник) была как бы исключительно эстетической. Обожание ее могло быть лишь «эмоциональным», а, значит, простительным.

В частности, весьма показательна та оценка, которую Перцов в книге «Флоренция» дает Леонардо да Винчи (при очевидной полемичности его интерпретации по отношению к роману Мережковского): «Он есть величайшее выражение флорентийского начала в истории, и, вместе, его самоосуждение»¹². Однако время, пусть отчасти, но примирило Перцова с Флоренцией. Знаменателен, например, пассаж о флорентийской культуре как двуединстве бинарных оппозиций, вписывающийся в многолетние раздумья Перцова, составившие в конечном счете философский трактат «Диалогия» (Перцов 1996: 217–243): «Впервые встретились здесь эти два противоположные начала — наследственная, из веков идущая суровость и вновь родившаяся лирическая нежность. “Soave-austero” (“нежно-суровые”) — таково было и психологическое самоопределение старых флорентийцев. Двойным строем

¹¹ См.: Письмо Перцова к Д. Е. Максимова от 30 декабря 1930 г. // РНБ. Ф. 1136. Ед. хр. 34. Л. 36.

¹² РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 22 об. — 23.

сочетались здесь обе крайние грани человеческого духа, как белый и черный мрамор флорентийских церквей»¹³. Для Перцова Флоренция — «одна из столиц человечества». Он развигает мысль о «флорентийском начале в истории всей новой Европы». Флоренция, — утверждает Перцов, — это был самый напряженный и самый идеалистический город в истории. «Пыль земли» не легла на него»¹⁴.

Если это и не была любовь, к которой Перцова призывал Мережковский (как будто к «любви» можно «призывать»), то, без сомнения, это уже было принятие Флоренции. Между тем для этого Перцов должен был признать Флоренцию исключительно «эстетическим городом» и тем самым оправдать его. И все же полностью примирить его с городом не могло то, что он называл «приматом чисто человеческого начала в душе Флоренции»¹⁵.

Среди подготовительных материалов к роману «Воскресшие боги» сохранился любопытный фрагмент, не включенный в окончательный текст и имеющий отношение к концу IV главы девятой книги, где речь идет о том, как был схвачен и посажен в тюрьму Саванарола. Для нас он интересен тем, что в окончательном тексте Саванарола хранит молчание как во время пленения его «бешеными», черню, так и во время казни, а первоначально Мережковский предполагал вложить в его уста своеобразный гимн Флоренции, объяснение в любви городу, не способному понять своего пастыря, своего благодетеля и своего певца. «О, Флоренция, я не могу открыть тебе всего, что ощущает душа моя, ибо в настоящую минуту ты не приготовлена еще меня выслушать. О если бы я мог сказать тебе все, ты увидела бы, что я подобен <нрзб> сосуду, в котором вино бродит и бродит, не находя себе выхода! Я ношу в груди своей исток тайны, которая твое неверие не позволяет меня разоблачить. О, Флоренция, ты мне не верила долго, поверь же хоть теперь. Не смотри, что я бедный монах, бедный грешник <...> Я буду молиться за вас и счастлив, что могу отдать жизнь за мое стадо». Он предает себя в руки черни и отведен в тюрьму явившимся из Рима комиссаром <...> обнародован подложный обвинительный акт. Он от-

¹³ РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 25.

¹⁴ Там же. Л. 23 об.

¹⁵ Там же. Л. 23.

рицает на процессе присвоенное будто им имя “пророка”, но подтверждает, как получил откровение от самого Бога. “Это не в вашей власти”, — произносит он, и потом: “Что ты делаешь, о, Флоренция”, — произносит он перед смертью»¹⁶.

Мережковский, несомненно, возлагал на «Воскресших богов» очень большие надежды. Роман был принят публикой вполне благосклонно, однако совсем не так, как того хотелось писателю. Горечь разочарования была настолько сильна, что тень его упала даже на Флоренцию, город, с которым столь тесно был связан замысел романа и которая так много дала ему во время работы над текстом. Возможно, впервые в жизни она не радовала писателя в те минуты, когда он болезненно переживал равнодушие публики к его творению. «Ведь в Петербурге такая же пустыня, как здесь, — писал он Перцову из Флоренции 18 марта 1900 г., — только здесь — откровенная. Две ли у нас родины, как у Достоевского, или ни одной?»¹⁷

¹⁶ Мережковский Д.С. Черновые наброски к роману. «Леонардо да Винчи» (ИРЛИ. Ф. 24. 209/CLXIIб. 23. Л. 2 об. — 3 об.).

¹⁷ Русская литература. 1991. № 3. С. 143.

«КРАСНЫЙ» ЦИКЛ
ПИСЕМ ЗИНАИДЫ ГИППИУС
К ЗИНАИДЕ ВЕНГЕРОВОЙ

В различных частях света, в различных культурах оппозиция «женский — мужской» соотнесена с противопоставлением большого числа других пар, среди которых чаще всего встречающимися и особенно значимыми являются такие, как «левый — правый», «луна — солнце», «смерть — жизнь», «болезнь — здоровье», «тьма — свет», «плохой — хороший», «лес — дом», «слабость — сила», «кривой — прямой», «внешний — внутренний», «нелицевой (тыльный) — лицевой», «поперечный — продольный», «мягкий — твердый», «влажный — сухой», «четный — нечетный». При этом классификация по признаку «мужской — женский», как это показали М. Элиаде (Eliade 1977: 26) и Т. В. Цивьян (Цивьян 1991: 89), играет отчетливую универсализирующую роль, организуя и определяя явления и качества, реально с сексуализацией мира не связанные. Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров настаивают на «особой семиотической роли противопоставления мужской / женский», которое «можно рассматривать как свернутую серию» других противоположностей (Иванов и Топоров 1965: 178). Эти древнейшие, исконные антиномии, равно как и стереотипы наших о них представлений, находят, на мой взгляд, свое проявление и преломление в рукописях.

Прекрасный материал в этом смысле представляют рукописи Зинаиды Гиппиус (1869–1945). О ее отношениях с Мережковским, с которым, по ее признанию, она прожила пятьдесят два года, не разлучаясь со дня свадьбы ни разу, ни на один день, и в целом о личной жизни «петербургской Сафо» ходило немало сплетен (например, что она гермафродит). Не лишено, впрочем, оснований предположение, что брак с Мережковским был платоническим и что сутью ее отношений с мужчинами был внеплотский психологический эрос, в котором и заключалась ее личная драма.

Хорошо знавший Гиппиус С. К. Маковский писал о ней: «Роста среднего, узкобедрая, без намека на грудь, с миниатюрными ступнями... Красива? О, несомненно. “Какой обольсти-

тельный подросток!" — думалось при первом на нее взгляде. Маленькая, гордо вздернутая головка, удлиненные серо-зеленые глаза, слегка прищуренные, яркий, чувственно очерченный рот с поднятыми уголками, и вся на редкость пропорциональная фигурка делали ее похожей на андрогина с холста Содомы. Вдобавок густые, нежно выющиеся бронзово-рыжеватые волосы она заплетала в длинную косу — в знак девичьей своей нетронутости (несмотря на десятилетний брак)...

Подробность, стоящая многого! Только ей могло прийти в голову это нескромное щегольство "чистой" супружеской жизни (сложившейся для нее так необычно)» (Маковский 1962: 89). Перемешанность женской природы с мужской в Гиппиус отмечал Н. Бердяев (Бердяев 1991: 143). Еще категоричней мысль о сексуальной двусмысленности Гиппиус высказала Н. Н. Берберова: «Она, несомненно, искусственно выработала в себе две внешние черты: спокойствие и женственность. Внутри она не была спокойна. И она не была женщиной» (Берберова 1972: 277). Наконец, в высшей степени знаменательно и свидетельство С. П. Каблукова об отношении к Зинаиде Гиппиус Вячеслава Иванова: «Надо записать еще то, что рассказал Вяч. Ив<анов> о З. Н. Мережковской. <...> Во-вторых, она — по видимости (законная) жена Д. С., на самом деле — девушка, ибо никогда не могла отдаться мужчине, как бы ни любила его. В ее жизни были любовные увлечения, напр<имер> известным Флексером (А. Л. Волынским), с которым она одно время даже жила вместе в Пале-Рояле, но эти увлечения не доходили до "падения". И в этом для нее — драма, ибо она женщина нежная и страстная, мать по призванию. <...> Зин. Николаевна очень тяготится тем, что она женщина, поэтому она подписывается часто мужскими псевдонимами, напр<имер> "Антон Крайний", "Лев Пушкин", и в стихах и рассказах от своего имени говорит всегда в мужском роде. Я спросил Иванова, не имеет ли себе совмещение в лесбосских склонностях это отвращение Зин. Ник. к мужским ласкам. Он ответил незнанием, хотя признался, что так же думает и сам»¹.

В связи с проблемой личностного самоопределения Гиппиус, проблемой, весьма для нее болезненной и волновавшей ее на протяжении всей жизни, первостепенный интерес пред-

¹ РНБ. Ф. 322. Ед. хр. 4. Л. 161.

ставляет эссеистика Гиппиус, прежде всего несколько статей, посвященных философии любви. Далекое не случайно одним из основных мотивов эссе «Арифметика любви» является оправдание андрогизма. Андрогизм, согласно Гиппиус, — одно из основных свойств человека. Живое человеческое существо никогда не бывает только мужчиной или только женщиной. Значение при этом, с ее точки зрения, имеет то, что в каждом реальном человеке, вне зависимости от того, о мужчине или о женщине идет речь, одно из двух начал преобладает. Для объяснения природы любви Гиппиус приводит «арифметический» довод: «Чтобы понять эту обратность, представим себе человека в виде восьмерки. Две петли, М. и Ж., непременно неравные. Если положить восьмерку на ребро (кстати, лежащая восьмерка в математике — символ бесконечности), то петля М., *мужская*, будет правой, петля Ж., *женская*, — левой. Попробуем теперь взглянуть на отражение этой восьмерки в зеркале. Мы увидим другую, совершенно подобную, с петлями *в той же мере неравными*. Только правая у отраженной восьмерки будет левой, левая — правой. Обе петли обеих восьмерок совпадут: *но левая каждой — с правой каждой. Мужская каждой — с женской каждой*» (Гиппиус 1991б: 211–212).

Ни для кого из современников не было секретом, что и в семье мужское ролевое начало принадлежало именно Гиппиус, а не Мережковскому. По свидетельству Ирины Одоевцевой, «в их союзе они как будто поменялись ролями — Гиппиус являлась мужским началом, Мережковский — женским. В ней было много М — по Вейнингеру, в нем доминировало Ж. Она представляла собой логику, он — интуицию» (Одоевцева 1989: 44–45). Следует признать, что демонстративная антипатия Гиппиус к женщинам (она не раз признавалась, что с женщинами ей неинтересно, что женщины в большинстве своем грубы и т. д.) в немалой степени была связана с тем, что она обладала острым, аналитическим, «мужским» складом ума.

Известная *андрогенность* природы Гиппиус, не только наличие мужского начала в ее человеческом и творческом облике, но, возможно, и его превалирование, неизбежно оборачивалась бытовым и художественным «переодеванием». Она нередко пользовалась мужской одеждой (в которой ее запечатлел Л. Бакст в знаменитом портрете 1905 года), подписы-

валась мужскими псевдонимами (Антон Крайний, Товарищ Герман, Лев Пушин, Антон Кирша), передоверяла мужчине, как лирическому герою своих стихов, самые сокровенные мысли и чувства. Стихи Гиппиус совершенно лишены характерных примет «женской лирики». Современники относили ее к типу поэтов «резко-волевого типа». В своей хлесткой литературной критике Гиппиус, подписывавшая рецензии, статьи и эссе псевдонимом «Антон Крайний», анализировала творчество своих современников хладнокровно, беспощадно и аргументированно. В ее рассказах нередко попытки взглянуть на любовь исходя из психологии мужчины. «Я разговариваю с читателем, а не с читательницей», — признается она в новелле «Женское» (Гиппиус 1912: 45).

Зинаида Гиппиус, воплощавшая отчетливое *мужское* начало как в семейной, так и в литературной жизни, почти не оставила черновиков. Ее рукописи — в полном порядке. Обращает на себя внимание ее на редкость ясный и четкий почерк.

Чрезвычайно характерны в интересующем нас плане письма Гиппиус и Мережковского к П. Перцову. Если в письмах Мережковского немало «бабьего нытья» и деталей быта, то в письмах Гиппиус — деловой стиль, философская постановка вопросов, не женская ирония. В то же время с иной точки зрения показательны их дневники. Если у Мережковского — игра на публику, расчет на издание, то у Гиппиус обращает на себя внимание «женская» интимность раздумий и переживаний для себя, ориентированность на себя.

Имеет смысл подробнее остановиться на письмах Гиппиус к Зинаиде Венгеровой, прежде всего письмах 1897 года, представляющих особый интерес для нашей темы². Знаменательны они прежде всего тем, что в них либо проявилась, или, точнее, *прорвалась* подавленная и искусственно утаиваемая «женскость» Гиппиус, либо, наоборот, эта «женскость» была здесь искусно смоделирована писательницей в некий цельный мир, охватывающий настроение, затрагиваемые темы, отношение к адресату, цвет бумаги и характер письма.

Зинаида Венгерова (1867–1941), литературовед, литературный критик и переводчица, приобщившая русскую публи-

² ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 542. На письма З. Н. Гиппиус З. А. Венгеровой мое внимание обратил А. В. Лавров, которому приношу искреннюю благодарность.

ку к творчеству Верлена, Малларме, Рембо, Лафорга и Мореаса, была в ту пору близка к кругу литераторов-символистов. Ее отношения с одним из них, Н. М. Минским, за которого она в 1925 году вышла замуж, равно как и отношения с последним Зинаиды Гиппиус, являются одним из объяснений специфики интересующих нас писем. В письме от 12 марта 1897 года Гиппиус четко оговаривает условия игры в «тайную» («Но наш союз да будет скрыт») переписку: красный цвет бумаги, конспиративность, свехоткровенность и т. д.

Главной семиотической особенностью интересующих нас писем, определяющей все остальные, является красная бумага, на которой они написаны. По-видимому, в какой-то мере идея «красных» писем была подсказана Гиппиус букетом красных лилий, посланных ей как-то Минским. 24 ноября 1895 года Гиппиус записала в дневнике: «Я написала стихи “Иди за мной”, где говорится о лилиях. Лилии были мне присланы Венгеровой, т. е. Минским <...> Стихи были напечатаны. Тотчас же я получила букет красных лилий от Минского» (Гиппиус 1969: 39). В первом из писем цикла — от 12 марта — находим почти философское обоснование красного цвета посланий: «Вот вам первое красное письмо, Зинаида Афанасьевна. Все будут красные, хочу, чтобы вы сразу видели, что письмо от меня. И пускай все, на что вы посмотрите после чтения моего письма, кажется вам бледным, зимним, некрасивым и больным». Для Гиппиус красные письма служили гарантией «свободы» и «правды», оправданием исповедальности и рискованных откровений. «Я мечтала, — признается она, — что наша переписка превратится во что-то странное и не совсем обыкновенное. Что я вам буду писать не только все неверные, злые, мелкие и стыдные мысли — но и все факты жизни, такие же, наряду со всем другим. Что я буду так делать — и что вы тоже, и что это будет очень страшно, очень сильно и очень презрительно к себе». В одном из писем Гиппиус страстно призывает «красного демона»: «Я хочу завоевать в вас вас не себе, а для вас».

Красный цвет бумаги становится одной из сквозных и центральных тем писем, длинных и многочисленных, едва ли не ежедневных, свободных от затабуированности. Гиппиус постоянно привлекает внимание Венгеровой к «кровяному» цвету писем, сетует на то, что в лавках не так-то просто найти красную бумагу, извиняется за то, что «милой, плотной, кро-

вяной бумаги» найти не удалось и пришлось купить ту, которая подвернулась, лишь бы была красной, опасается, как бы не пришлось писать на разорванных — также красных — конвертиках, приходит в ужас от мысли, что придется писать на простой белой бумаге. Те чувства, откровения и переживания, которые можно было доверить красной бумаге, оказались бы, с ее точки зрения, противоестественными на белой, и наоборот. В одно из писем вложено написанное на белой бумаге стихотворение «Вечерняя заря» — типичный образец лирической медитации Гиппиус, ее «кипящей льдистости» (Брюсов 1990: 459), абсолютно далекой от пряной интимности самих писем. В оправдание своей измены «красному» принципу Гиппиус признается, что она хотела написать стихотворение просто в начале письма, но затем поняла, что на красной бумаге его писать нельзя. «Вы говорите, что за моими строками сквозит “холод приятельской переписки”. Вы повторите это теперь, после длинного ряда моих вовсе не приятельских посланий?» — читаем в другом письме.

Оппозиция «красное — белое» не менее значима в мировой культуре, чем противопоставление *черного* и *белого*. Красный цвет писем Гиппиус не только не противоречит основным коннотациям символики красного цвета в европейской культуре, но убедительно их подтверждает: цвет утаиваемых земных страстей, символ страдания и боли. Знаменательно, что когда Гиппиус резко прекращает «красный» цикл и переводит переписку в «белый» регистр, письма становятся не только короткими, «разряженными» и «размашистыми» (имеется в виду расстояние между строками и количество слов в строке), но и значительно более холодными и официальными.

С завершением «красного» цикла диаметрально меняются настроение и интонация, тон становится твердым и решительным, происходит очевидное возвращение Гиппиус «на круги своя». Она уже не уповает на «силу» Венгеровой, силу, в которой отказывает себе: «Только бы сила была. И меня убивает то, что ее у меня нет. Скоро ли получу широкий конверт с круглым почерком моей англичанки? Пишите, не бойтесь слов <...> Очень хочу вашей силы». Кстати говоря, тем самым выходит на поверхность еще одна классическая оппозиция — «слабость — сила», — впрочем, в данном случае напрямую связанная с сексуализацией мира.

Значительно менее связанной с антиномией «женский — мужской» представляется оппозиция «поперечный — продольный», однако письма Гиппиус дают некоторые основания остановиться и на этой паре. Еще одной особенностью бумаги, на которой написаны «красные» письма Гиппиус, является ее форма. Узкие и вытянутые листы бумаги Гиппиус использовала в полном соответствии со своей «сексуальной двойственностью»: в зависимости от настроения она писала на них либо вдоль, либо поперек, либо крест-накрест, перечеркивая уже написанное. В целом более плавному течению мыслей и чувств, погружению в интимные подробности соответствует выбор «поперечного» письма, обострению отношений и упрекам — «продольного».

В заключение следует сказать: вне зависимости от разговора о реальной подоплеке отношений Гиппиус с Венгеровой очевидно, что — сознательно или невольно — именно в письмах к женщине Зинаида Гиппиус в полной мере реализовала свое женское, затаенное, ролевое начало. Приведем еще одну цитату: «В те минуты, когда я слабею мыслью и начинаю бояться голого одиночества — я мечтаю о человеке с ровной ласковостью, со спокойной нежностью и дружеским глубоким расположением. Я знаю, что меня любят — и мама, и Д. С., — но говорить обо всем этом я могу только с вами».

ФЕДОР СОЛОГУБ – ПЕРЕВОДЧИК ФРАНЦУЗСКИХ СИМВОЛИСТОВ

Переводы, осуществленные в хронологических рамках одного литературного течения, не только представляют поучительный, с филологической точки зрения, интерес (не говоря уже об историческом), но, как правило, обладают определенными преимуществами в художественном отношении перед всеми последующими. Обращение русского литератора, в частности символиста, к творчеству поэта-современника, поэта-единомышленника, близкого ему по складу творческой личности, литературным взглядам и симпатиям, нередко наделяло его переводческие опыты неоспоримыми и уникальными достоинствами. Что же касается исследовательского интереса, то эти переводы, несомненно, могли бы служить надежным материалом для выявления национального своеобразия той или иной ветви литературного направления¹, материалом, по крайней мере, не менее достоверным, чем теоретические высказывания его представителей. Небезынтересен при этом уже сам выбор переводимых произведений, а также та сложная система замен, которая, программно декларируемая или осуществляемая подсознательно, присутствует в любой переводческой работе. Среди крупных явлений русской литературной жизни рубежа XIX–XX вв. наименее, пожалуй, изучены весьма показательные во многих отношениях переводы Федора Сологуба из французских символистов².

¹ Общую постановку вопроса об интернациональном характере литературных направлений см. в работе В. М. Жирмунского «Литературные течения как явление международное» (Жирмунский 1979: 137–157).

² Немало глубоких и ценных, однако, в основном частных наблюдений о переводах Сологуба из Верлена содержится в предисловии М. И. Дикман к изданию оригинальных и переводных произведений Сологуба в Большой серии «Библиотеки поэта» (Сологуб 1975), в монографии Ж. Дончин (Donchin 1958), посвященной восприятию русскими символистами идей и творческих достижений Верлена и его французских последователей. Теме «Верлен и русский

Для Сологуба, как и для других русских «старших» символистов, ориентация на западноевропейскую культуру имела принципиальное значение. Этой ориентацией обусловлено то место, которое занимали переводы в их творчестве (Donchin 1958: 10). Далеко не случайно Брюсов считал возможным дебютировать в литературе переводами из Верлена³, а Сологуб подготовленный им сборник «Полю Верлен. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом» (1908) назвал в Предисловии к нему седьмой книгой своих стихов.

Сологуб начал переводить рано, с конца 1870-х годов, и продолжал заниматься переводами, в основном с французского и немецкого, до конца жизни. Его перу принадлежат классические переводы многих стихов Верлена, философской повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм», романа Мопассана «Сильна как смерть». В разные годы немало времени и сил он отдал попыткам воссоздать на русской почве стихов французских поэтов — Гюго, Леконта де Лиля, Рембо, Малларме, немецких поэтов-экспрессионистов — Голла, Цеха, украинских — Шевченко и Тычины, венгерского — Петефи, еврейского — Бялика, армянского — Наапета Кучака, поэмы провансальского поэта Ф. Мистралья «Мирейя», драмы Г. Клейста (совместно с А. Чеботаревской). Причем работа над переводами, по его собственному признанию, доставляла ему огромное наслаждение⁴. Амплитуда переводческой деятельности (в юности он переводил Еврипида и Эсхила, Шекспира и Кохановского, Гете и Гейне) — свидетельство широты поэтических интересов Сологуба. Различные его перевод-

символизм» посвящены статьи К. Н. Григорьяна «Верлен и русский символизм» (Русская литература. 1971. № 1. С. 111–120) и Ю. Ороховацкого «Русские переводчики Поля Верлена» (Тезисы межвуз. науч.-теор. конф. «Проблемы русской критики и поэзии XX века». Ереван, 1973. С. 47–49). Вопрос о воздействии Верлена на Сологуба ставится в работе Ю. Смаги (Smaga 1980: 441–445).

³ 2 января 1893 г. Брюсов сделал следующую запись в дневнике: «Между прочим сделаю пробу. Пошлю переводы из Верлена в «Новости иностранной литературы», «Тени» в «Артист» и «Николая» в «Ребус»» (Брюсов 1927: 10–11).

⁴ См. интервью по поводу перевода пьес Клейста (Биржевые ведомости. 1913. 28 окт., веч. вып.).

ческие работы по-разному были встречены в печати, подчас — более чем сдержанно. В поздних переводах Сологуба «презрение к шевченковскому стиховому звучанию и к смыслу» обнаружил Чуковский (Чуковский 1968: 351; см. также с. 350–357). То, что Сологуб при отличающем его внимании к оригиналу неизменно переозвучивал его в соответствии с особенностями своего поэтического мира, ясно осознавалось современниками. «Нет, Сологуб — не переводчик, — писал И. Анненский в статье “О современном лиризме”. — Он слишком сам в своих, им же самим и созданных превращениях. А главное — его даже и нельзя отравить чужим, потому, что он мудро иммунировался» (Анненский 1979: 357).

Наиболее весомый вклад в русскую переводческую культуру Сологуб внес своими переводами из Верлена. Сологуб был одним из тех, кто привил русской читающей публике любовь к французскому поэту, а заодно формировал нового читателя, способного составить тот фон, на котором развивался и завоевывал позиции символизм русский.

Французский символизм к девяностым годам уже выполнил в своей стране ту миссию, к которой готовились русские поэты, группировавшиеся вокруг «Северного вестника» в Петербурге и вокруг Брюсова в Москве, решительно обновил все средства поэтической выразительности. Вполне естественно, что, поставив перед собой несколько позднее ту же задачу, русские писатели на первых порах немало вдохновляющих стимулов и, конкретнее, — литературных приемов почерпнули в творчестве Верлена. Об исключительном значении Бодлера как непосредственного предшественника французского символизма и Верлена для первого этапа русского символизма писал С. А. Венгеров⁵. При этом знакомство с обеими национальными версиями одного литературного направления не оставляет сомнений в том, что речь ни в коей мере не шла о «переводном» литературном течении (Измайлов 1911: 296). Достаточно сказать, что слишком неопределенно было то содержание, которое вкладывалось в понятие «символизм», чтобы можно было ставить вопрос о прямом «переводе». «Что такое символизм? — писал один из “младших” французских символистов Реми де Гурмон. — Если держаться прямого, грамматического значения слова, почти ничего. Если же

⁵ См.: Русская литература XX в. (1890–1910). М., 1914. Т. 1. С. 23.

раздвинуть вопрос шире, то слово это может наметить целый ряд идей: индивидуализм в литературе, свободу творчества, отречение от заученных формулировок, стремление ко всему новому, необычному, даже странному. Оно означает также идеализм, пренебрежение к фактам социального порядка, антинатурализм, тенденцию передавать только те черты, которые отличают одного человека от другого, желание облекать плотью лишь то, что подсказывается конечными выводами, то, что существовало» (Гурмон 1913: VI). Еще решительнее настаивает на неопределимости четких границ течения П. Валери, в юности прошедший школу Малларме: «То, что нарекли символизмом, попросту сводится к общему для многих поэтических семейств (причем семейств враждующих) стремлению “забрать у Музыки свое добро”. Такова единственно возможная разгадка этого направления. Темнота и странности, в которых столько его упрекали, слишком тесная на первый взгляд связь с литературой английской, славянской или немецкой, запутанность синтаксиса, сбивчивость ритмов, причудливость словаря, навязчивые фигуры <...> все это легко объяснимо, коль скоро выявлен основной принцип» (Валери 1976: 366–367). Утверждение о «переводном» характере символизма в России тем более неверно, что для представителей младшей формации русского символизма французский символизм оказался в целом достаточно чужд. Как Вяч. Иванову, так и Андрею Белому он представлялся слишком рассудочным, рационалистическим, а его образы — слишком однозначными и точными (Асмус 1968: 584). Андрей Белый в незаконченной статье, над которой он работал в 1918 г., упрекал французских символистов в том, что они не сумели «углубить» символизм как миросозерцание и сузили его до школы, сосредоточившей все внимание на проблеме стиля и словесной инструментровки (Белый 1980: 174). В признаниях младших символистов встречаются и неточности, и недостаточно обоснованные обобщения. Согласно Вяч. Иванову, он и его единомышленники не имели ни исторического, ни идеологического основания соединить свое дело с приемами и методом мышления, присущими французским символистам. Он утверждал, что главный пункт расхождения между обеими школами — отношение к логической значимости слова. Если Малларме «хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как раз в намеченную им одну

точку», для русской школы символизм «есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали» (Иванов 1916, 157). В понимании как французского символизма, так и русского с Вяч. Ивановым здесь не согласились бы не только старшие символисты, такие как Сологуб или Брюсов, но и младшие, например близкий к символистам Волошин. Тем более что истолкование Малларме и оценка его творчества у Вяч. Иванова крайне субъективны.

В ту пору, когда Вяч. Иванов отрицал историческую и идеологическую связь русского символизма с французским и давал не слишком лестную характеристику творчества Малларме, в целом символистское направление в русской поэзии вне зависимости от споров о его истоках давно уже было господствующим, а имена Верлена и его единомышленников и соотечественников были окружены пиететом. Между тем в начале 90-х годов первые шаги представителей новой поэзии, опиравшихся на авторитет символистов Франции, встречали яростное сопротивление.

Как и любое новое литературное направление, прививается ли оно со стороны или самозарождается (на самом же деле возникновение любого литературного течения представляет собой сочетание этих двух начал и тенденций), русский символизм встречал сильное противодействие, мотивируемое как эстетически, так и этически, и даже патриотически, поскольку первые русские символисты настойчиво декларировали если не прямую зависимость от французского образца, то во всяком случае свои симпатии к опередившим их в создании новой поэзии символистам Франции. Н. Н. Николаев призывал прибегнуть к действенным мерам для искоренения этой «прилипчивой болезни». Брюсовский перевод знаменитого стихотворения Верлена «Небо над городом плачет» он охарактеризовал следующим образом, отметив как раз наиболее новаторские его особенности: «Кроме этих очень некрасивых повторений вместо рифм мы видим здесь и другие повторения, которые делают это выражение бледной, беспричинной тоски еще бледнее, бесцветнее. Вместе с тем это нисколько не делает стихотворение более ценным, так как читатель выносит впечатление тоски не от такого же чувства, которое волнует автора и которое тот желал бы передать читателю, а просто от его скучной и дурной манеры писать, от

той трудности, с какой дается ему процесс писания и управления своим языком»⁶. К. П. Медведский удивлялся серьезности желания новых «сектантов» пересадить на отечественную почву совершенно чуждые русской литературе теории⁷. Он утверждал, что спасение русской литературы — в любви к родине, что настоящие русские писатели — «сильны родиной» и только эта сила спасет русскую литературу от увлечения зарубежными графоманами и шарлатанами, а русских литераторов от превращения в космополитов, людей без роду-племени и отечества.

Между тем число восторженных почитателей таланта Верлена и Малларме в России множилось, читатели могли познакомиться с образцами их поэтического творчества в русских переводах, из критических работ, оригинальных и переводных, они получали достаточно конкретное и ясное представление о своеобразии их дарований. Так, из статьи З. Венгеровой, принадлежащей к числу самых талантливых популяризаторов французского символизма в России, русские читатели узнавали, что все эти непонятные при первом чтении сонеты Малларме объясняются «философским мирозерцанием поэта, его верой в вечную гармонию вселенной, в силу которой одни и те же отвлеченные понятия должны вызывать одни и те же символы. Он верит в правильные, существующие с начала времен соотношения между миром мысли и внешней природой, так что поэту стоит только напомнить о них, чтобы они появились в человеческом сознании, не нуждаясь ни в каких объяснениях»⁸. Особый интерес вызывали рассуждения самих французов, например Реми де Гурмона или А. де Ренье, о перевороте в отечественной поэзии, совершенном Верленом.

Русские символисты (Брюсов, Сологуб, Анненский, Минский, Эллис, Волошин) не только переводили произведения своих французских предшественников, не только отдавали им дань уважения, выбирая в качестве эпиграфов строки из их стихотворений или посвящая им свои стихи (у Брюсова, в частности, есть стихи, посвященные Малларме, Бодлеру, Вер-

⁶ Н. Н. Русские символисты и кое-что о символизме вообще // Русское обозрение. 1895. Сент. С. 366.

⁷ См.: Медведский К. П. Символизм на русской почве // Наблюдатель. 1894. № 1. С. 314.

⁸ Вестник Европы. 1893. Апр. С. 861–862.

харну и Метерлинку или написанные в их манере), но активно и истинно творчески осваивали их опыт. Особенно плодотворным было творческое восприятие Верлена. Русские поэты использовали характерные для Верлена стилистические приемы — следующие одна за другой назывные конструкции, разного рода повторы и анафоры. Они опирались на опыт французского поэта в своих настойчивых попытках резко обновить и обогатить метрический репертуар русской поэзии. Не без влияния лирики Верлена, в отличие от поэзии предшествующего периода, стихов Надсона или Апухтина, начинают активно осваиваться короткие, гибкие ритмы и размеры. Подобно Верлену русские символисты чаще стали вводить разносложные и разнословные рифмы (Гаспаров 1984: 243–248), реже использовать точную рифму и чередование мужской и женской рифмы, начали широко применять аллитерацию и enjambement. В их творчестве находит отражение типичная для Верлена цветовая гамма — серый и черный цвета, которым поэт придавал символическое значение. Воздействие Верлена проявилось и в настроениях (склонность к блеклым тонам, интимность звучания и т. д.). Иногда о позднем Верлене напоминал контраст и одновременно сплав святости и греха, создающие специфически декадентскую атмосферу. Весьма заметным и ярким элементом стихотворного языка русских символистов становятся так называемые обратные сравнения, редкие в русской поэзии XIX в. (Коженикова 1986: 17). Между тем обратные сравнения имеют ключевое значение в поэзии Малларме, на что указывали и русские популяризаторы его творчества, приводя при этом конкретные примеры. Так, беллетрист, критик и переводчик П. Н. Краснов писал о нем: «Он допускал совершенно своеобразную и произвольную расстановку слов, заставляя читателя мысленно возвращаться к самому началу стихотворения, когда он дочел его до конца. Эта расстановка слов, пропуск некоторых существенных частиц, странные эпитеты, вроде «синее одиночество» (*solitude bleue*), совершенно неожиданные сравнения, причем даже не упоминается, что читатель имеет дело со сравнением, а прямо вместо одного предмета ставятся другие, с которыми он сравнивается (так, вместо того чтобы, например, сказать «солнце», Малларме говорит: «прекрасная головня славы», «золотая буря»), — делает его стихи в конце концов похожими на шарады, и он достигает в сущ-

ности обратного результата: вместо сосредоточения внимания на предмете, оно расходуется на разгадывание загадки»⁹. Несомненно, что опыт не только Верлена, но в какой-то мере и Малларме оказался небесполезным для русских символистов.

Брюсов был искренне убежден, что «подлинное и широкое знакомство с книгами французских поэтов повысит требования, какие у нас предъявляются к созданиям поэзии, расширит кругозор наших писателей, во многом усовершенствует технику нашего стиха» (Брюсов 1913а: XI). Исходя из этого убеждения и несмотря на другое свое убеждение — в непереводаемости стихотворного произведения (Брюсов 1987: 99)¹⁰, — Брюсов наиболее активно популяризировал творчество не только Верлена, Малларме, Рембо или А. де Ренье, но и таких поэтов младшего поколения, как Р. Гиль, Ф. Вьеле-Гриффен, С. Мерриль, имя которых и после Брюсова было почти что пустым звуком для русских читателей (Брюсов 1909). В набросках 90-х годов о символизме Брюсов ратовал за издание «корифеев французского символизма в русском переводе» (Брюсов 1937: 268). Наряду с Брюсовым и немногим ему уступая, французских символистов с первых шагов своей литературной деятельности переводил и Сологуб.

2

Знакомство Сологуба с лирикой Верлена, открывшей для него новую французскую поэзию, состоялось в конце 1880-х годов, примерно тогда же, когда творчеством Верлена и Малларме заинтересовался Брюсов¹¹. Переводить Верлена Сологуб начал в 1889 г. в Вытегре, учительствуя в «страшном мире» русской провинции. Увлечению Верленом способствовали

⁹ Краснов П. Глава декадентов. *Stephane Mallarmé. Vers et prose* // Книжки Недели. 1898. Окт. С. 133–134.

¹⁰ Согласно А. В. Федорову, подобный взгляд полностью соответствовал общим теоретическим воззрениям русских символистов (Федоров 1983: 67).

¹¹ В 1909 г. Брюсов вспоминал: «Знакомство, в начале 90-х годов, с поэзией Верлена и Маллармэ, а вскоре и Бодлера, открыло мне новый мир. Под впечатлением их творчества созданы те мои стихи, которые первыми появились в печати (1894–95 гг.)» (Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.; М., 1909. С. 63).

занятия французским языком, которым, впрочем, он занимался не для чтения стихов, а для работы над учебником по геометрии. 18 марта 1890 г. Сологуб писал В. А. Латышеву: «Так как я не перестаяю заниматься фр. яз., то чтение учебника идет легко, к словарю приходится прибегать редко, не чаще раза на протяжении нескольких страниц»¹². Впрочем, к началу 90-х годов поэт вряд ли сумел освоить язык достаточно глубоко. В одном из самых знаменитых «Романсов без слов» «*Il pleure dans mon cœur*» — кстати говоря, одном из самых прозрачных в лексическом плане, с переводческой точки зрения действительно почти «без слов» — он вынужден был все же выписать четыре слова (*écœuré, langueur, Quoi, Haine*) и уточнить во французско-русском словаре возможные варианты их перевода (1, 38, 335 об.).

Если учесть условия, в которых зарождался интерес Сологуба к Верлену, то понятнее оказывается его концепция «мистической иронии» французского поэта (речь о ней пойдет ниже), творчество которого помогло ему выстоять, а возможно, и напоминало его собственное существование несовместимым, казалось бы, сочетанием серой обыденности и развращенности провинциальной жизни с прорывами мечтательной натуры к высокой светлой духовности.

Восприятие Сологубом современной ему литературы Франции облегчалось известной близостью некоторых характерных черт французской культуры особенностям его творческого облика. Эта несомненная близость не осталась незамеченной современниками. «Однородность литературных явлений иногда рождается не из обезьянства и моды, но от однородного биения сердец <...>» Некоторые наши современные писатели не произвели бы диссонанса, родившись во Франции. Как вежи они сближают страны. В них сошлись лучи тех солнц, которые ярче всего горят для современного мира. Один из таких писателей у нас — Сологуб» (Измайлов 1911: 297). Более тонкое и прозорливое наблюдение находим у Вяч. Иванова: «Книга рассказов» Ф. Сологуба, русская по

¹² ИРЛИ. Архив Сологуба Ф. К. Ф. 289. Оп. 2. Ед. хр. 30. Л. 20. Ниже ссылки на архив Сологуба даются непосредственно в тексте, с указанием в скобках номеров описи, единицы хранения и листа. На письмо Сологуба к Латышеву указала мне М. М. Павлова, которой приношу искреннюю благодарность.

обаятельной прелести и живой силе языка, зачерпнутого из глубин стихии народной, русская по вещему проникновению в душу родной природы, — кажется французскою книгой по ее, новой у нас, утонченности, по мастерству ее изысканной, в своей художественной простоте, формы» (Иванов 1904: 47).

Уступая Брюсову по количеству переведенного из французских символистов и по числу имен новых поэтов Франции, с которыми он знакомил русских читателей, Сологуб охватил тем не менее в своих переводах почти все возможные жанры. Помимо широко известных переводов из Верлена (в архиве сохранилось несколько неизданных версий — 1, 38) он переводил стихи Рембо, большая часть которых до сих пор не опубликована (1, 44), стихотворения в прозе Рембо (часть «Озарений» также осталась неизданной — 1, 44), стихотворения в прозе Малларме (1, 42). В его архиве хранятся также незавершенные переводы пьесы Р. де Гурмона «Лилит» (1, 209) и романа А. де Ренье «Дважды любимая» (1, 561). Если переводы из Малларме и Реми де Гурмона представлены машинописными копиями, отчасти правленными от руки, а в случае с романом А. де Ренье — только автографом, то отдельные переводы из Верлена и Рембо сохранились как в беловых и черновых автографах, часть которых датирована, так и в машинописных копиях.

Причины, обусловившие обращение к тем или иным произведениям, были, по-видимому, различны. Стихи Верлена, особенно близкого Сологубу, сопутствовали ему на протяжении всей жизни. Можно предположить, что Сологуба интересовали пьеса Р. де Гурмона, писателя, настаивавшего на «законности чувственного наслаждения» и на чувственности всякого «духовного» наслаждения (Луначарский 1925: 283), и роман А. де Ренье, умевшего как никто другой изображать в строго выверенных формах изысканную утонченность сердечных драм и переживаний героев. Вероятно, отношение Сологуба к «Озарениям» Рембо и «Стихотворениям в прозе» Малларме было неоднозначным. Он не мог не оценить выдающихся поэтических достоинств произведений великих французских поэтов, и вместе с тем его собственные эстетические искания не пересекались с теми, которыми были одержимы в своих сложных и не поддающихся однозначно толкованию текстах Рембо и Малларме. Думается, права М. И. Дикман, предположившая (в связи с «Озарениями»),

что Сологуба влекла к этому стилистически и ритмически чуждому ему поэтическому явлению потребность «преодоления трудностей» (Дикман 1975: 70).

В то же время, по-видимому, не последнюю роль играло и стремление обогатить отечественную литературу русским эквивалентом столь яркого и плодотворного в условиях Франции жанра, как «стихотворение в прозе», сохранив при этом по возможности все его специфические французские особенности.

Если учесть, что к лирике Верлена Сологуб обратился на рубеже 1880–1890-х годов и активно переводил ее в течение ряда лет, его переводы из Малларме датируются 1898 г.¹³, в 1905–1908 гг. он работал над переводами «Последних стихотворений» Рембо, в 1908 г. готовил к печати первое издание своих переводов из Верлена, работа над пьесой Р. де Гурмона датируется 1910 г., в 1915 г. были опубликованы сологубовские версии «Озарений» Рембо, в 1918 г. он пытался издать сборник своих и брюсовских переложений лирики Верлена и, наконец, в 1923 г. опубликовал второе издание Верлена в своих переводах, то нельзя не заметить стойкой приверженности русского поэта делу воссоздания на национальной почве наследия символистов Франции.

Первые сологубовские переводы из Верлена появились в 1893–1894 гг. в журнале «Северный вестник»¹⁴. В 1896–1898 гг. новые переводы были опубликованы в газете «Наша жизнь»¹⁵ и журнале «Петербургская жизнь»¹⁶, в 1904–

¹³ В архиве Сологуба сохранились немногочисленные датированные черновые автографы переводов «Стихотворений в прозе» Малларме. Так, перевод «Бледный малыш» – 1898 г. 27 сентября, «Трубка» – 28 сентября.

¹⁴ Верлен П. Синева небес над кровлей / Пер. Ф. Сологуба // Северный вестник. 1893. № 9. (Отд. I). С. 202; Верлен П. Был вечер так нежен и даль так ясна / Пер. Ф. Сологуба // Северный вестник. 1894. № 6. Отд. I. С. 218.

¹⁵ Верлен П. Это – нега восхищенья // Наша жизнь. 1896. № 205. С. 1739.

¹⁶ Верлен П. 1) Деревьев тень в реке упала в мрак туманный // Петербургская жизнь. 1896. № 291. С. 1739; 2) Серенада; Пока еще ты не ушла; Тоска // Петербургская жизнь. 1897. № 236. С. 1982; 3) Очаг, и тесное над лампою мерцанье; Так солнце, общник радости моей; В лесах // Петербургская жизнь. № 244. С. 2247; 4) Сплин; Я в черные дни; О, что в душе моей поет; Никогда веки; Я угадываю

1905 г. — в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки»¹⁷, в 1907 г. — в журнале «Образование»¹⁸. Наконец, в 1908 г. переводы Сологуба вышли в свет отдельной книгой, включавшей в себя тридцать семь стихотворений из сборников «Poèmes saturniens», «La bonne chanson», «Fêtes galantes», «Romances sans paroles», «Sagesse», «Jadis et Naguère» и «Chansons pour elle». Шестнадцать переводов печатались впервые, часть стихотворений публиковалась в нескольких версиях.

В 1918 г. у Сологуба возникла идея издать Верлена в своих и Брюсовских переводах, исходя из факта их реального сосуществования в читательском сознании как самых убедительных попыток в русской литературе дать собственную поэтическую версию творчества французского поэта в целом¹⁹. «Я слышал, — писал он Брюсову 17 сентября 1918 г., — что Вы в Москве становитесь у большого дела по издательству переводной литературы. Надеюсь, Вы вспомните, что я — усердный переводчик. Между прочим мы с Вами со-

сквозь мерцанья // Там же. № 264. С. 2207; 5) Мурава // Петербургская жизнь. 1898. № 205. С. 2280; 6) Ночной луною; В полях кругом // Петербургская жизнь. № 291. С. 2426.

¹⁷ Верлен П. 1) Женщине // Новый журнал иностранной литературы. 1904. № 10. С. 18; 2) В слезах моя душа // Новый журнал иностранной литературы. № 11. С. 109; 3) Песня, улетай скорей // Новый журнал иностранной литературы. 1905. № 4. С. 27.

¹⁸ Верлен П. Лунный свет // Образование. 1907. № 5. С. 128.

¹⁹ Переводы Брюсова из Верлена отдельными сборниками выходили дважды: Верлен П. Романсы без слов / Пер. В. Брюсова. М., 1894; Верлен П. Собр. стихов в переводе В. Брюсова. М., 1911. Значительно менее удачными, чем Брюсовские и Сологубовские, были другие «монологические» попытки воссоздать лирику Верлена на русской почве (См.: Верлен П. Стихотворения / Пер. Д. Ратгауз. Киев, 1896. Вып. 1; Из Мюссе и Верлена. Стихотворения / Пер. Зинаиды Ц. СПб., 1907; Верлен П. Избранные стихотворения в переводе Сергея Френкеля. М., 1914). Были также попытки представить поэзию Верлена антологией творческих удач русских поэтов-переводчиков на «соревновательной» основе: Верлен П. Избранные стихотворения в переводе русских поэтов. СПб., 1911; Верлен П. Избранные стихотворения в переводах И. Анненского, Валерия Брюсова, В. А. Мазуркевича, Н. Минского, Н. Новича, П. Н. Петровского, Д. Ратгауза, С. Рафаловича, Федора Сологуба, И. И. Тхоржевского, Зинаиды Ц., О. Н. Чюминой (Михайловой) и Эллиса / Сост. П. Н. Петровский. М., [1912].

шлись на Верлене. Соединение наших переводов могло бы быть полезно»²⁰. В феврале 1919 г. он послал список этих переводов заведующему издательством «Всемирная литература» А. Н. Тихонову, однако замысел не был осуществлен. Тем не менее идеи переиздать свои старые переводы, а также представить Верлена в версиях, отвечающих его новому взгляду на переводческую деятельность, Сологуб не оставил. Второе издание переводов из Верлена, существенно отличающееся как по объему, так и по принципам, датируется 1923 г. В нем были представлены уже пятьдесят три стихотворения, из которых десять печаталось в исправленном виде, пятнадцать было переведено заново, а шестнадцать — впервые. В разделе «Варианты» были представлены двадцать два старых перевода шестнадцати стихотворений, в то время как в первом издании различные версии одного стихотворения следовали одна за другой в основном тексте, в полном смысле на равных сосуществуя и дополняя друг друга.

Из других своих переводческих работ, обусловленных ослабевающим интересом к французскому символизму, Сологуб счел возможным опубликовать только значительную часть «Озарений» Рембо. Почти все они были включены в 1-й сборник издания футуристов «Стрелец» 1915 г. (Рембо 1915: 173–190). Здесь было опубликовано пятнадцать стихотворений в прозе французского поэта, а годом позже — во 2-м сборнике «Стрельца» — еще одно — «Поклонение» (Рембо 1916: 113).

Столь отчетливое предпочтение, отдаваемое Верлену как самим Сологубом, так, по-видимому, и издательствами перед всеми другими символистами Франции, вполне объяснимо. Именно Верлен, который в известном смысле был лишь предшественником символизма, поэтом, в зрелой и поздней лирике которого нашли наиболее яркое воплощение ранние символистские веяния, для России стал средоточием нового литературного течения, его квинтэссенцией, полномочным его представителем, затмившим всех своих современников и последователей. Из всех французских поэтов символистского круга в России живым литературным явлением стал только Верлен. Подобно младшим символистам Франции русские символисты сознавали, что на поэтическую индивиду-

²⁰ РГБ. Ф. 386. Карт. 103. Ед. хр. 28.

альность Рембо, намного опередившего свое время, трудно опираться в собственных литературных поисках, и поэтому отнеслись к его творчеству несколько сдержанно, хотя внешне вполне уважительно²¹. Алхимические реторты, магические кристаллы и алгебраические формулы, в которые, согласно Волошину, Малларме замыкал свои идеи (Волошин 1988: 55), настолько в целом отличались от тех задач, которые ставили перед собой русские символисты, что непрерываемость авторитета французского поэта заставляла заподозрить определенную внутреннюю отчужденность. Эта отчужденность как следствие отсутствия глубинных импульсов к активному творческому усвоению его наследия отнюдь не мешала появлению в русской печати сочувственных и достаточно глубоких статей о произведениях Малларме, ярких переводов его стихов, принадлежавших перу Анненского, Волошина и Брюсова, или признанию тем же Брюсовым своей зависимости от эстетической доктрины французского поэта (Брюсов 1976: 202).

От этого заинтересованного взгляда эрудитов и тонких ценителей разительно отличалось отношение к Верлену, который стал, как ранее Гете, Байрон или Гейне, неотъемлемой частью русского литературного процесса.

Подобно своим французским собратьям по перу русские символисты испытывали вполне понятную потребность «подтянуть» Верлена под определение «символизм» и тем самым иметь возможность сослаться на его авторитет, с художественной точки зрения неоспоримый и не имевший, естественно, никакого отношения к терминологическим спорам. «Слову символизм, — писал Брюсов, — часто придают слишком широкое значение, означая им в целом все движение в искусстве, возникшее в конце XIX века. Это неверное слово-

²¹ В описательной и компилятивной статье В. А. Пестерева «Артюрь Рембо в русской критике» (XXVIII Герценовские чтения. Литературоведение. Л., 1976. С. 73–77) приводятся некоторые из немногочисленных фактов бытования творчества Рембо в России. Самыми общими сведениями о раннем восприятии произведений французского поэта в России ограничивается Р. Этьямбль в своей работе, посвященной главным образом судьбе творческого наследия Рембо в Польше (Etiemble R. Nouveaux aspects du mythe de Rimbaud: Rimbaud dans le monde slave et communiste. Fac. 1. Le mythe de Rimbaud en Pologne. Paris, 1964).

употребление, потому что никаких определенных “символов” не найдем мы в произведениях целого ряда поэтов, несомненно принадлежащих к этому движению и бывших в нем видными деятелями, каков, например, Верлен» (Брюсов 1976: 183). Чаще же, впрочем, к авторитету Верлена прибегали без всяких оговорок. В одной из своих немногочисленных теоретических статей Сологуб писал: «Это многообразие впечатлений и опытов, эта живая жизнь образов искусства в наших душах способствует основной задаче символического искусства — прозрению мира сущностей за миром явлений. Прозреваем мир сущностей не разумно и не доказательно, а лишь интуитивно, не словесно, а музыкально. Не напрасно заветом искусства поставил Поль Верлен требование: “Музыка, музыка прежде всего”» (Сологуб 1915: 41). Столь легкая усваиваемость на русской почве поэтического новаторства Верлена, как и всегда в подобных случаях, объясняется очень многими причинами, одна из которых — близость его творчества стихии русской поэзии, в том числе той, которую, как это ни парадоксально, его русским приверженцам предстояло преодолеть. Эта близость, во многом кажущаяся, стихотворений Верлена лирике Фета, Фофанова и их эпигонов, такие общие для них особенности, как музыкальность, камерность, меланхолическая тональность, таили в себе немало опасностей, как нам еще придется убедиться при анализе переводов из Верлена, выполненных поэтами, далекими от символических умонастроений. И вместе с тем эта близость сокращала дистанцию, удовлетворяла эстетическую потребность, которую несколько позже выразит Мандельштам: «И сладок нам лишь узнаванья миг» (Мандельштам 1974: 110). Сколь краток ни был, например, «миг узнавания» Фета в сологубовском переводе стихотворения Верлена:

*Это — нега восхищенья,
Это — страстные томленья,
Это — трепеты лесов,
Свежим веяньем объятых,
Это — в ветках сероватых
Хор чуть слышных голосов²²... —*

²² Верлен П. Стихи, выбранные и переведенные Федором Сологубом. 2-е изд. Пг.; М., 1923. С. 49. Ниже ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

он вполне отвечал столь естественной потребности познавать неведомое через знакомое.

Для предпочтения Верлена всем другим символистам Франции у Сологуба были и особые причины, обусловленные своеобразием его творческой индивидуальности. В Предисловии к изданию 1908 г. русский поэт признавался: «Я переводил Верлена, ничем внешним к тому не побуждаемый. Переводил потому, что любил его» (Верлен 1908: 7). На экземпляре, тогда же подаренном Блоку, хранящемся в Пушкинском Доме, он написал: «Александру Александровичу Блоку. Милый и прекрасный поэт, я дарю вам эту книгу с такою же любовью, с какую переводил собранные здесь стихи»²³. Вне всякого сомнения, не только из всех символистов Франции самым близким Сологубу был Верлен, но именно Сологубу из всех русских символистов Верлен был наиболее близок. Сологуба могли и не называть русским Верленом, однако «сродство душ» обоих поэтов должно было привлечь внимание современников. Так, рецензент «Русского богатства» писал в связи с выходом первого издания сологубовских переводов из Верлена: «Есть какое-то сходство между Верленом и Сологубом; не случайно наш поэт занялся переводами из французского лирика. Та же трагическая гримаса исказила оба эти лица, то же одиночество окружает их характерные фигуры в литературе, то же сплетение испуганной чувственности с мистикой потустороннего искания отмечает их творчество»²⁴. Музе русского поэта были созвучны музыкальность стихов Верлена, которые воспринимались не только разумом и зрением, но и на слух, а подчас даже скорее на слух, чем разумом и зрением. Сологуба привлекало в поэзии Верлена сочетание кажущейся простоты и стиховой изощренности и отточенности («Верлен, отваживающийся сочетать в своих стихах самые расхожие формы и самые обиходные речения с весьма изощренной поэтикой Парнаса <...>» (Валери 1976: 485)), черта, отмечавшаяся и в его собственной лирике («Однако простота Ф. Сологуба — именно простота пушкинская, ничего общего не имеющая с небрежностью <...> Такая простота в сущности является высшей изысканностью, потому что это — изысканность скрытая, доступная лишь для

²³ См.: Библиотека А. А. Блока: Описание. Л., 1984. Кн. 1. С. 122.

²⁴ Русское богатство. 1907. № 12. С. 175.

зоркого, острого взгляда») (Брюсов 1975: 284). Для Сологуба был не только приемлем, но и достаточно притягателен откровенный эротизм поздних верленовских сборников. Пронизывающие все творчество французского поэта мотивы грусти, тоски и томления, ни с чем не сравнимые во всей литературе Франции²⁵, не могли не найти отклика у Сологуба, хотя, воспользовавшись высказыванием С. Великовского, можно выявить и известное отличие в этом плане между обоими поэтами. Если природная среда поэзии Верлена — задумчивая грусть, сумеречность и томления, то стихия Сологуба нередко — вязкий ужас, мрак и терзания (Великовский 1987: 84). В лирике Верлена Сологуб привлекало, конечно же, далеко не все. Творческим устремлениям Сологуба был в основном чужд «парнасский» период французского поэта, хотя он и перевел отдельные стихотворения из ранних сборников. Его оставило равнодушным и религиозное обращение Верлена («Здесь нет стихотворений католических — они кажутся мне мало интересными, мало характерными для Верлена» (Верлен 1908: 7)), которому читатели обязаны многими шедеврами сборника «Мудрость», хотя, опять-таки, трактуя их несколько отстраненно, Сологуб прекрасно перевел некоторые знаменитые стихотворения этого сборника.

В Предисловии к сборнику 1908 г. Сологуб дал читателям ключ к своей интерпретации как творчества французского поэта, так и принципов, которыми он руководствовался, выбирая для перевода те или иные стихи. «В гармонии, мелодии стиха, — справедливо отмечала М. И. Дикман, — Сологуб находит душевное освобождение, “очищение”, “катарсис”. И это тот эстетический катарсис, который присущ его безысходно жестокой лирике. Гармония стиха противостоит злой, дисгармоничной действительности и художественно преодолевает ее» (Дикман 1975: 56). По-видимому, сходным образом сам Сологуб оценивал творчество Верлена, считая его наиболее чистым проявлением того, что можно назвать «мистической иронией». В понимании русского поэта близкая его сердцу мистическая ирония Верлена — это эстетическая, равно как и жизненная позиция, суть которой в принятии мира, однако не в приземленном и обыденном виде, а в преображенном, при котором «в каждом земном и грубом

²⁵ См., напр.: Martino P. Parnasse et symbolisme. Paris, 1928. P. 118.

упоении таинственно явлены красота и восторг». «Самый редкий уклон, — пишет он, — и это — уклон Поля Верлена, — когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея: каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается, как необходимость, за пеструю завесу случайностей обретен вечный мир свободы» (Верлен 1908: 7, 9). Для читателя искушенного и внимательно следившего за творческими поисками Сологуба вводимые в Предисловие к сборнику переводов из Верлена мотивы мифа о Дульсинее и Альдонсе помогали выявить тот смысл, который поэт вкладывал в понятие мистической иронии. Миф о Дульсинее, порождаемой творческим сознанием Дон Кихота из грубой, «козлом пахнувшей» крестьянки Альдонсы, стал складываться у Сологуба как альтернатива преобразованию мира. Донкихотовская позиция по отношению к реальности осмысливается как единственно достойная художника. Наиболее подробно Сологуб изложил свою концепцию в статье «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)», создавая затем бесчисленные ее версии в других статьях, романах и пьесах. «Лирический подвиг Дон-Кихота, — утверждает он, — в том, что Альдонса отвергнута как Альдонса и принята лишь как Дульцинея. Не мечтательная Дульцинея, а вот та самая, которую зовут Альдонса. Для вас — смазливая, грубая девка, для меня — прекраснейшая из дам» (Сологуб 1913: 160). Кстати сказать, косвенным образом постулируется необходимость резкого поворота художника к грубой прозе, к вторжению в действительность и отказ от устремленности к заоблачным целям: «Воистину прекраснейшая, — потому, что в ней красота не та, которая уже сотворена и уже закончена и уже клонится к упадку, — в ней красота творимая и вечно поэтому живая. Как истинный мудрец, Дон-Кихот для творения красоты взял материал, наименее обработанный и потому наиболее свободы оставляющий для творца» (Сологуб 1913: 160). Таким образом, Верлен как представитель мистической иронии, для которого Альдонса принята как подлинная Альдонса и подлинная Дульсинее, противопоставлен как «лирическим» поэтам, для которых Альдонса не существует, а существует лишь Дульсинее, т. е. новый поэтический мир, творимый поэтом, так и грубо «ироническим», которые принимают Альдонсу со всеми ее противоречиями и отвергают Дульсинее как «неле-

пую и смешную мечту». Очевидно, что подобным образом понятые принципы мистической иронии отвечали умонастроению самого Сологуба, действительно сумевшего, хотя и сквозь образный флер несколько навязчивого мифа, прозорливее многих своих как русских, так и французских современников определить своеобразие поэтического мира Верлена. В Предисловии к переизданию своих переводов из Верлена в 1923 г. Сологуб упоминал, что мысли, изложенные им в Предисловии к изданию 1908 г., впоследствии нашли отражение в его программной работе «Искусство наших дней» (Сологуб 1915: 52–53). Это достаточно красноречивое свидетельство того значения, какое он придавал своей концепции мистической иронии, причем в самом широком плане, а не только применительно к творчеству французского поэта.

Верлен, предложенный Сологубом суду читающей публики, подготовленной к появлению сборника многочисленными журнальными публикациями, стал подлинным событием литературной жизни. Брюсов, Анненский и Волошин, тонкие знатоки, ценители, а главное, авторитетные переводчики французской поэзии, единодушно приветствовали появление переводов Сологуба. Самым восторженным, глубоким и ярким был отклик Волошина, напечатанный в газете «Русь» 22 декабря 1907 г. По его мнению, «переводы Сологуба из Верлена — это осуществленное чудо», поскольку русскому поэту «удалось осуществить то, что казалось невозможным и немислимым: передать в русском стихе голос Верлена», поэта, который обладает голосом наиболее проникновенным и которого любят за тот неизъяснимый оттенок голоса, заставляющий трепетать сердца читателей. Согласно Волошину, «с появлением этой небольшой книжки <...> Верлен становится русским поэтом» (Волошин 1988: 441, 144). Этот вывод с неизбежностью ставил под сомнение все другие, параллельные сологубовской, попытки ввести Верлена в круг «русских поэтов», в том числе брюсовскую. Готовя переиздание своих переводов из французского поэта, Брюсов не мог не учитывать как факта существования переводов Сологуба, так и отношения к ним в литературных кругах. Поэтому собственную оценку сологубовских версий, в высшей степени положительную, хотя и трактующую удачный опыт Сологуба, как один из возможных подступов, он ввел в текст своего Предисловия. Переводы Сологуба Брюсов счел «заме-

чательнейшей попыткой» и отметил, что Сологубу «удалось некоторые стихи Верлена в буквальном смысле пересоздать на другом языке, так что они кажутся оригинальными произведениями русского поэта, оставаясь очень близкими к французскому подлиннику» (Верлен 1911: 7). С точки зрения Анненского, изложенной им в статье «О современном лиризме» (1909), Сологуб — внимательный и искусный переводчик Верлена (Анненский 1979: 355). Переводческие принципы Брюсова и Анненского были во многом противоположными, а сологубовские переводы, выхватывающие субъективно понятые, но при этом характерные элементы стихов Верлена и на этих элементах со знанием дела построенные, «угодили» обоим. Поэтому одновременное признание ими опыта Сологуба как удачного особенно знаменательно.

По типографской оплошности из обстоятельной рецензии Ю. Верховского²⁶ «выпала» самая интересная и глубокая мысль: «<...> если иногда внешность пьесы, казалось бы, может быть передана точнее, — все-таки не *гораздо ли важнее звучащая в этих переводах музыка Верлена? Поэт, в том своем аспекте, который он явил переводчику, предстает перед нами во всей непринужденной ясности и тонкой простоте оригинала. В светлом языке перевода и в независимости всего стихотворного склада чувствуется иногда что-то родственное пушкинской свободе*» (курсивом отмечен пропущенный фрагмент рецензии)²⁷.

Приветствует появление переводов Сологуба и рецензент газеты «Товарищ»: «Изящная в самой неуклюжести своей, грустная, разнообразная, “как тот заветный сад, где сходятся изысканные маски”, поэзия Верлена глубоко воспринята переводчиком и передана им русскому языку почти без потери особенностей и достоинств подлинника»²⁸. С общим доброжелательным тоном диссонирует оценка рецензента «Русского богатства» переводов Сологуба как буквалистских, поскольку поэт «ищет точности буквы, а теряет точность духа». Вместо «порывистой души бедного Лелиана», вместо его воздушности и

²⁶ Речь. 1908. № 51. 29 февр.

²⁷ Рукописная вставка приложена к рецензии Ю. Верховского, помещенной в «Альбоме с рецензиями на книги стихов Ф. Сологуба» (6, 17, 9). Цит. по: Волошин 1988: 732.

²⁸ Товарищ. 1907. № 449. 19 дек.

мягкости в переводах «все сухо, категорично, без вдохновения». В итоге, сурово резюмирует рецензент, если даже конгениального ему Верлена Сологуб не сумел донести до русского читателя, он вообще не может быть переводчиком; он слишком поглощен своим «я», чтобы приспособливаться к чужому²⁹.

Переводы Сологуба непременно тем или иным образом учитывались рецензентами других русских попыток привить верленовскую лирику новой русской поэзии. Так, рецензент «Северного вестника», еще в 1896 г. (т. е. на основании нескольких журнальных публикаций, напечатанных, впрочем, в том же журнале) утверждал, что Сологуб перевел Верлена «очень художественно»³⁰.

3

По-разному, но чрезвычайно заинтересованно рецензенты отреагировали на новаторскую инициативу Сологуба — его решение напечатать в основном тексте различные версии одного и того же стихотворения. Попытка Сологуба в целом оспаривалась как подрывающая доверие читателя к переводческой работе. Наиболее аргументированно «фокусы» Сологуба отверг рецензент «Русского богатства». «Никак не можем признать эту своеобразную выдумку удачной. Перевод ведь не проба сил переводчика, а самостоятельное художественное создание: иначе он не нужен. Перевод должен не только давать известное представление о подлиннике; он должен замещать подлинник в сознании читателя <...> Но и там, где нет противоречий, эти сочетания стихотворений-синонимов совершенно неуместны; вместо того, чтобы сгущать впечатление, они его разжижают»³¹. Давая три перевода, он явно не доволен ни одним из них, иначе остановился бы на одном. Это расхолаживает читателя, — утверждает рецензент газеты «Товарищ». «Это новый прием. И едва ли достойный сочувствия», — вторит им рецензент «Биржевых ведомостей»³². И лишь Ю. Верховский

²⁹ См.: Русское богатство. 1907. № 12. С. 170.

³⁰ См.: Верлен П. Стихотворения / Пер. Д. Ратгауза. Киев, 1896. Вып. 1 / Северный вестник. 1896. № 5. С. 326.

³¹ См.: Русское богатство. 1907. № 12. С. 177.

³² См.: Биржевые ведомости. 1907. № 10260. 18 дек.

не только поддержал инициативу Сологуба, но и дал ей глубокое истолкование: «Особенно поучительны переводы, дающие в двух или трех вариантах одну и ту же пьесу. Иногда несколько вариантов и художественно равноценны и одинаково нужны: черта случайно ослабленная в одном, оттеняется другим». Верховский несомненно прав, с той лишь оговоркой, что не случайно, а неизбежно не все особенности оригинала оказываются одновременно отраженными в любом, даже самом гениальном стихотворном переводе. С предельной ясностью тезис о неизбежности утрат при переводе и о методе перевода, учитывающем самый факт этой неизбежности, выдвинул Брюсов: «Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно — невысказано. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов). <...> Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода» (Брюсов 1975: 106).

Нововведение Сологуба не прижилось, и в этом смысле рецензенты, исходившие из реального читательского восприятия, для которого каждый перевод столь же уникален, как и подлинник, были правы. Своеобразный монтаж переводческих удач, к которому подчас прибегают современные составители, редакторы и издатели, ни в коей мере не отражает процесса творческого восприятия художественного произведения читателем, как правило, не знающим подлинника. Однако вернемся к опыту Сологуба и попытаемся определить те мотивы, которые заставили поэта пойти на столь дерзкий эксперимент. Начнем с того, что в корне неверно предположение о «колебаниях» Сологуба. В его архиве сохранилось немало число версий как тех стихотворений Верлена, которые были представлены в сборнике в нескольких вариантах, так и тех, которые поэт считал возможным опубликовать в одном переводе. Однако далеко не все редакции удовлетворили Сологуба, и некоторые из них так и остались неизданными.

Доказывая неприемлемость вариативности в переводах, рецензенты опирались на оригинальное творчество, которое как будто вариативности не терпит. Известно, например, что Сологуб не любил переделывать свои оригинальные стихотворения. «Всякий автор, когда пишет, напрягает себя до последней степени, — говорил он, — дает максимум художест-

венности и ясности <...> Как же он может сказать еще что-то лучшее и большее, когда напряжение его прошло, когда он и во времени отошел от своего создания? <...> этим, в частности, объясняется моя личная черта, что я ничего существенного не могу ни прибавить, ни изменить в законченной вещи, потому что этому предшествует длинный период обработки, поправок, перечитываний, переписываний»³³. Однако современник Сологуба, П. Валери, придерживался совсем иной точки зрения: «Стихотворение с вариантами — настоящий скандал для сознания обыденного и ходячего. Для меня же — заслуга. Сила ума определяется количеством вариантов» (Валери 1976: 586). В России ту же «силу ума» показал и Л. Андреев, опубликовавший два варианта финальной, пятой, картины «Жизни человека» (Андреев: 121–147). Стихи того или иного поэта, проникнутые сходными мыслями, чувствами, единым настроением, можно с известной натяжкой трактовать как варианты одного стихотворения. Оставив, однако, в стороне проблему как таковую, нельзя не обратить внимание на то обстоятельство, что и по признаниям самого Сологуба, и по наблюдениям его современников, он постоянно повторял самого себя, бесконечно варьируя одни и те же темы. 25 апреля 1906 г. Блок, например, писал Брюсову: «<...> мне нравятся некоторые стихи Сологуба, хотя и не новые для него. Но ведь он принадлежит к нестареющим в повторениях самого себя» (Блок 1963: 152). Среди материалов Сологуба есть запись: «Метод — бесконечное варьирование тем и мотивов» (Цит. по: Дикман 1975: 27).

Поэтому нет ничего удивительного в том, что тот же метод вариативности поэт, не склонный переделывать свои оригинальные стихотворения, применил тем не менее при переводах. Сологубовские версии стихов Верлена нередко в прямом смысле дополняют друг друга, хотя и не всегда удачно. Эту особенность подметил рецензент «Русского богатства», истолковав ее при этом совершенно ложно. Его возмутило существование таких строк, как «Шуму проливня внемлю» и «Дождика тихие звуки», представляющих собой разные варианты одной и той же строки Верлена (O bruit doux de la pluie), ибо читатель, увидев их рядом, «не знает, с чем ему связать

³³ Аякс [А. А. Измайлов]. У Ф. К. Сологуба // Биржевые ведомости. 1912. 20 сент. Веч. вып.

тихую грусть поэта: с грохотом потоков проливного дождя или с тихой тоскливою каплей осеннего дождика»³⁴. Между тем очевидно, что дело не в «проливном дожде», а в том, что, не сумев передать одновременно монотонно-капельное звучание этой ключевой верленовской строки и ее смысл, Сологуб попытался в одном переводе передать музыку (почти адекватно с фонетической точки зрения), а в другом — смысл.

Особенно интересны и поучительны метрические эксперименты Сологуба. Очень часто в границах интуитивно ощущаемого семантического ореола того или иного размера он пытался определить, насколько органично будет «ощущать» себя то или иное лирическое настроение (поскольку точкой отсчета служит все же настроение) в различном метрическом воплощении. Для одного из вариантов стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrouillée» Сологуб выбрал чередуемые строки шестистопного и трехстопного ямба, для другого остановился на чередовании семистопного хоря с четырехстопным, третий весь решил в размере четырехстопного ямба, а самое позднее построил на чередовании шестистопного ямба и четырехстопного хоря. Стихотворение «Le ciel est, pardessus le toit» переозвучено следующим образом: в одном из вариантов четырехстопный ямб чередуется с двухстопным, во втором Сологуб остановился на трехстопном хорее, а в третьем нашел, пожалуй, самое убедительное решение — чередование четырехстопного хоря с трехстопным. Сравним разные варианты перевода первой строфы:

*Над кровлей небо лишь одно, —
Лазурь яснеет.
Над кровлей дерево одно
Вершиной веет. (С. 75)*

*Небо там над кровлей
Ясное синееет.
Дерево над кровлей
Гордой сенью веет. (С. 104)*

*Синева небес над кровлей
Ясная такая!
Тополь высится над кровлей,
Ветви наклоняя. (С. 104)*

³⁴ Русское богатство. 1907. № 12. С. 177.

Чередование разностопных ямба и хоря представляет одно из переводческих открытий Сологуба, переключавшего в каждой строке ритмическое ожидание читателя из одного размера в другой, не давая ему, таким образом, погрузиться в состояние монотонного покоя, при котором в известной мере утрачивается свежесть восприятия.

Чрезвычайно широкую метрическую амплитуду находим в трех различных вариантах перевода стихотворения Верлена «*Il pleure dans mon coeur*». Для одного из них Сологуб выбрал двухстопный анапест (Слезы в сердце упали), для второго — трехстопный дактиль (На сердце слезы упали) и для третьего — трехстопный ямб (В слезах моя душа). При подобном явно заявленном метрическом поиске абсолютно необоснованными оказываются упреки Сологубу в том, что он якобы не мог выбрать сам из своих переводов лучший и вводил тем самым в заблуждение читателей. Переводы сосуществуют, не говоря уже о том, что в конечном счете читатель вправе выбрать один, наиболее созвучный его собственному метрическому камертону.

Еще одно обстоятельство обращает на себя внимание. Далеко не случайно Сологуб публикует разные версии в основном «Романсов без слов», т. е. стихотворений, в которых словесная ткань имеет меньшее значение, и большее — песенная стихия. По существу то, что он предлагает читателю, — это различные музыкальные вариации на заданные темы, жанр, не наносящий урона «теме» и вместе с тем существенно обогащающий слушателя.

4

Наличие различных версий сологубовских переводов из Верлена, в том числе неопубликованных, хранящихся в его архиве, а также тот факт, что многие из этих стихотворений существуют также в переводах других русских поэтов, дают редкую возможность заглянуть в творческую лабораторию поэта-переводчика, выявить основные особенности его переводческого метода.

И. Анненский, переводческие принципы которого были во многом близки Сологубу, так определил задачи, стоящие перед переводчиком стихотворного произведения: «Переводчику приходится, помимо лавирования между требованиями

двух языков, еще балансировать между вербальностью и музыкой, понимая под этим словом всю совокупность эстетических элементов поэзии, которых нельзя искать в словаре. Лексическая точность часто дает переводу лишь обманчивую близость к подлиннику, — перевод остается сухим, вымученным, и за деталями теряется передача концепции пьесы. С другой стороны, увлечение музыкой грозит переводу фантастичностью. Соблюсти меру в субъективизме — вот задача для переводчика лирического стихотворения» (Анненский 1979а: 153). «Соблюсти меру в субъективизме», а главное, сбалансировать между «вербальностью и музыкой» — вот та задача, которая стояла перед самим Анненским, Сологубом, Брюсовым и другими русскими переводчиками Верлена.

Верлен в переводах Сологуба прекрасно иллюстрирует мысль Пастернака о том, что музыка слова состоит не в его звучности, а «в соотношении между звучанием и значением» (Пастернак 1944: 166). Музыка стиха Сологуба была в глазах его современников неоспоримым его достоинством. «Я не знаю среди современных русских поэтов, — писал, например, Л. Шестов, — чьи стихи были бы ближе к музыке, чем стихи Сологуба. Даже тогда, когда он рассказывает самые ужасные вещи — про палача, про воющую собаку, — стихи его полны таинственной и захватывающей мелодии»³⁵.

Редкой даже для Верлена является музыкальная насыщенность его «Chanson d'automne». Настроение задается первой строфой, построенной фактически на одной гласной «о» и на близкой к ней «eu»:

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.*

Ощущение томительной тоски передано уже первыми двумя строками, которые по существу представляют собой с фонетической точки зрения одно, на одной ноте растягиваемое слово. Еще более прихотливо организованы две первые строки последней строфы:

³⁵ Речь. 1909. 24 мая. С. 56.

*Et je m'en vais
Au vent mauvais.*

Мало того, что рифмуются не только слова, замыкающие каждую строку, но в первой из них глубокая рифма захватывает большую ее часть (*m'en vais*); рифма подхватывается началом второй строки (*Au vent*), и, уже повторенная и прозвучавшая, она переходит к слову, непосредственно выполняющему функцию рифмы (*mauvais*). Ложный путь в переводе Верлена для передачи его музыкальности — нагнетание однородных членов предложения, как это делает И. И. Тхоржевский (Нежный, тягучий / Скрипки певучей / Плач монотонный; Бледный, безвольный / Звон колокольный; В ветре сухие / Листья цветные) (Верлен 1911а: 29). В оригинале нет ни одной пары эпитетов. Сдваивание эпитетов порождает заунывность, причем не столько мелодическую, сколько смысловую, и в то же время упрощает стихотворение в эмоциональном плане. У перевода Н. Минского есть свои достоинства, однако помимо других недочетов в фонетическом отношении он совершенно нейтрален. Музыкальность сологубовского перевода обеспечивается несколькими различными приемами. Прежде всего средствами стихосложения, поскольку и здесь применено чередование двух ямбических строк и одной хорейческой. Прислушаемся и присмотримся внимательней к первой строфе:

*О, струнный звон,
Осенний стон,
Томный, скучный.
В душе больной
Напев ночной
Однозвучный. (С. 17)*

Четыре последние строки связаны не только конечными рифмами, но и внутренними созвучиями. Кроме того, фонетически замкнутой оказывается вся первая строфа благодаря тому, что последняя строка в отношении гласных является зеркальным отражением первой. В последней строфе первая и четвертая строки представляют собой, каждая, два рифмующихся слова, поставленные рядом (что отвечает фонетической организации подлинника, подмеченной Сологубом уже в первой строке верленовского стихотворения): Душой с тобой; Мои мечты. Знаменательно, что, как и у Верлена, сологубов-

ский перевод построен на звуке «о». Именно он является доминирующим, что в известной степени заложено в фонетической доминанте слова «осень» в обоих языках, гласной, на которую падает ударение и которая тем самым служит эвфоническим камертоном для лирического осеннего настроения.

Сознавая, что его переводы в отношении эвфонии проигрывают стихам Верлена, Сологуб при малейшей возможности компенсирует утраты в музыкальности стиха. Например, первые строки стихотворения «*Simplex fresques. I*» у Верлена вполне нейтральны: *La fuite est verdatre et rose // Des collines et des rampes*. Уже в ранних версиях Сологуб попытался обыграть созвучие, таящееся в «долинах» и «дали». Поздний Сологуб обогатил звуковую игру ассонансами и аллитерациями, введением новой пары во второй строке:

*И холмы, и долов дали
Врозы, в прозелень одеты.* (С. 55)

Вполне естественно, что насыщенность верленовского стиха внутренними ассонансами и аллитерациями, в которых заключается один из секретов эстетического воздействия, Сологуб передает в большинстве случаев по принципу сдвинутого эквивалента, т. е. воссоздавая утраченную при передаче той или иной строки особенность в другом месте стихотворения. Такова, например, строка «И песню их с лучом своим свивая» из стихотворения «Лунный свет», «свитая» падающим под ударение ассонансом «их—им» и переплетенная в единое «лунное» целое аллитерационной игрой трех «в», трех «с» и двух «м» в пределах трех ямбовых стоп.

Изоощреннейшую звуковую структуру мы находим во многих строках сологубовских переводов: «Мукой осыпаны, как пылью смертных мук»; «Прозрачность волн, и воздух сладкий»; «Как рокочет соловей, / Как ручьи струятся» (в последних двух строках легко обнаруживаются элементы анаграммы: ккркчтслв/ккрчстртс). Соблюдая принципы фонетической адекватности, Сологуб добивается адекватности и стилистической (не исключено, впрочем, что путь был и обратный). Ключевая строка песенки «*A roog young Shepherd*», четырежды повторяющаяся на протяжении стихотворения, открывающая его и замыкающая — «*J'ai reur d'un baiser*» — вначале была передана Сологубом как «Я лобзанья боюсь» (1, 38, 5), однако потом заменена на стилистически и фонетически более удач-

ную «Поцелуя боюсь», организованную связкой «ц—с», удачно нарушающей зеркальное отражение гласных: «о—у/о—у».

Несомненно, современники чутко ощущали эвфонические достоинства переводов Сологуба. Не случайно они столь остро реагировали на любые режущие слух фонетические промахи других переводчиков. В. Львов-Рогачевский, рецензент подготовленного Брюсовым издания «Французские лирики XIX века», упрекал поэта за то, что у Верлена, «поэзия которого соткана из лучших и едва уловимых шепотов», встречаются в брюсовских переводах такие тяжелые и неповоротливые фразы, как «Нет на тверди медной ни мерцанья света» или «Что ж ты сделал, ты, что плачешь, / С юностью своей»³⁶.

Как подчеркивал К. И. Чуковский, немалую ценность для своего времени имели сологубовские принципы эквиритмии (Чуковский 1968: 349–350). Эквиритмично большинство сологубовских переводов из Верлена. Однако подчас эта эквиритмичность достигается ценой известных потерь. Наряду и почти одновременно с Сологубом стихотворение Верлена «*Il pleure dans mon cœur*» переводили Брюсов, Анненский, Д. Ратгауз, Н. Нович (Н. Н. Бахтин), С. Рафалович, А. Кублицкая-Пиоттух, С. Френкель, И. Эренбург³⁷. Версии Анненского, Брюсова и Сологуба резко выделяются на фоне других, как правило переводящих верленовский романс в чуждом ему стилистическом регистре эпигонов Фета и Фофанова. Немаловажное значение имеет при этом нарушение эквиритмии. Так, из-за неудачно выбранного, не песенного, более протяженного, чем в оригинале, размера (Горько не знать, отчего и зачем / Я пред тоскою бессилен и нем. / Как без любви и без злобы страдать? / Как без причины в тоске изнывать?) не достигает своей цели тонкий и поэтичный, но многословный и как бы

³⁶ Львов В. Рец. на кн.: Французские лирики XIX века. Переводы в стихах и библиографические примечания Валерия Брюсова. СПб., 1909 // Современный мир. 1909, сент. Критика и библиография. С. 103.

³⁷ Указания на переводы Новича (Как дождь стучит в окно // Русские символисты. М., 1895. Вып. 3. С. 42), Кублицкой-Пиоттух (Слезы безмолвные в сердце моем // Вестник иностранной литературы. 1897. № 4. С. 164) и Рафаловича (Верлен П. Избранные стихотворения в переводах русских поэтов. М., [1912]. С. 48) отсутствуют в примечаниях к верленовскому стихотворению в переводах Анненского и Пастернака в авторитетном издании «Мастера русского стихотворного перевода» (Л., 1968. Т. 2. С. 413, 433).

прозаизирующий и все проясняющий в импрессионистическом стихотворении Верлена перевод матери Блока А. Кублицкой-Пиоттух. Сологуб добился эквиритмии ценой отрывистости, ритмико-синтаксической раздробленности, при которой деление на строки практически совпадает с делением на предложения. Между тем в оригинале — гибкое и естественное сочетание длинных и коротких предложений, большая часть которых, плавно закругляясь, охватывает по две или четыре строки. Более внимательный и переводчески «хладнокровный» Брюсов попытался в этом смысле приблизиться к оригиналу. Стремление к ритмико-синтаксической естественности стихотворной речи позволило и Анненскому ощутить необходимость охватывать несколько строк одним предложением.

В других случаях, например при переводе стихотворения «Dans l'interminable», Сологубу удавалось добиться эквиритмии, сохраняя свободное дыхание, не обрывая искусственно фразы в конце каждой строки или двух строк, охватить всю строфу (в трех случаях из четырех) одним предложением, при том, что из восьми слов, из которых, как правило, состоит каждая строфа, четыре оказываются зарифмованными. Верлен выбрал для своего романса пятисложник. Вспомним, что он вообще считал стих, состоящий из нечетного числа слогов, обладающим повышенной музыкальностью. (И потому предпочти стих нечетный (1, 38, 19) — «Искусство поэзии»).

Своеобразие этого верленовского импрессионистического пейзажа, все образы которого эфемерны и летучи, достигается не только редким во французской поэзии пятисложником, но и сплошной женской рифмовкой, при различной системе рифмовки в самих строфах; и доминирующими в каждой из строф звуками — открытым «е» в 1-й, 3-й и 5-й, создающим впечатление однообразия, тоскливой монотонности и уныния, и гласной «и» во 2-й; и насыщенностью стихотворения словами, навевающими ощущение беспросветности и тоски, в ущерб тем немногим (5–6) вещественно-значимым словам, которые и можно только в нем насчитать (Эткинд 1961: 114–116). Приведем первые две строфы этого стихотворения.

*Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable.*

*Le ciel est de cuivre
Sans leur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.*

Перевод Сологуба, не будучи полностью адекватным оригиналу, тем не менее достаточно верно передает настроение и ритмический рисунок, и в то же время, за исключением нескольких откровенных и неудачных «подрифмовок» (Что ждет ваш полк), русский поэт в целом честно следует за авторским замыслом и передает его близко к тексту, без особых потерь и замен.

*В полях кругом
В тоске безбрежной
Снег ненадежный
Блестит песком.*

*Как пыль металла,
Лазурь тускла.
Луна блуждала
И умерла. <...> (53)*

Перевод Брюсова менее удачен прежде всего потому, что уже первая строфа создает у читателя ложное ожидание ответа на загадываемую загадку.

*По тоске безбрежной,
По равнине снежной,
Что блестит неверно
Как песок прибрежный?*

(Верлен 1894: 14)

Между тем у Верлена речь идет всего лишь о снеге, который блестит как песок. Если в переводе Брюсова первоначальный просчет скрадывает многие частные удачи, то в версии, осуществленной Н. Новичем, первая строфа задает тон, в достаточной мере отвечающий оригиналу.

*Скукою в долине
Безграничной веет.
Снег во мгле белеет
Как песок пустыни.*

(Верлен 1912: 50)

Однако эклектичная стилистика последующих строк (тут и «После жизни краткой / Умер месяц бледный», и «Дремель лес могучий, / Головой качая») сводит на нет удачные находки.

Весьма показательна работа над переводами Сологуба, безжалостно забраковывавшего многие решения — метрические, лексические, синтаксические, фонетические — и упорно искавшего пути к адекватной передаче особенностей оригинала. В одном случае замены мотивировались стремлением устранить элементы чуждого Верлену высокого стиля (в стихотворении «Меня не веселит ничто в тебе, Природа» строка «Богатство, ни краса печального захода» (1, 38, 204) была заменена на «Заря, ни красота печального захода»), в другом — устранялась синтаксическая аморфность (в стихотворении «Алеют слишком эти розы» строки «В твоих движениях угрозы, / О, дорогая, мне измен» (1, 38, 387) заменяются на «О, дорогая, мне угрозы / В твоих движениях видны»). Первоначально при переводе стихотворения «Grotesques» в погоне за формальным соответствием Сологуб ценой смысловых утрат попытался передать звуковую игру 2-й строки 1-й строфы: «Но мрачный лик их людям лих» (1, 38, 39) (в оригинале — *Pour tous biens l'or de leurs regards*). Впоследствии он отказался от этой находки почти каламбурного свойства, перевел всю строфу нейтральнее и ближе к подлиннику. В ранней редакции 1-я строка верленовского стихотворения «*Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses*» звучала абсолютно буквально: «Надо, видишь ли ты, кой-чему и прощать» (1, 38, 351). Все три окончательные версии, при некоторых отклонениях от «буквы» оригинала («Возлагать не будем друг на друга пути»; «Научися, мой друг, забывать и прощать»; «Знайте, надо миру даровать прощенье»), либо поэтичней, либо ближе по смыслу. Прекрасный пример того, как Сологуб, внося коррективы, последовательно улучшал перевод, являет его работа над верленовским «Калейдоскопом», окончательная редакция которого представляет собой несомненную переводческую удачу Сологуба. Первоначальный вариант 5-й и 6-й строф:

*Букет увялый — речь минувших дней!
Публичный бал опять шумливым станет.
Вдова кокошником свой лоб затянет,
И замешается меж сволочей,*

*Что там бродят с толпою забубённой
Мальчишек и паршивых стариков.
Публичный праздник треском бураков
Потешится на площади зловонной. (1, 38, 415)*

Окончательная редакция:

*Букет увялый, древний перепев!
Народный бал опять назойлив станет.
Вдова повязкою свой лоб затянет,
Да и пойдет в среде продажных дев,*

*Что шляются с толпою развращенной
Мальчишек и поганых стариков,
И ротозеи треском бураков
Потешатся на площади зловонной. (С. 80)*

Примером того, как, упорно улучшая перевод, поэт все же не достигал успеха, может служить сологубовская версия стихотворения «Воп chevalier masqué qui chevauche en silence», открывающего сборник «Мудрость». Заслугой Сологуба по сравнению с Анненским и Брюсовым, воссоздавшими это стихотворение с большим успехом, является, пожалуй, лишь добросовестная передача повторов и особенно «*mon vieux soeur*», повторенное три раза на протяжении шести первых строк. Насыщенность поэзии французского символизма повторами самого разного плана (повтор строфы, отдельных фраз, слов, повтор-подхват, анафорический повтор и т. д.) создавала особые трудности при воссоздании ее на инонациональной почве. Поэты-переводчики несимволистского круга не только не всегда придавали значение этим повторам, но подчас, по-видимому, сознательно устраняли их как элемент, наносящий вред художественному впечатлению. Анненский иногда компенсировал их иными стилистическими средствами. Брюсов нередко жертвовал ими, особенно повторами сложного типа, ради других особенностей оригинала. С другой стороны, внимательное отношение к столь значимому элементу поэтики французского символизма, как повторы, не могло гарантировать успеха. Перевод первого стихотворения сборника «Мудрость» грешит излишней риторичностью и некоторыми лексическими причудами:

*Меня в тиши Беда, злой рыцарь в маске, встретил,
И в сердце старое копье свое уметил.
Кровь сердца старого багряный мечет взмах,
И стынет, дымная, под солнцем на цветах. (С. 67)*

Причина неудачи вполне понятна. Это стихотворение-притча было достаточно чуждо поэтике Сологуба и в то же время достаточно органично для поэзии Брюсова. Что же касается Анненского, то причиной успеха является, скорее всего, та особенность его переводческого дара, которая, согласно А. В. Федорову, заставляла поэта стремиться воссоздать на русской почве в равной мере и то, что было ему близко, и то, что было чуждо его творческой индивидуальности (Федоров 1983а: 200–201). У того же Верлена Анненского привлекли такие длинные и сюжетные стихотворения, не привлекавшие, как правило, внимание других переводчиков, как «Преступление любви» и «Я — маниак любви».

Вполне естественно, что программное стихотворение сборника «Мудрость», знаменующее новый этап в творческой биографии Верлена, не заинтересовало Сологуба в 1890-е годы. Однако, переиздавая сборник в расширенном виде, поэт не счел возможным оставить его в стороне. Тем не менее лирической стихии таланта Сологуба оказалась чуждой несколько абстрактная основа этого стихотворения, повествующего о религиозном обращении французского поэта. В сологубовском преломлении стихотворение приобрело патетический и одновременно мелодраматический оттенок, отсутствующий в оригинале. Трудно угадать Верлена в таких, например, строках, как: «Глаза мне гасит мрак, упал я с громким криком, / И сердце старое мертво в дрожаньи диком».

Таким образом, даже при переводе близкого ему Верлена Сологуб, тонко ощущавший музыкальную основу его лирики и бережно относившийся к остальным уровням и элементам стиха, далеко не всегда был удачлив. Не удалось ему, равно как и другим русским поэтам-переводчикам, его современникам, создать адекватную русскую версию одного из самых трагичных стихотворений сборника «Мудрость» «Un grand soleil noir»:

*Я в черные дни
Не жду пробужденья.*

*Надежда, усни,
Усните, стремленья!*

*Спускается мгла
На взор и на совесть.
Ни блага, ни зла, —
О, грустная повесть!*

*Под чьей-то рукой
Я — зыбки качанье
В пещере пустой...
Молчанье, молчанье! (С. 74)*

Настроение безысходности, усиливающееся в подлиннике от строки к строке, от строфы к строфе, у Сологуба несколько размыто. Утрачен поразительный образ опускающегося на жизнь необъятного черного сна (*Un grand soleil noir / Tombe sur ma vie*); «*Tout espoir*» и «*toute envie*» передано ослабленно, как просто «надежда», «стремленье». Определеннее, чем у Сологуба, у Верлена выражена утрата представлений и памяти о добре и зле. Брюсову также не удалось в достаточной мере сохранить ни равнозначность впечатления, ни музыкальность этого стихотворения. Существенно обедняет верленовский замысел последняя строка в его переводе: «О тише, тише, тише!». В оригинале — не призыв, а горестная констатация тишины, сопутствующей непроглядному мраку, — «*Silence, silence!*». Однако, как в других примерах, достоинства переводов Сологуба и Брюсова проступают нагляднее при сопоставлении их с другими современными им версиями. Так, П. Н. Петровский утратил по существу все ключевые для этого стихотворения особенности. «Огромный, черный сон» оказался у него просто «сном». В следующей строфе четко и ясно изложено признание в аморализме: «И забывает совесть / Где грань добра и зла» (Верлен 1912: 61), *enjambement* (Незримая рука / Качает. Тише, тише!) разрушает впечатление от последней строки, которая у Верлена двумя тяжелыми идентичными аккордами ставит музыкальную точку в этом своеобразном лирическом реквиеме. Еще беспомощнее перевод С. Рафаловича, в котором неудачно все, начиная с размера (четырёхстопного хорей) и кончая вопиющими отклонениями от оригинала и одновременно стилистическими трюизмами.

Сологуб, Анненский и Брюсов вступили в своеобразное творческое соревнование при переводе еще одного верленовского шедевра — «Je devine, à travers un mirgure». Анненский отказал своей и сологубовской версии в праве на существование: «Сологуб перевел его плохо, а я сам позорно» (Анненский 1979: 356). Думается все же, что, если это соревнование все трое проиграли, то опыт блистательных переводчиков, подходивших к оригиналу с различных позиций, чрезвычайно поучителен, не говоря уже о многочисленных несомненных частных достоинствах каждой из версий. По-видимому, напрасно Сологуб не поддался навеиваемому уже первой строкой верленовского стихотворения трехстопному анапесту, как это сделали Анненский («Начертания ветхой триоди») и Брюсов («Позабытое в ропоте чую»). Сочетание чередующихся шестистопного и пятистопного ямба («Мне кротко грезится под шепотом ветвей / Былых бесед живое очертанье») оставляло слишком много «свободного» стихотворного пространства, с неизбежностью покрываемого избыточными эпитетами («звучное мерцанье», «бредом жарким», «призывом ярким»).

Специфика переводческого метода Анненского позволяет поставить вопрос о существовании импрессионистического перевода и о его принципах. По существу принципы импрессионистического перевода, которые поэт с успехом применял на практике, определены еще Брюсовым, хотя он и не уточняет, что речь идет о творческой деятельности Анненского в целом: «Манера письма И. Анненского — резко импрессионистическая; он все изображает не таким, каким он это знает, а таким, каким ему это кажется, причем кажется именно сейчас, в данный миг. Как последовательный импрессионист, И. Анненский далеко уходит не только от Фета, но и от Бальмонта; только у Верлена можно найти несколько стихотворений, равносильных в этом отношении стихам И. Анненского» (Брюсов 1973б: 336). Из перевода Анненского, завораживающе-изысканного, помимо прочего исчезает лирический герой, который прямо взывает к смерти, обрамляя своим призывом последнюю строфу стихотворения. В его версии:

*О, развеяться в шепоте элей...
Или ждать, чтоб мечты и печали
Это сердце совсем закачали
И, заснувши... скатиться с качелей?*

(Анненский 1988: 215) —

упоминание Смерти затабуировано, что усиливает ощущение загадочности, т. е., по-видимому, то самое впечатление, которое привлекло внимание Анненского и воссоздавая которое он пожертвовал многими другими элементами текста. Значительно ближе к оригиналу Сологуб в своем раннем переводе:

*О, если бы теперь пришла ты, смерть моя,
Пока любовь колеблется с тоскою
Меж старых снов и жизнью молодою!
О, как бы в зыбке той неслышно умер я!* (С. 96)

Перевод Брюсова, на первый взгляд как будто неточный, очень точен по существу, поскольку достаточно адекватно передает настроение и подтверждает, таким образом, ту оценку, которую позднее поэт давал своим ранним переводческим принципам³⁸. Любопытно, что в поздней версии Сологуб при выборе размера последовал примеру Анненского и Брюсова, правда, выбрав не трехстопный анапест, а пятистопный хорей, обманывая метрическое ожидание читателя, поскольку первая строка его перевода амбивалентна: «Я угадываю сквозь шептанья». В соответствии с семантическим ореолом шестистопного хорей по сравнению с более мелодическим и «томным» трехстопным анапестом перевод Сологуба более энергичен.

Странно было бы ждать от Сологуба (равно как и от других русских переводчиков) сохранения многих весьма специфических особенностей лирики Верлена, таких как, например, очевидная тенденция к ассонансной рифме или отмеченное А. Аданом предпочтение, отдаваемое французским поэтом самому незначительному, самому бесцветному, самому «бездейтельному» глаголу «être» (Adam 1953: 95). Потребность в расшатывании традиционной системы рифм ощущалась Сологубом, как и другими старшими символистами, в значительно меньшей степени, чем поэтами следующих поколений. Однако позднее, в 1900-е гг., переводя Рембо, Сологуб попытался вводить ассонансы в свои переводы³⁹. Что

³⁸ Впоследствии свои ранние переводы из Верлена Брюсов определяет как в известной степени вольные, поскольку, раз у Верлена смысл — в настроении, он «предпочитал пожертвовать словом ради настроения» (цит. по: Мирза-Авакян М. Л. Работа Брюсова над переводом *Romances sans paroles* Верлена // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968. С. 495).

³⁹ См., например, первые строфы стихотворения «Брюссель».

же касается приверженности Верлена глаголу «être», то Сологуб при всей нарочитой ограниченности собственного словаря не ощутил этой особенности поэтики французского поэта, по-детски непосредственно прикасавшегося ко всем проявлениям мира и как бы впервые описывающего их. Эта кажущаяся и производящая впечатление несколько примитивной простота Верлена либо не замечалась русскими переводчиками, либо отталкивала и заставляла разнообразить свой язык.

Поздние версии в целом существенно отличаются от ранних. Готовя к печати сборник 1923 г., Сологуб уже не допускает никакого полифонизма и ориентации читателя на взаимодополняемость различных версий и во всех случаях при наличии нового перевода публикует его в основном тексте, а старую или старые версии — в Приложении. Отличие в самых общих чертах новых переводов от старых верно охарактеризовано М. И. Дикман: «Новый перевод, вербально точный, буквально передающий рисунок подлинника, уступает первым редакциям в поэтической верности» (Дикман 1975: 70). Сравним, например, одну из ранних версий стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée» с поздней.

Оригинал:

*L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.
Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!*

Ранняя редакция:

*Встает туман с реки, и тень деревьев тонет,
Как в дымные струи,
А наверху в ветвях рой горлиц грустно стонет
Про бедствия свои.
О, странник, бледен ты, бледна вокруг долина,
Как здесь на месте ты!
Как плачет над тобой в ветвях твоя кручина
Про мертвые мечты! (С. 99)*

Поздний вариант:

*Деревьев тень в реке упала в мрак туманный,
Словно в саван, дымом тканый,
И плачет в воздухе там, с веток настоящих,
Песня горлинок неспящих.
Так метко отражен в картине этой бледной
Ты, сам бледный, странник бедный,
И высоко в листве заплакали, так жалки,
Всех твоих надежд русалки! (С. 54)*

Поздний перевод этого стихотворения, более рассудочный, более точный, показателен и в ином плане: внимательное отношение к оригиналу нередко было формальным. Пытаясь воспроизвести во 2-й строке 2-й строфы внутреннюю рифму, тем более что она представляет собой эхо рифмы предыдущей строки (Combien, ô voyageur, se paysage blême / Te mira blême toi-même), Сологуб прибегает к явно неудачной и даже слегка комичной грамматической рифме. Как и в 1-й строфе, где Сологуб сохранил теперь «настоящие» ветки, не слишком удачно, впрочем, их назвав, он попытался ценой очевидных утрат передать особенности подлинника, не нашедшие отражения ни в одной из трех ранних редакций. Перевод этого верленовского стихотворения являет также пример того, что поздний Сологуб не только в большей степени, чем ранее, стремился к вербальной и формальной точности, но по возможности расшифровывал стихотворение и интерпретировал. Верленовские «Tes espérances pouées», т. е. утонувшие надежды, а пожалуй, даже утонувшие в слезах, захлебнувшиеся ими, поскольку они плакали высоко в листве, Сологуб истолковывает как «русалки надежд».

Впрочем, было бы неверно утверждать, что, работая над переводами Верлена заново, Сологуб только ухудшал их. Ему удалось устранить немало неточностей или манерно звучащих строк. Например, 1-я строка стихотворения «Je ne t'aime pas en toilette» в издании 1908 г.: «Я враг обманам туалета», а в издании 1923 г. — «Я не люблю тебя одетой». Наконец, среди поздних редакций встречаются такие несомненные удачи, как перевод стихотворения «Сплин»:

*Алеют слишком эти розы,
И эти хмели так черны.*

*О, дорогая, мне угрозы
В твоих движениях видны.
Прозрачность волн, и воздух сладкий,
И слишком нежная лазурь.
Мне страшно ждать за лаской краткой
Разлуки и жестоких бурь.
И остролист, как лоск эмали,
И букса слишком яркий куст,
И нивы беспредельной дали, —
Все скучно, кроме ваших уст. (С. 58)*

Ранний перевод был весьма приблизительным и несколько «бульварным».

*Розы были слишком красны,
Были так плющи темны!
Дорогая, как опасны
Эти прелести весны!
Небо сине, небо нежно,
В море блещет радость дня.
Я страдаю безнадежно, —
Вдруг покинешь ты меня!
Эти нивы без предела,
Эти яркие цветы, —
Все мне страшно надоело,
Не наскучила лишь ты. (С. 102)*

Начало 90-х гг., время особенно интенсивных переводов Сологуба из Верлена, совпадает с упорным стремлением поэта определить собственное место в литературе, с поразительным по темпам ростом поэтического мастерства. В известном смысле переводы из Верлена послужили для него школой отработки литературных приемов, метрических и стилистических исканий. И это обстоятельство является, по-видимому, еще одной причиной обилия различных переводческих решений. Не случайно в папке с переводами из французского поэта вперемешку с ними хранятся созданные в то же время оригинальные стихотворения. Вполне естественно, что отдельные стихи русского поэта оказались навеянными мотивами лирики Верлена. Еще в 1909 г. в статье «О современном лиризме» Анненский высказал предположение, что сологубовские «Чертовы качели» восходят к последней строке верленовского стихотворения «Je devine, à travers un murmure» —

O mourir de cette escarpolette. Мотивы этого стихотворения Верлена действительно нашли отражение у Сологуба, однако, как нам представляется, не в «Чертовых качелях», а, скорее, в другом стихотворении, написанном, кстати сказать, в отличие от последнего, датируемого 1907 г., 9 июля 1894 г., т. е. всего лишь год спустя после работы Сологуба над переводом (6–7 августа 1893 г.). Сравним с приводимой выше верленовской строфой в раннем переводе Сологуба стихотворение «Качели»:

*В истоме тихого заката
Грустило жаркое светило.
Под кровлей ветхой гнулась хата
И тенью сад приосенила.
Березы в ней угомонились
И неподвижно пламенели.
То в тень, то в свет переносились
Со скрипом зыбкие качели.
Печали ветхой злою тенью
Моя душа полудета,
И то стремится жадно к тлению,
То ищет радостей и света.
И покоряясь вдохновенно
Моей судьбы предназначеньям,
Переношусь попеременно
От безнадежности к желаньям.*

(Сологуб 1975: 122)

Образ качелей, на которых «любовь колеблется с тоскою», был подхвачен русским поэтом, которому были созвучны настроения перехода «попеременно от безнадежности к желаньям», от радостного принятия жизни до упоенности смертью.

Можно предположить, что стихотворение «Дождь неугомонный», также написанное в 1894 г., т. е. в период наиболее напряженной работы Сологуба над переводами из французского поэта, непосредственно вдохновлено стихотворением Верлена «Il pleure dans mon cœur»:

*Дождь неугомонный
Шумно в стекла бьет,
Точно враг бессонный,
Воя слезы льет.*

*Ветер, как бродяга,
Стонет под окном.
И шуршит бумага
Под моим пером.*

*Как всегда случаен
Вот и этот день,
Кое-как промаен
И отброшен в тень.*

*Но не надо злости
Вкладывать в игру,
Как ложатся кости,
Так их и беру.*

(Сологуб 1975: 125)

Для передачи сходного с верленовским настроения Сологуб воспользовался иным, чем во всех трех опубликованных переводах, размером — трехстопным хореем. Однако он вполне мог быть выбран и для перевода (как, например, в переводе С. Рафаловича). Стихотворение Сологуба, так же как и верленовское, состоит из четырех строф. Точно так же уже в первых строках в нем возникает аналогия «дождь» — «слезы». Наконец, в нем звучат те же ноты меланхолии и тоски. При жизни Сологуба это стихотворение напечатано не было. Вероятно, поэт сознавал явную соотнесенность своего произведения с верленовским текстом и решил не выносить на суд читателя стихотворения, представляющего собой его отголосок, хотя и вполне органичный и художественно полновесный.

Между тем в целом поэзия Сологуба ни в коей мере не развивалась «под знаком» Верлена. По справедливому утверждению Ю. Смаги, тот тип импрессионизма, который воплотил Верлен, не нашел отзвука у Сологуба, принципиально избегавшего лирической «полноводности колористических эффектов и пассивного растворения в красоте мира». Подобный принцип спонтанности был чужд автору «Пламенного круга», поскольку его творческое воображение имело в основном «организованный» характер, исчерпывающийся «манией трагического одиночества и печали, иллюстрированной одними и теми же образами и мотивами» (Smaga 1980: 443–444).

Сологуб не обладал отмеченной Блоком у Анненского способностью «вселяться в душу разнообразных переживаний» (Блок 1962б: 621). Поэтому предпринятая им попытка воссоздать значительную часть стихотворного наследия Артюра Рембо не увенчалась таким успехом, как перевод лирики Верлена. В личном архиве Сологуба сохранились осуществленные им переводы почти всех «Последних стихотворений» французского поэта («Larme», «La Rivière de Cassis», «Comédie de la soif», «Chanson de la plus haute tour», «L'Éternité», «Age d'or», «Bruxelles», «Est-elle aimée?.. aux premières heures bleues», «Qu'est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang», «Michel et Christine», «Honte», «Ô Saisons, ô chateaux»), а также выполненные им подстрочники большого числа стихов предыдущего периода («Sensation», «Venus Anadyomène», «Le Coeur volé», «Rêvé pour l'hiver», «L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple», «Le Buffet»). Таким образом, в отличие от других ранних (и немногочисленных русских переводчиков Рембо (см.: Поступальский 1982: 478–484) Сологуб не только предполагал максимально широко охватить и освоить творчество французского поэта, но и осуществил свое намерение, переведя наиболее «темные» стихи Рембо, те, в которых, согласно Брюсову, мы обнаруживаем «мозаику слов и выражений, которая должна слиться в душе читателя в одно целое впечатление» (Брюсов 1937: 272).

Вероятно, Сологубу была близка «романсовая»⁴⁰, музыкальная основа «Последних стихотворений». В любом случае первостепенное значение имеет тот факт, что Сологуб был единственным по сути дела русским литератором, обратившимся к наиболее «символистским» произведениям поэтов Франции: в 1900-е и 1910-е гг. — к «Последним стихотворениям» и «Озарениям» Рембо, а в 1898 г. — к «Стихотворениям в прозе» Малларме, в то время как в основном русские символисты осваивали либо близкую поэтике Парнаса лирику ранних Малларме и Верлена, либо импрессионистические «пейзажи души» того же Верлена, либо ранние, имеющие лишь косвенное отношение к символизму стихи Рембо.

⁴⁰ «Я прощался с миром, сочиняя что-то вроде романсов», — писал о своих «Последних стихотворениях» Рембо в книге «Одно лето в аду» (Рембо 1982: 170).

Своими стихотворными переводами из Рембо Сологуб, по-видимому, остался недоволен и не считал возможным обнародовать их. Тот факт, что Сологуб тайл свои переводы, дал основание Б. Лившицу утверждать: «...в ту пору мало кто читал Рембо в оригинале. Из русских поэтов его переводили только Анненский, Брюсов да я» (Лившиц 1989: 317).

Хранящиеся в архиве Сологуба рукописи переводов из Рембо дают возможность приоткрыть завесу над одной из тайн переводческого метода поэта, его умением во многих случаях удивительно точно воссоздавать образную и смысловую стороны оригинала, восхищавшей современников его способностью передавать подлинник «с точностью буквальной» (Волошин 1988: 442). Причину близости, но одновременно смысловой и синтаксической запутанности отдельных строк и строф по сравнению с прозрачностью оригинала, пусть даже не поддающегося однозначному толкованию, проясняет творческая лаборатория поэта. Формальная близость достигается методом художественного стихотворного перевода, осуществляемого непосредственно на материале подстрочника, т. е. рифмованным стихом, надписываемым над строкой черновой машинописи подстрочника. Этот переводческий прием, таящий в себе немалую опасность, которую Сологубу далеко не всегда удавалось избежать, позволял ему тем не менее в ряде случаев точно и с художественной точки зрения адекватно воссоздавать значимые элементы оригинала в прямом, почти зеркальном отражении. Для иллюстрации можно привести первые строфы стихотворения «*Qu' est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang*» и «*Chanson de la plus haute tour*» в подстрочнике и в окончательной редакции:

*Что для нас, мое сердце, скатерти крови,
И жара, и тысячи убийств, и продолжительные крики
Ярости, рыданья всего ада, поворачивающие
Порядок; Аквилон еще на обломках;*

(1, 44, 300)

*Что нам, душа моя, кровавый ток,
И тысячи убийств, и злобный стон,
И зной, и ад, взметнувший на порог
Весь строй; и на обломках Аквилон.*

(Рембо 1982: 401)

*Праздная юность,
Ко всему порабощенная
Чувствительностью.
Я потерял мою жизнь,
А! Пускай придет время,
Когда сердца пленятся!*

(1, 44, 304)

*Юность беспечная,
Волю сломившая,
Нежность сердечная,
Жизнь погубившая, —
Срок приближается,
Сердце пленяется!*

(Рембо 1982: 412)

Национальное своеобразие русского символизма обусловило то обстоятельство, что не только «Последние стихотворения» Рембо с их фрагментарной, во многом иррациональной метафоричностью, но и геометрически выверенные ассоциативные напластования «Стихотворений в прозе» Малларме, и одно из вершинных для символизма Франции произведений — «Озарения» Рембо оставили по существу равнодушными переводчиков и издателей. Смелая попытка Сологуба воссоздать их на русской почве увенчалась успехом лишь отчасти, поскольку напечатанной оказалась лишь меньшая часть переведенных им «Озарений», и то в новую литературную эпоху, лишь в 1915 г., в футуристическом издании, когда эстетические искания Рембо, намного опередившего свое время, наконец стали находить в авангардистских кругах Европы своего читателя. При этом в теоретических высказываниях, особенно Брюсова, наиболее сведущего в вопросах французского символизма, достоинства, присущие как «Озарениям» и «Последним стихотворениям» Рембо, так и «Стихотворениям в прозе» Малларме, всячески приветствовались. «Но мы не замкнуты безнадежно в этой “голубой тюрьме” — пользуясь образом Фета, — утверждал Брюсов. — Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы — те мгновения экстаза, сверхчувствительной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Истинная задача искусства и состоит в том, чтобы запечат-

леть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования» (Брюсов 1973б: 86). Экстаз, сверхчувствительная интуиция, прозрения, с одной стороны, и загадочность недосказанного — с другой, как принципы новой поэзии, как основа творчества — все это обнаруживается и в высказываниях Рембо и Малларме, однако у них в отличие от Брюсова эти высказывания выросли из художественного творчества, питались им, а подчас одним из проявлений художественного творчества и являлись. «Я писал молчание и ночь, выражал невыразимое, запечатлевал головокружительные мгновения», — признавался в «Одном лете в аду» Рембо (Рембо 1982: 168). Один из самых знаменитых заветов Малларме гласит: «Назвать предмет — значит уничтожить на три четверти наслаждение от поэмы, которая создается из постепенного угадывания: внушить его образ — вот мечта <...> В поэзии всегда должна быть тайна, и назначение литературы — а других у нее нет — навевать образы предметов» (Mallarmé 1945: 869). Отголоском этого тезиса французского поэта представляются следующие теоретические соображения Сологуба: «Поэтому в высоком искусстве образы стремятся стать символами, т. е. стремятся к тому, чтобы вместить в себя многозначительное содержание, стремятся к тому, чтобы это содержание их в процессе восприятия было способно вскрывать все более и более глубокие значения. В этой способности образа к бесконечному его раскрытию и лежит тайна бессмертия высоких созданий искусства. Художественное произведение, до дна истолкованное, до конца разъясненное, немедленно же умирает, жить дальше ему нечем и не зачем»⁴¹. Впрочем, сходство эстетических манифестов не должно вводить нас в заблуждение относительно особенностей поэтики и стиля: в художественном творчестве Рембо и Малларме, — скорее, «темные» поэты, а Сологуб — «ясный». Однако для русской культуры конца XIX — начала XX в. немаловажно, что Сологуб был единственным среди всех русских символистов, если не считать отдельных версий Брюсова, переводившего многое из новой поэзии Франции для «полноты картины», кто обра-

⁴¹ Сологуб Ф. Искусство наших дней // Русская мысль. Пг., 1915. Кн. 3. С. 41.

тился к произведениям Рембо и Малларме, построенным на принципах суггестивного искусства, основой которых являются «прозрения» и метафорическая вязь ассоциаций.

По-видимому, «Стихотворения в прозе» Малларме Сологуб переводил по одному из двух изданий (1896, 1897) «Уклонов» (*Divagations*) — сборника, включавшего в себя избранные прозаические произведения поэта, а также «Стихотворения в прозе». Основанием для такого предположения является и время работы над переводами (1898), и состав переведенного. Сологуб перевел все двенадцать «Стихотворений в прозе», входящих в первый раздел, озаглавленный как «Анекдоты и поэмы». Им были также переведены: открывавшее сборник Предисловие, прозаическое «Столкновение», также включенное в раздел «Анекдоты и поэмы»; полностью второй раздел «Книги на диване», включавший две миниатюры: «Некогда на полях Бодлера» и «Отрывок, чтобы вкратце повторить Ватека»; из третьего раздела — медальонов или портретов — второй из них, посвященный Верлену и представляющий собой надгробную речь. Отдельные «Стихотворения в прозе» французского поэта переводили и до Сологуба⁴² (в том числе Брюсов, напечатавший свои переводы «Осенней жалобы» и «Трубки» под псевдонимом «М.»), выбирая при этом те из них, которые наибольшим образом соответствовали представлению о лирической прозе.

Несомненный интерес представляет обращение Брюсова к «Стихотворениям в прозе» Малларме еще в 1894 г. Этот перевод, — скорее, знак приобщения к имени и к тому ассоциативному кругу значений, которые это имя несет, чем свидетельство заинтересованного, подлинно творческого отношения. Тайную отчужденность «римлянина» Брюсова от декадентской утонченности Малларме подметил Волошин: «Знаменательна эта привязанность Брюсова к Риму. В ней

⁴² Малларме С. 1) Белая кувшинка / Пер. П. Краснова // Всемирная иллюстрация. 1893. Т. 50. № 3. С. 46; 2) Осенняя жалоба / Пер. П. Краснова // Там же. 1894. Т. 52. № 17. С. 309; 3) Из «Листков». Трубка / Пер. М. // Русские символисты. М., 1894. Вып. 2. С. 49–50; 4) Осенняя жалоба / Пер. М. // Там же. 1895. Вып. 3. С. 50–52; 5) Осенняя жалоба. Зимний трепет. Феномен будущего // Северный вестник. 1896. № 5. С. 45–51 (Л. К. Поэзия упадка (Stephane Mallarmé)); 6) Зимняя дрожь / Пер. П. Краснова // Книжки недели. 1898. № 10. С. 135.

находим мы ключи к силам и уклонам его творчества. Ему чужды изысканный эстетизм и утонченные вкусы культур изнеженных и слабеющих. В этом отношении никто дальше, чем он, не стоит от идеи “декаданса” в том смысле, как его понимали и признавали себя “декадентами” Маллармэ и его группа» (Волошин 1988: 415). Что же касается жанра стихотворения в прозе, то позднее Брюсов, ставший уже мэтром и давно убедившийся в самоценности своей эстетической программы, высказался о них с нескрываемой неприязнью (хотя образцы, представленные в творчестве Малларме, он и выделит как «подлинные»): «Не помню, кто сравнил “стихотворения в прозе” с гермафродитом. Во всяком случае это — одна из несноснейших форм литературы. Большею частью — это проза, которой придана некоторая ритмичность, т. е. которая окрашена чисто внешним приемом. Говоря так, я имею в виду не принципы, а существующие образцы. Подлинные “стихотворения в прозе” (такие, какими они должны быть) есть у Эдгара По, у Бодлера, у Малларме — не знаю у кого еще» (Брюсов 1973б: 352).

Малларме наряду с Рембо и вслед за Алоизиусом Бертраном и Бодлером был одним из тех, кто создал феномен французского стихотворения в прозе. Повествовательно-логический уровень текста предельно расшатан у Малларме ассоциативными вкраплениями, а стройная и жесткая во французском языке система синтаксических норм подвергнута бессистемной и прихотливой ломке. В результате даже элементы традиционной образности выступают в новом свете. Под пером Малларме и Рембо стихотворение в прозе превратилось в жанр, во многом противоположный «поэтической», «ритмической», «лирической» прозе⁴³. «Одну из самых для себя подходящих поисково-испытательных площадок, — пишет С. Великовский, — такое бесконечно возобновляемое изобретательство открыло в том оксюморонном жанровом образовании, каким утвердилось в последней трети XIX века

⁴³ О различных возможностях ритмизации в традиционных литературных формах (подхваты и иного рода словесные повторения, однородные члены интонационно-синтаксического целого, парные группы слов, аллитерации начальных согласных, анафорические повторения, слегка намеченный синтаксический параллелизм) см.: Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 575–576.

французское стихотворение в прозе. При переводе на русский словосочетание *roûte en prose* надо бы брать в кавычки: у французов стиха-то здесь нет и в помине. Нет ни повторяющейся одноразмерной плавности, ни хотя бы легкой, время от времени дающей о себе знать версетной ритмизации, ни окказиональной рифмизации. Наоборот, стихотворение в прозе зачастую противоположно тому, что именуется «поэтической прозой» за свое более или менее очевидное метрическое благозвучие» (Великовский 1987: 171–172).

Сологуб создавал аналог стихотворению в прозе Малларме, опираясь на русскую традицию ритмической прозы, пытаясь при этом следовать и тем рекомендациям, которые в связи со спецификой языковой реформы, осуществленной Малларме, он мог почерпнуть из работ о французском поэте в русских журналах⁴⁴, и отмеченным им самим во время чтения. Аналогом индивидуального и не переносимого автоматически из одного языка в другой синтаксиса Малларме (равно как и Рембо) оказывались специфические особенности порядка слов в оригинальной прозе Сологуба, от которых он в переводах не только не отказывался, но которые явственно подчеркивал. «Специфически же сологубовское, — отмечал известный литературный критик Н. Ф. Чужак, — в фразе: “грустные нахлынут вдруг вереницы”. В порядке традиционного синтаксиса следовало бы сказать так: “вдруг нахлынут грустные вереницы” <...> Совсем иное — в расстановке Сологуба. Прилагательное “грустные”, не давая точного понятия о чем-либо определенном, тем не менее настраивает нас заранее на соответствующий тон, рождая настроение и заставляя творчески предвосхитить весь образ “грустные воспоминания”»⁴⁵. Сравним с цитируемой Чужаком фразой из рассказа «Старый дом» фразу из «Будущего феномена» Малларме в переводе Сологуба, построенную по законам его собственного синтак-

⁴⁴ «Маллармэ выдумывает свои слова, не имеющие никакого смысла, пропускает такие необходимые во французском языке слова, как члены, перебивает строение фразы восклицаниями и даже целыми вводными фразами, произвольно ставит знаки препинания, а порой и вовсе отрицает их», — писал, например, П. Краснов (Краснов П. Глава декадентов: *Stephane Mallarmé. Vers et prose* // Книжки Недели. 1898, окт. С. 132–133).

⁴⁵ Чужак Н. Творчество слова // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревской. [СПб., 1911.] С. 247–248.

сиса: «...я почувствовал, что моя рука, отраженная витриною лавочки, ласкающий делала жест...» (1, 42, 44)⁴⁶.

Переводческая установка Сологуба при воссоздании «Стихотворений в прозе» Малларме (равно как и выполненных позднее переводов «Озарений» Рембо) основана на уважении к авторской воле, сопряженном с некоторой растерянностью. Прихотливая вязь скрепленных скорее звучанием, чем значением ассоциативных образов и слов ставит переводчика перед проблемой выбора: либо пытаться расшифровать для себя логику этой вязи и, таким образом, обрести творческую способность писать на родном языке, как и поступили авторы опубликованных в 90-е гг. переводов, сведя «Стихотворения в прозе» Малларме к довольно банальной и несколько претенциозной лирической прозе⁴⁷ (по принципу соответствия представлениям о «поэтической» прозе тексты и отбирались для перевода), либо, доверившись автору и пожертвовав «свободой», идти за ним почти вслепую, если не «след в след», то во всяком случае довольно близко в лексическом и ритмико-синтаксическом отношении. Сологуб не мог не сознавать, что, следуя второму принципу, он рискует утратить как ассоциативную, так и фонетическую органичность оригинала, однако справедливо считал, что произвольная дешифровка наносит не меньший вред. Допуская возможность иррациональных пассажей в оригинале, Сологуб не подвергал перевод рациональному «фильтру», особенно в тех случаях, когда был удовлетворен им с фонетической точки зрения. И все же в целом, по всей видимости, он остался недоволен результатом и не решился опубликовать свою работу либо не нашел издателя, сумевшего довериться его переводческой интуиции.

⁴⁶ Синтаксис Малларме в этом фрагменте совершенно нейтрален: «...je sentis que j'avais, ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse...»

⁴⁷ Впрочем, и в переводах Сологуба также достаточно велик груз «писательской техники», об отсутствии которой как об одном из главных достоинств творчества Малларме писал Р. Барт: «Вырвавшись из оболочки привычных штампов, освободившись из-под ига рефлексов писательской техники, каждое слово обретает независимость от любых возможных контекстов; само появление такого слова подобно мгновенному неповторимому событию, не отдающемуся ни малейшим эхом и тем самым утверждающему свое одиночество, а значит, и безгрешность» (Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 342).

Вне всякого сомнения, «Озарения» Рембо Сологуб перевел по изданию 1896 г.⁴⁸, включавшему в себя как раз те из «Последних стихотворений», версии которых он также осуществил. Немаловажно и то обстоятельство, что он перевел все «Озарения», входившие в издание 1896 г., тогда как над тремя из пяти «Озарений», впервые опубликованных лишь в 1895 г. («Faigu», «Война» и «Гений»), он только начал работу, не завершив ее. Изданной оказалась лишь часть переведенного — четырнадцать из двадцати одного стихотворения.

В «Озарениях» Рембо французское стихотворение в прозе окончательно порывает с повествовательными или описательными «опорами» и окончательно обретает «чистоту собственного лирического смыслоизлучения» (Великовский 1987: 172). «В “Озарениях”, — отмечает Н. И. Балашов, — Рембо отходил от передачи содержания синтаксически организованным словом и сознательно намеревался (не то делая это невольно в результате “расстройства всех чувств”) косвенно подсказывать идеи зрительными ассоциациями, звуковыми сочетаниями, ритмом и самой разорванностью логической и синтаксической бессвязностью отрывков» (Рембо 1982: 271–272). Подобно самому поэту, переводчик «Озарений» «достигает неведомого»⁴⁹.

При переводе «Озарений» Сологуб остался в целом верен тем принципам, которым он следовал при работе над «Стихотворениями в прозе» Малларме. Минимально организуя текст в стилистическом, синтаксическом и логическом отношении, он минимально же интерпретирует его, минимально вторгается в него и трансформирует его. Как и в переводах из Малларме, в сологубовских версиях «Озарений» налицо известный элемент буквализма, обратной стороны его попыток избежать гладкописи и расшифровки и добиться наибольшей выразительности. Калькирование и буквалистичность в ряде случаев даже усиливали отстраненность, поэтическую

⁴⁸ Rimbaud A. Illuminations. Paris, 1896.

⁴⁹ 15 мая 1871 г. Рембо писал Полю Демени: «Ибо он достигает *неведомого!* Так как он взрастил больше, чем кто-либо другой свою душу, и без того богатую! Он достигает неведомого, и пусть, обезумев, он забудет смысл своих видений, — он их видел» (Rimbaud A. Oeuvres. Sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par S. Bernard. Paris, 1960. P. 346).

непредсказуемость прихотливой фантазии Рембо. Порядок слов («Волнистые цветы гудели. Склоны вала их убаюкивали. Животное сказочно-изящное кружилось»), нарочитое псевдокосноязычие («Зачем просвету окошечка побледнеть в углу свода»; «...когда алые окраски опять поднялись на домах»), стремление добиться возникновения поэтических образов соположением, а не связью поставленных рядом слов («Глухие, пруд, — пена, катись по мосту...»; «Я творил по ту сторону полей, пересеченных повязками редкой музыки, фантомы будущей ночной роскоши»; «...звоны вращаются в твоих светлых руках»), богатая и искусная фонетическая организация текста, опровергающая, кстати говоря, возможные обвинения в «тотальной» буквалистичности («Как воют шакалы в пустыне тмина, — и как пасторали в сабо воркочут во фруктовом саду»; «Он вздрагивает при проходе охот и орд»), лексическая причудливость стиля («Ветки и дождь мечутся в окно библиотеки»; «Потом в фиалковой чаше, наливающей почки...»), нагнетание местоимений благодаря буквальному переводу притяжательных местоимений: мой, мою, меня, моей, — все это вместе создавало достаточно близкий оригиналу поэтический эффект.

Своими неопубликованными переводами «Стихотворений в прозе» Малларме и частично опубликованными «Озарениями» Рембо, весьма далекими от эстетических исканий русских символистов, Сологуб прокладывал дорогу русскому авангардизму, экспериментам футуристов (не случайно «Озарения» были опубликованы в «Стрельце», издаваемом Бурлюком, переводившим Рембо), а в какой-то мере и обэриутов. Такие особенности авангардистских течений 1920-х гг., как «автоматическое письмо», сюрреалистическая «под-реальность», «поток сознания», во многом восходили к эстетическим открытиям Малларме и особенно Рембо. Таким образом, Сологуб, переводя французских символистов, в известной мере обгонял литературное течение, к которому принадлежал⁵⁰.

⁵⁰ О границах символизма, преодолеваемых во многом Сологубом, хотя и вне связей с переводами из французских символистов, пишет Нина Денисова (Denissoff N. Fedor Sologoub. 1863–1927. Paris. 1981. P. 415).

Велико значение сологубовских переводов из Верлена, а в какой-то мере и из Рембо и Малларме в истории воссоздания творчества поэтов Франции на русской почве. Глубоко ошибочна оценка переводов Сологуба как эпигонских (при сопоставлении их с Брюсовскими и наряду с версиями, выполненными О. Чюминой, А. Кублицкой-Пиоттух и др.)⁵¹. Неправ также Ю. Ороховацкий, утверждавший, что «никогда не было так очевидным превосходство этого искусства (поэтического перевода, — В. Б.) над самой поэзией, как на рубеже минувшего и нынешнего столетий»⁵². Уровень переводов определялся уровнем поэзии, а не возвышался над последним, будучи от него оторван и ему противопоставлен. Превосходство символистских переводов из Верлена над переводами эпигонов предшествовавшего литературного поколения обеспечивалось не только тем, что символисты переводили символистскую лирику, но и масштабами поэтических дарований.

Принцип «золотой середины», стремление «соблюсти меру в субъективизме» — вот те основы, на которых, каждый по своему, строили свою переводческую деятельность Сологуб, Брюсов и Анненский. Однако если рассмотреть не переводческие принципы, а результаты их усилий по приобщению русского читателя к лирике Верлена, то придется признать, что к этой «середине» более других был близок Сологуб (в то время как версии, выполненные Брюсовым, скорее отвечают принципам формальной эквивалентности, а версии Анненского — динамической)⁵³, и в этом качестве многие из его переводов завещаны будущим поколениям русских читателей. 2 декабря 1907 г. Блок писал Сологубу по поводу стихотворения Верлена «Синева небес над кровлей» в сологубовском переводе: «Вы знаете, что это последнее стихотворение попало мне очень давно и было для меня одним из первых

⁵¹ См.: Мирза-Авакян М. Л. Работа В. Я. Брюсова над переводом *Romances sans paroles* Верлена // Брюсовские чтения 1966 года. С. 489–490.

⁵² См.: Ороховацкий Ю. Русские поэты-переводчики Поля Верлена // Тезисы межвузовской науч.-теор. конф. «Проблемы русской критики и поэзии XX века». С. 47.

⁵³ См.: Найда Ю. А. К науке переводить // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 118–120.

острых откровений новой поэзии. Оно связано для меня с музыкой композитора С. В. Панченко <...> С тех пор ношу это стихотворение в памяти, ибо оно неразлучно со мною с тех дней, как постигал я первую любовь. И в эти дни, когда я мучительно сомневаюсь в себе и вижу много людей, но в сущности не умею увидеть почти никого, — мотив стихотворения и слова его со мной» (Блок 1963: 219). Думается, вместе с Блоком многие русские читатели могли бы сказать, что переводы Сологуба из Верлена они «носили в памяти». Лирика Верлена в версиях Сологуба, Брюсова и Анненского сыграла несомненную роль в «шуме» поэтического времени начала XX в. Когда в 1926 г. И. Северянин в сонете, посвященном Верлену, писал:

*В утонченностях непередадимый,
Ни в чем глубинный, в чуждости родимый.
Ни в ком неповторимый Поль Верлен,*

(Северянин 1988: 241) —

об «утонченностях» «родимого» Верлена его поколение знало главным образом все же из переводов, и не в последнюю очередь — сологубовских.

ТОМЛЕНЬЯ ДУХА О ДУШЕ И ТЕЛЕ

Сологубовский миф о Дульцинее и его истоки

В известном смысле, с известными оговорками, вся христианская культура, в особенности русская — это томленья духа по душе и телу. Томленья неизбежны, коль скоро телесное признается низменным и греховным, душевное — по крайней мере несовершенным, а духовное — интересы, стремления, потребности, порывы — постулируется как искомый, никому не доступный, и все общество в этом смысле уравнивающий идеал. Томленья и есть, по теории Тойнби «Вызов-ответ» — ответ на это бесспорное и безусловное для всех превосходство духа.

Творчество Сологуба в высшей степени показательно для нашей темы, для рассмотрения концептуальной триады «тело — душа — дух» прежде всего потому, что на этот комплекс были ориентированы собственные рефлексии поэта. Трудно, например, удержаться от искушения истолковать следующее его раннее стихотворение как импровизацию на данную тему:

*Душа и тело нам даны,
А третье дух — его не знаем.
К нему стремленья направляем
Из нашей темной глубины.*

<...>

*О, если бы мы в духе жили?
Какой бы славой заалел
Наш удивительный удел,
И как друг друга мы б любили!*

*Но Дух от нас еще далек.
Не душу даже, видим тело.
Любовь нам сердце не согрела,
И каждый каждому жесток.*

*Стремлюся к Духу я всечасно.
Живу ли в Духе, как мне знать!*

*Ужели буду возжигать
Я свечки мои напрасно?*

*Враг Духу — тело. Я смирял
Его жестокостью страданий,
И от телесных наказаний
Его не разу не спасал.*

*И говорит мне мой Хранитель,
Что верен мой суровый путь.
О, если бы хоть раз взглянуть
На лучезарную обитель.*

(Сологуб 1997: 37–38)

Я позволю себе слегка перефразировать Блока, определившего своеобразие творчества Сологуба следующим образом: «Предмет его поэзии — скорее душа, преломляющая в себе мир, а не мир, преломленный в душе» (Блок 2003: 82). На мой взгляд, вполне допустимо и следующее определение: «Предмет его поэзии — скорее дух, преломляющий в себе мир душевный и мир телесный, а не мир, преломляющий в себе дух».

С другой стороны, об этом томлении Сологуба лучше всех сказал Иннокентий Анненский: «Сколько в этой элегии чего-то истомленного, придушенного, еле шепчущего, жутко-невыразимо-лунного» (Анненский 1979: 352).

Критики, причем из противоположных лагерей, нередко пытались сводить все творчество Сологуба к эротике, садизму и порнографии. Ко времени выхода в свет «Навях чар» Сологуб приобрел репутацию «несравнимого русского порнографа». Так, И. Игнатов, либеральный литературный критик «Русских ведомостей», в рецензии на «Навьи чары» приходит к весьма выразительному обобщению: «Читатель за всеми вымыслами фантазии видит г. Сологуба и его направленные в одно место очи. Действительно близким, интересным, захватывающим кажется для них только обнаженное женское тело <...> — оно будет единственным реальным явлением, к которому автор привлекает взоры читателя, единственным видением, на котором предлагает остановиться»¹.

¹ Игнатов И. Н. Литературные отголоски. Федор Сологуб «Капли крови» (Ч. 2-я ром. «Навьи чары»). — Леонид Андреев «Черные маски» // Русские ведомости. 1908. № 283.

В рецензии на «Книгу сказок» Брюсов отмечал, что среди символистов Сологуб — один из немногих, сохранивших живую органическую связь с землей и что в его порывах за грань всегда чувствуется какая-то грузность слишком земного тела (Брюсов 1990: 125).

Один из афоризмов Сологуба, опубликованных М. М. Павловой, гласит: «Нагое тело свято; одетое — грязно. Ибо одежда — покров для грязи» (Сологуб 1997: 198).

Между тем неодушевленное тело не более приемлемо для Сологуба, чем неодухотворенная душа. В «Мелком бесе» эта тема выходит на первый план. Передоновшица, неодухотворенная душа, оказывается низкой и серой, ненавидящей неодушевленное, однако светлое и веселое тело (язычество, Людмила).

Обожествление обнаженного тела в творчестве Сологуба напоминало бы языческое, если бы не было столь надрывным и тревожным, обожествление, которое достигается либо усилием воли, добровольно (миф о Дульцинее, речь о котором пойдет ниже), либо принудительно — поркой, приводящей к тому же искомому результату — отказу от греховных мыслей.

В высшей степени знаменательно, что самые, казалось бы, оригинальные из ключевых мотивов одного из мэтров русского символизма восходят к базисным элементам патриархальной культуры, при этом не только традиционной православной, но, как это показал А. Эткинд, и сектантской, ее мирочувствованию и ее ритуалам.

В детстве Сологуба порола мать, затем, по его собственному признанию, когда он был уже учителем, кроме матери его секли и инспектор школы, и городовые, и даже его собственные ученики. После смерти матери его секла сестра, которая была на два года его моложе и с которой, по свидетельству очевидцев, они нежно любили друг друга. Уже после смерти сестры эту функцию, возможно, брали на себя разные любившие его и любимые им люди, в частности, некая Дарья Ивановна, которая, если верить «Канве к биографии», сначала стеснялась, а потом «разошлась вовсю» (Сологуб 1997: 256). Столь велика, по-видимому, была в нем потребность в вызывавших его болевых ощущениях. И столь необходима, наверное, она ему была.

Случай Сологуба — это сочетание очевидной природной склонности к мазохизму и патриархальной предрасположенности к христианскому смирению и приятию страдания как

очищающей силы, стремление к истолкованию преследующего его с детства позора порки как вековой муки бичевания, посылаемой ему за те или иные грехи (пьянство, сладострастие, гордыня).

В творчестве Сологуба весьма многочисленны ситуации, в которых мученик является одновременно мучителем, либо отдающим мучителям распоряжение, когда происходит трансформация мазохизма (которого писатель, несомненно, стыдился) в садизм, когда наказываемый оказывается и наказывающим, особенно если он добровольно отдает себя в руки бичующего его любимого человека.

Согласно Д. В. Токареву, «порка — это та экзистенциальная ситуация, в которой похоть переплавляется в не греховное томление плоти <...> Розга, как уже говорилось, разрушает телесную оболочку, делает ее проницаемой. Порка выступает как субститут совокупления, лишенный греховности, связанной с сексуальным влечением»². Другими словами, одним из лейтмотивов творчества Сологуба является убеждение, что порка, или говоря более возвышенным языком, бичевание обнаженного тела, позволяет подняться над низменным, преодолеть его, лишить плоть греховности, одухотворить ее. В высшей степени выразителен в этом отношении эпизод наказания розгами в полицейском участке девушек, участниц массовки, изъятый Сологубом из текста «Творимой легенды». Мария, учительница Триродовской колонии, отдается порке как возносящему ее над реальностью происходящего ритуалу, находит в боли источник экстатического восторга. Возвращаясь же к самому Сологубу, не надо забывать о мотиве уподобления, подражания Христу, многократно повторяющемся в стихотворениях раннего цикла «Из дневника», впоследствии почти исчезающем.

Розги и гасят сладострастие, и, одновременно, возвышают того, кто их претерпевает. Истинной целью порки у Сологуба является просветление плоти.

Согласно Сологубу, порка производит свое отрезвляющее действие, отгоняет греховные мысли, а боль производит свое очищающее действие и позволяет уподобиться Христу.

² Токарев Д. В. «Скрещенье жестоких, разнузданных воль»: Федор Сологуб между Мазохом и Садам // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб., 2003. С. 269.

Самые убедительные подтверждения тому мы находим именно в ранней лирике, главных образом среди неизданных стихов:

*Господь мои страданья слышит,
И видит кровь мою Господь.
Его святая благодать дышит
На истязаемую плоть.*

*На теле капли крови рдеют,
И влажен пол от слез моих,
Но надо мною крылья реют
Его посланников святых.*

*И как ни страшны эти звуки
Несущих пламя боли лоз,
Покорно я приемлю муки,
Как принимал их Ты, Христос.*

*Смиренно претерпев удары,
Я целованьем строгих рук
Благодарю за лютость кары,
За справедливость острых мук.*

(14 сентября 1885 г.)

(Сологуб 1997: 31–32)

То, что впоследствии уходит на задний план, снимается, как снимаются «леса» со здания, в ранних текстах вполне очевидно — истолкование позора порки как муки бичевания, позволяющей уподоблять себя Спасителю.

Греховность тела, оправдываемая поркой, томление души, преодолеваемое стыдом, и надежда на то, что освящаемые болью, стыдом и страхом душа и тело будут в конце концов приобщены к духу — тема стихотворения «Если знаешь за собою» 1889 года:

*Если знаешь за собою
Грех большой иль небольшой,
Ставь его перед душою,
В глубине души не крой.*

*Пусть томится от смущенья
Посрамленная душа,
И суровость искупленья
Пьет из полного ковша.*

*Пусть и тело пострадает
В аскетических трудах,
Пусть лоза его стегает,
Сея боль, и стыд, и страх.*

*После этого святого
Покаянного труда
Над душой, спокойной снова,
Всходит ясная звезда.*

(8 декабря 1889 г.)

(Сологуб 1997: 48)

Федору Сологубу принадлежит наиболее оригинальный и законченный миф в русском символизме, восходящий к «Дон Кихоту», пронизывающий все творчество и жизне-творчество писателя и проступивший в конце концов в самой его трагической судьбе.

Миф о Дульцинее — одно из наиболее ярких проявлений сологубовской теории «преображения жизни искусством». Миф о Дульсине, творимой Дон Кихотом в своем творческом сознании из грубой, «козлом пахнущей» крестьянки Альдонсы, стал складываться у Сологуба в годы реакции как альтернатива преобразованию мира. Донкихотовская позиция по отношению к реальности осмысливается как единственно достойная художника. По всей вероятности, отправным пунктом мифологии *дульсинированного* мира можно считать стихотворение «Вячеславу Иванову» (1906). Наиболее подробно Сологуб изложил свою концепцию в эссе «Демоны поэтов» (1907) и «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)» (1908), создавая затем бесчисленные ее версии в других статьях, романах и пьесах.

Сологуб — «писатель-аскет», «писатель-схимник», «к одному и тому же зовущий неутомимо», «ни на минуту не оторвавшийся от своей громадной и мирообъемлющей темы» (К. Чуковский)³, на самом деле в своем алкании Духа тосковал не о Духе, а о душе и теле, но равноудаленных от «предметной жизни предметного мира», «бабищи румяной и дебе-лой». Применительно к самому поэту его знаменитый миф о Дульцинее и Альдонсе состоял в том, что, не желая отказываться от «тела», поэт снимал с него покровы телесности.

³ См.: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. [СПб., 1911]. С. 55.

оправдывал его болью и страданием и нарекал эту бестелесную телесность «Духом».

В этой концепции «дульсинированного» мира порой звучали и социальные, гражданские нотки. В эссе «Демоны поэтов» Сологуб дает некоторые пояснения к своему пониманию поэзии Дон Кихота, говорящего жизни вечное нет. По его словам, «святое недовольство и жизнью и самим собой, о котором писал Некрасов, свято, потому что оно праведно-лирическое отрицание мира. Оно говорит: Мир не таков, каким я хочу, чтобы он был. Отрицая этот мир, я творческим подвигом всей приносимой в жертву жизни сделаю, что могу, для создания нового мира, где прекрасная воцарится Дульсинея» (Сологуб 1913: 181).

Кстати говоря, сологубовская интерпретация «подвига» Дон Кихота полностью вписывается в ту модель, которая была предложена самим Сервантесом. Рыцарь Печального Образа если даже и пытается выдать вымышленную женщину за реальную, то преподносит он дело так, как будто значение для него имеет лишь то, какой он представляет себе ту реальную женщину, на которой он остановил свой мифотворящий взор. Идентичность имен «Aldonza» — «Dulcinea» — подчеркнута со всей определенностью, если вспомнить, что, согласно Сервантесу, роман — перевод с арабского, т. е. имена должны были быть написаны арабской вязью, и таким образом перед нами полная анаграмма.

«Лирический подвиг Дон Кихота, — утверждал Сологуб, — в том, что Альдонса отвергнута как Альдонса, и принята лишь как Дульцинея. Не мечтательная Дульцинея, а вот та самая, которую зовут Альдонса. Для вас — смазливая, грубая девка, для меня — прекраснейшая из дам» (Сологуб 1913: 160). Кстати сказать, косвенным образом постулируется необходимость резкого поворота художника к грубой прозе, к вторжению в действительность и отказ от устремленности к заоблачным целям: «Воистину прекраснейшая, потому, что в ней красота не та, которая уже сотворена и уже закончена и уже клонится к упадку, — в ней красота творимая и вечно поэтому живая. Как истинный мудрец, Дон-Кихот для творения красоты взял материал, наименее обработанный и потому наиболее свободы оставляющий для творца».

Характерно, что на протяжении всей статьи ни разу не прозвучало имя Сервантеса, а о Дон Кихоте Сологуб нередко

надолго забывает. Дон Кихот для него — синоним лирического поэта, а донкихотовское отношение к миру — «лирическое понимание действительности». Дон Кихот, т. е. лирический поэт, художник, по Сологубу, призван творить из грубого материала то, чего нет, но что должно быть, а подвиг лирического поэта в том, чтобы сказать тусклой земной «обычности» сжигающее нет, «силою обаяния и дерзновения устремить косное земное» к воплощению в прекрасную форму.

Ю. Айхенвальд не без оснований отметил биографическую подоплеку обостренного интереса Федора Тетерникова к «Альдонсе»: «В этой своей нерукотворной действительности (она ведь создавалась силой духа, а не рук) Сологуб заметил Альдонсу Лоренцо, трактирную девку, вероятно, битую, как и он сам в молодости. В его собственных произведениях Альдонсе немало досталось впоследствии и пинков, и тычков, и плетей. Особая мифология Альдонсы, начатая именно Сологубом в русской литературе, дорого обошлась бедняжке» (Айхенвальд 1982: 287).

Мучительный процесс превращения Альдонсы в Дульцинею, а тела и души — в дух может быть проиллюстрирован следующим сологубовским стихотворением:

*Будут боли, вопли, корчи,
Но не бойся, не умрешь,
Не оставит даже порчи
Изнурительная дрожь.*

*Встанешь с пола, худ и зелен,
Под конец другого дня.
В путь пойдешь, который велен
Духом скрытого огня.*

*Кое-что умрет, конечно,
У тебя внутри — так что ж?
Что имеешь, ты наверно,
Все равно, не сбережешь.*

(Сологуб 1975: 329)

Впрочем, в предисловии 1908 г. к собственным переводам из Верлена Сологуб как наиболее близкую ему позицию утверждает несколько иную «редакцию» мифа о Дульцинее, «уклон» французского поэта: «когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея»: каждое ее

переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается, как необходимость за пеструю завесу случайностей обретен вечный мир свободы. В каждом земном и грубом упоении таинственно явлены красота и восторг» (Сологуб 1908а: 9).

Если в героине «Тяжелых снов» Ермолиной Сологуб создал образ «дульцинированной Альдонсы» (Ермолина), то, согласно Иванову-Разумнику, спустя годы в пьесе «Победа смерти» он выводит на сцену «альдонсированную Дульцинею»⁴.

Проблематика статьи «Мечта Дон-Кихота» развивается в прологе к пьесе «Победа смерти». Поэт не узнал Дульцинеи, таскающей тяжелые ведра, ожидая встретить ее в атласных башмаках, шитых жемчугом. Пролог завершается словами Дульцинеи: «Опять не увенчана, не воспета, не люблена истинная красота этого мира, очаровательница Дульцинея во образе змеиноокой Альдонсы. И великая во мне усталость и великая тоска. Но не могу и не хочу оставить моего замысла. Неутомимая, буду стремиться к тому, чтобы увенчана была красота и низвергнуто безобразие. Неустанно в разных образах явлюсь поэту, любовнику и королю. Воспой меня — скажу, — полюби меня, увенчай меня. Иди ко мне, иди за мною. Только я жива в жизни и в смерти, только во мне жизнь, только мне последняя победа» (Сологуб 1908б: 21).

Однако с воплощением мифа о Дульсинее в собственно художественных произведениях нередко возникали трудности. Так, «Заложники жизни» представляют собой одну из реализаций только что прозвучавшего обещания Дульцинеи в разных образах являться поэту, любовнику и королю. Последний монолог героини пьесы Лилит — это, по существу, монтаж приведенного выше монолога Дульцинеи из пролога в «Победе смерти». В рецензиях на постановку пьесы отмечалось, что Сологуб здесь изменяет собственным идеалам и идет на компромисс. Созданный им миф оборачивается в какой-то мере против него, во всяком случае с точки зрения читателя и зрителя, для которого элементы этого мифа были уже узнаваемы и который вдруг воочию видит измену донкиховской бескомпромиссности и максимализму. Например,

⁴ О Федоре Сологубе. С. 29.

согласно Львову-Рогачевскому, Сологуб «под шумок без ножа зарезал свою мечту, увенчал лаврами довольного и трезвого Санхо-Пансу». «Какой унижительной пошлостью и самодовольной обывательщиной, — продолжает рецензент, — веет от «Заложников жизни». Нам, реалистам, приходится защищать мечту-дульсинею от автора, получившего, как Санхо-Панса, губернаторский пост в... Александринке»⁵.

Вполне естественно, что донкихотовские мотивы мы обнаруживаем и в романах Сологуба. Из бесчисленных вариаций мифа о Дульсинее в творчестве Сологуба наиболее «протяженной» является трилогия, первоначально названная «Навыи чары» («Творимая легенда», «Капли крови», «Королева Ортруда»)⁶, а впоследствии, после того как был опубликован еще один роман того же цикла — «Дым и пепел»⁷, получившая название «Творимая легенда». Известный нам по сологубовским статьям миф заявляет о себе уже в первых строках романа «Творимая легенда»: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую легенду об очаровательном и прекрасном»⁸. Донкихотовский подвиг неприятия действительности — как «косной» (читай — обывательской и черносотенной), так и «яростной» (читай — революционной) — совершает в провинциальном городе Скородеже поэт и ученый, в прошлом близкий к революционным кругам, Георгий Триродов.

В многоплановом цикле, сочетающем и примиряющем в себе российский быт эпохи реакции и научную фантастику, мистику и сатиру, Сологуб позволяет себе эксперимент с удваиванием мира, пародированием его. В последних романах события разворачиваются уже не столько в русском захолустье, сколько на вымышленных Объединенных Островах (в которых, впрочем, угадываются Балеарские, расположенные в Средиземном море), на которых правит любимая на-

⁵ Львов-Рогачевский В. Сологуб в роли Санхо-Пансо // Луч. 1912. № 55. С. 2.

⁶ Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». СПб., 1908–1909. Кн. 3, 7, 10.

⁷ Земля. 1913. Вып. 10–11.

⁸ Сологуб Ф. Творимая легенда // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Кн. 3. С. 189.

родом королева Ортруда. В королевстве готовится заговор, который возглавляет супруг Ортруды, Танкред, солдафон и ловелас. Своей Дульцинеей он называет и простую сельскую учительницу Альдонсу, и королеву. Развивая перед Ортрудой свои грандиозные планы колониальной политики в Африке, он даже сравнивает себя с Дон Кихотом. «От вражьей силы, здешней и нездешней, тебя защитит твой, Ортруда, верный рыцарь, твой Танкред. Столь же верный, но более счастливый, чем славный Ламанчский рыцарь, прославит он тебя, для света гордая Ортруда, для меня милая Дульцинея, прекраснейшая из дам». Обнимал он охваченный тонким шелком стан, и целовал ее легкие руки, к ногам ее склоняясь, целовал ее белый атласный башмак, — а в мечте его стояла перед ним, с туго налитую под серым полотном сорочки грудью, простонародно-красивая, босая девушка, простодушная, доверчивая Альдонса»⁹. Так вводится мотив самозванства «Ламанчского рыцаря» Танкреда. В конечном счете миф находит оправдание в трагической судьбе женщин: Альдонсу расстреливают по подозрению в помощи восставшим. Дульсинея — Ортруда, к великой радости ее супруга, никак не решавшегося совершить государственный переворот, погибает при извержении вулкана, на который она поднималась, пытаясь его заговорить.

Последним отголоском мифа о Дульцинее являются донкихотовские мотивы, которые вплетаются в стихотворения Сологуба 1920-х годов, прежде всего посвященные памяти Анастасии Николаевны Чеботаревской, которая 23 сентября 1921 года покончила жизнь самоубийством. Помимо отождествления Чеботаревской с Дульсинеей в этих поздних стихах наиболее отчетливо прозвучало отождествление самого поэта с Дон Кихотом:

*Сквозь скрежещущий и ржавый грохот
Колесницы пламенного дня,
Сквозь проклятья, свист, глумленья, хохот,
Меч утратив, шит, копье, коня,
Добредет к ограде Дульцинеи
Дон-Кихот.*

(Сологуб 1975: 465)

⁹ Сологуб Ф. Королева Ортруда // Там же. Кн. 10. С. 164–165.

Ясно, что ни о каком преображении жизни искусством, «силою обаяния и дерзновения» воплощении Альдонсы в Дульцинею уже и речи не было. Приобретая черты подлинной реальности и соприкасаясь с реальным трагизмом, концепция теряет стройность, а контуры мифа утрачивают четкость:

*Все такое ж, как и прежде,
Только ты уже не тот.
В сердце места нет надежде,
Побежденный Дон-Кихот.*

<...>

*С бою взятые трофеи
Ты положишь перед кем?
Над могилой Дульцинеи
Ты и сам угрюмо нем.*

(Сологуб 1975: 462)

Альтернативой полной безысходности оказывается лишь надежда на грядущую встречу:

*И в страну, где после всех земных лихот
С Дульцинею ликует Дон-Кихот*

*И восходит Кора узы расторгать,
Я над темной топью пролагаю гать.*

(Сологуб 1997: 130)

В частной беседе Сологуб как-то сказал: «Правду жизни можно познать только через любовь к единственной женщине. *Все равно* (курсив мой. — В. Б.) — Дульцинея она или Альдонса: для любящего — всегда Дульцинея. Вне такой любви правда и смысл жизни заказаны» (Сологуб 1997: 627). Очевидно, что тем самым миф о Дульцинее в том виде, в каком он был заявлен в статье «Мечта Дон-Кихота» и в предисловии к переводам из Верлена, прекращает свое существование.

Русская предыстория сологубовского мифа о Дульцинее со всей определенностью показывает, что сологубовский миф возник не на пустом месте и что он органически связан с этой традицией. Вот несколько важнейших эпизодов.

Карамзин в письме 1793 года к И. И. Дмитриеву признавался: «Назови меня Дон-Кишотом; но сей славный рыцарь не мог любить Дульцинею так страстно, как я люблю — человечество!»¹⁰ Таким образом, Карамзин, уподобив зачарованную Дульсинею страждущему человечеству, по-видимому, впервые выразил то понимание донкихотства, столь свойственное русскому утопическому сознанию, которое стало символом веры русской интеллигенции. Позднее, опираясь на предложенную Карамзиным интерпретацию донкихотовского «подвига», в допетровской Руси Дульсинею увидели славянофилы, в русском народе — народники.

В борьбе со славянофилами образ Дон Кихота использовал Белинский в статье о «Тарантасе» В. А. Сологуба (см. Белинский 1955б: 75–117). Психологическое обоснование тех же пассеистских увлечений славянофилов, их упований на допетровскую Русь как на зачарованную Дульсинею, дал Писарев: «Славянофильство — не поветрие, идущее неизвестно откуда, это — психологическое явление, возникающее вследствие неудовлетворенных потребностей. Киреевскому хотелось жить разумною жизнью, хотелось наслаждаться всем, чего просит душа живого человека, хотелось любить, хотелось верить... В действительности не нашлось материалов; а между тем он полюбил ее, обидеализировал ее, раскрасил ее по-своему и сделался рыцарем печального образа, подобно несравненному Дон-Кихоту, любовнику несравненной Дульцинеи Тобозской. Славянофильство есть русское донкихотство; где стоят ветряные мельницы, там славянофилы видят вооруженных богатырей, отсюда происходят их вечно-фразистые, вечно-неясные бредни о народности, о русской цивилизации, о будущем влиянии России на умственную жизнь Европы» (Писарев 1955: 336).

В высшей степени своеобразным является отражение донкихотовской коллизии в романе Льва Толстого «Воскресение». По-видимому, первым обратил внимание на данную параллель Ю. А. Айхенвальд: «Крутой перелом его (Нехлюдова. — В. Б.) судьбы начался раскаянием и рыцарским поступком: он хотел искупить грех юности, спасти крестьянскую девушку, из-за него ставшую проституткой и обвиненную в убийстве. Но рыцарство князя обернулось уже настоя-

¹⁰ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 42.

щим донкихотством, когда он оставил привычный образ жизни ради того, чтобы последовать за этой своей Дульциней, Катюшей Масловой. Вслед за ней он пускается в странствие, и это выглядит нелепо и странно, ибо странствует-то князь вслед за каторжным этапом. Он влюблен в созданный им образ — а Катюша Маслова, полюбившая другого, объясняет ему это, отказываясь стать его женой. Альдонса не хочет стать Дульциней» (Айхенвальд 1982: 157).

На новом этапе — историческом и нравственном — Толстой развивает дилемму, впервые вскрытую Сервантесом.

Одним из самых заметных донкихотовских мотивов в романе Толстого является мотив зачарованности Катюши Масловой. Нехлюдов, встретив вновь некогда соблазненную им девушку, выдумывает ту женщину, на которой теперь готов жениться. Реальная Катюша Маслова, из публичного дома попавшая на скамью подсудимых, в судьбе которой он сыграл столь роковую роль, кажется ему зачарованной: «Он чувствовал, что ему должно разбудить ее духовно, что это страшно трудно; но самая трудность этого дела привлекала его. Он испытывал к ней теперь чувство такое, какого он никогда не испытывал прежде ни к ней, ни к кому-либо другому, в котором не было ничего личного: он ничего не желал себе от нее, а желал только того, чтобы она перестала быть такою, какою она была теперь, чтобы она пробудилась и стала такою, какою она прежде была» (Толстой 1933: 439).

По-видимому, последним значительным произведением, в котором мы обнаруживаем элементы мифа о Дульсинее, является повесть Венедикта Ерофеева «Москва—Петушки». Для нас, впрочем, значение имеет лишь один из них: дама сердца Венечки Ерофеева — «девушка с глазами белого цвета, белого, переходящего в белесый, — эта любимейшая из потаскух, эта белобрысая дьяволица», — до которой герой безуспешно пытается добраться, так же заколдована, как и Дульсинья Тобосская, и одному Богу известно, существует ли она на самом деле. (Кстати говоря, удивительный ход — «глаза белого цвета, белого, переходящего в белесый» — на самом деле является прямой цитатой из самого Сервантеса: «Однако со всем тем вот что я подозреваю, Санчо: верно, ты плохо описал мне ее красоту, — если не ошибаюсь, ты сказал, что очи у нее как жемчуг, между тем глаза, напоминающие жемчужины, скорее бывают у рыб, чем у женщин, <...> так

что эти самые жемчужины ты у глаз отними и передай зубам — по всей вероятности, ты перепутал, Санчо, и глаза принял за зубы» (Сервантес 1961б: 90)).

Вернувшись же к Сологубу, я в заключение хотел бы сказать следующее. Сологуб призывает к подвигу преобразования жизни. Делает он это либо прямо, в эссеистике, либо косвенно, прибегая к посредничеству лирического героя или вкладывая этот призыв в уста героев и героинь романов и рассказов. Так, Маруся, героиня романа «Слаще яда», обнажаясь перед Львом Находкой, ждала от него, что усилием воли он отринет все греховные и низменные помыслы и одухотворит ее плоть: «Что ты сделал, глупый мальчик? — упрекает она его. — Зачем ты погубил минуту радости и счастья, внезапно упавшую между нами? Ресницы твои были опущены, и сквозь них золотой сон перед тобой мерцал, — мое нестыдливое тело, — но ты поднял на меня глаза и увидел перед собой только голую девушку, бесстыдную, скверную. Уйди, уйди отсюда!» (Сологуб 2001: 292). Если перевести эту замечательную сценку в символический план, то получится, что телесное начало стыдится своей природы и может рассчитывать только на то, что созерцатель-творец преобразит его в духовное неким таинством одухотворения плоти. С другой стороны, на основании этой сценки можно совершенно по-новому прочесть сологубовский миф о Дульцине. И, возможно, это прочтение будет самым интересным. Не только духовное, но и телесное существует лишь в потенции. На самом деле ни «Альдонсы», ни «Дульцинеи», ни тела, ни духа — нет, а есть дремлющая, аморфная, бесплотная, неодухотворенная душа, ждущая прикосновения созерцателя-творца, дарующего жизнь. «Поэт» может совершить свой «подвиг», и тогда у него на глазах рождается Дульцинея, но он сможет потерпеть крах, и тогда вместо Дульцинеи «рождается» Альдонса, не *существует*, а *рождается* («голая девушка, бесстыдная, скверная»).

ПЬЕСА ТИРСО ДЕ МОЛИНЫ
«СЕВИЛЬСКИЙ ОБОЛЬСТИТЕЛЬ,
ИЛИ КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»
В ПРЕВОДЕ БАЛЬМОНТА

Очевидно, что далеко не все «ветры из миров искусства» могли заинтересовать и заинтересовали русских символистов. Вполне естественно, что в испанской культуре их внимание привлекли прежде всего роман Сервантеса «Дон Кихот» (см. Багно 1988: 384–405) и драматургия Кальдерона (см. Макогоненко 1989: 680–712). Особняком в этом смысле стоит только Бальмонт, не только переводчик Кальдерона, но и прекрасный знаток испанского языка¹ и испанской культуры в целом, ее ценитель, неутомимый популяризатор и переводчик.

Можно по-разному оценивать переводы Бальмонта (вспомним резкие отзывы Чуковского (Чуковский 1968: 25–29)). Можно скептически, подобно Гумилеву, относиться к его «растерянным блужданиям по фольклорам всех стран и народов» (Гумилев 1990: 79). Однако вклад Бальмонта в развитие художественного перевода в России бесспорен и весьма велик. Абсолютно точную, сбалансированную, классическую характеристику этого вклада дал Е. Г. Эткинд: «Бальмонт преобразовывал переводимых им поэтов на свой лад, произвольно сообщая им бальмонтовскую напевность, внешнюю музыкальность, многословность <...> Однако, переводя поэтов, близких ему по творческой манере, Бальмонт достигал больших успехов» (Эткинд 1997: 746). Впрочем, что такое «творческая манера» испанского драматурга Золотого века по сравнению с «творческой манерой» поэта-символиста — не ясно, поэтому заранее трудно было бы сказать, стоило ли Бальмонту приниматься за перевод из Тирсо де Молины или нет, достигнет ли он при этом «больших успехов», как это было в случае с Э. По (о чем с полным основанием пишет Е. Г. Эткинд), или его ждет неудача, как во многих переводах из Уитмена или Шелли.

¹ В письме к Шошане Авивит от 13 августа 1924 г. Бальмонт сообщал: «Я читаю без затруднений на языках — французском, английском, немецком, испанском, итальянском, шведском, норвежском, польском, португальском, латинском» (См.: Азадовский 1991: 6).

Испания для Бальмонта была не просто одной из европейских стран, к которым время от времени обращались его взоры. Испанский цикл в его творчестве (такие стихотворения, как «Дон Жуан», «Как испанец, ослепленный верой в Бога и любовью», «Пред картиной Греко», «Испанский цветок», «Толедо», «Paseo de las delicias в Севилье», «Sin miedo», «Рибейра», «Веласкес», поздний цикл стихов «Испанка», эссе «Испанец-песня» и «Тип Дон-Жуана в мировой литературе», переводы испанских народных песен, переводы пьес Кальдерона) давно привлек внимание исследователей, начиная с Д. К. Петрова (Петров 1914: 29–35). Тема образа Испании у Бальмонта заслуживает отдельного рассмотрения. Особая предрасположенность Бальмонта ко всему испанскому не осталась незамеченной современниками. Во второй книге своей мемуарной трилогии — «Начало века» — Андрей Белый ехидно писал: «...кто-то с севера, попав в Испанию, в плащ завернувшись, напяливши шляпу с полями, выходит... из бара: скрежещет зубами, что он подерется с быком» (Белый 1990: 239). Там же он замечает, что «испанец», «срывающий платье», казался подделкой под собственный замысел (Белый 1990: 239). Если внимательно проанализировать «испанские» стихи и эссе Бальмонта, становится ясно: образ Испании и испанца у Бальмонта полностью совпадает с его интерпретацией образа Дон Жуана. «Взгляните на испанца, как на песню, — читаем в эссе “Испанец-песня”, — вам все будет ясно в его нраве и в его фантастической истории. У испанца только одна логика — логика чувства, у него лишь одно построение — план войны, которая все разрушает, он весь в порыве, в безумьи хотенья. Взглянуть, пожелать, побежать, схватить. Отметить чужое, как свое» (Бальмонт 1991: 407). Или хрестоматийное стихотворение «Испанский цветок»:

*О, строгие лики
Умевших любить!
Вы смутно-велики, красивы и дики,
Вы поняли слово — убить.*

*Я вас не забуду,
Я с вами везде.
Жестокому чуду я верным пребуду,
Я предан Испанской звезде.*

(Бальмонт 1991: 382)

Андрей Белый был прав: «срывать одежды» Бальмонт учился у Испании, прежде всего, конечно, у Дон Жуана.

Очевидно, что Бальмонт никак не мог пройти мимо пьесы «Севильский обольститель». Имя Тирсо де Молины долгие годы не сходило с его уст. Тот же Андрей Белый вспоминал, например, заседания «Литературно-художественного кружка» и Бальмонта, который «стрелял пачками пышных испанских имен, начиная от Тирсо де Молины» (Белый 1990: 231).

Замысел Бальмонта при его обращении к испанскому классическому театру был грандиозным. В предисловии ко второму выпуску сочинений Кальдерона 1902 года он писал: «Предлагаемый том есть лишь начало длинного ряда образцовых произведений Испанского Творчества в моем переводе. Дальнейшими томами явятся Бытовые Драмы Кальдерона, его Драмы ревности и мести, Фантастические драмы, Демонические драмы Испанского Театра (Тирсо де Молина, Мира де Мескуа, Бельмонте), Крестьянские драмы Испанского Театра (Лопе де Вега, Тирсо, Франсиско де Рохас), и, быть может, еще другие» (Бальмонт 1989: 665). Надо сказать, что значительная часть этого замысла оказалась осуществленной. Он перевел десять пьес Кальдерона (Дама Привидение; Стойкий принц; Луис Перес Галисиец; Поклонение кресту; Любовь после смерти; Чистилище Святого Патрика; Жизнь есть сон; Врач своей чести; Волшебный маг; Саламейский алькальд), и некоторые из них были поставлены и сыграли огромную роль в культурной жизни России начала века (Макогоненко 1989: 689–706). Была им также переведена по крайней мере одна из «демонических» пьес Тирсо де Молины (вне всякого сомнения, Бальмонт имел в виду именно «Севильского обольстителя»)².

К. Д. Петров видел главное достоинство переводов Бальмонта из Кальдерона в метрической близости, которую поэту удалось обеспечить правильным выбором размера: четырехстопного ямба, значительно более близкого испанскому подлиннику, чем пятистопный ямб, которым испанские пьесы переводили его предшественники (Петров 1914: 33). Не случайно и «Севильского обольстителя» Бальмонт предполагал

² То, что Бальмонт переводил Тирсо де Молину, было известно его современникам. Так, например, об этом вспоминала Цветаева (см.: Цветаева 1984: 296).

вначале перевести тем же четырехстопным ямбом. Именно этот размер выбран для переводов тех фрагментов пьесы Тирсо, которые поэт использует в своем эссе о мифе о Дон Жуане, напечатанном в журнале «Мир искусства» (Бальмонт 1903: 269–292). Знаменательно, что суфлерский экземпляр, сохранившийся в Театральной Библиотеке в Санкт-Петербурге³, предлагает совершенно иное, еще более убедительное решение: четырехстопный хорей. В поэзии Бальмонта четырехстопный хорей выделяется на общем хорейческом фоне, в целом уступая лишь пятистопному ямбу (Ляпина 1984: 180). Кстати говоря, вполне естественно, что именно этот размер используется Бальмонтом в стилизациях народного стиха (Ляпина 1984: 180). Не случайно именно четырехстопным хореем написаны некоторые из «испанских» стихов самого Бальмонта. Любопытно, что даже известное стихотворение «Как испанец, ослепленный верой в Бога и любовью», несмотря на свою «прописку» по разряду длинных размеров, в сущности, представляет собой все тот же четырехстопный хорей с чередованием рифмованных и нерифмованных строк, как это и было уже принято при переводе испанского романа:

*Как испанец, ослепленный /
Верой в Бога и любовью,
И своею ослепленный, /
и чужою красной кровью
Я хочу быть первым в мире, /
На земле и на воде,
Я хочу цветов багряных, /
Мною созданных везде.*

(Бальмонт 1991: 29)

Имеет смысл проиллюстрировать этот любопытнейший метрический поиск размера, наиболее адекватно передающего своеобразие инонациональной поэзии, этот метрический эксперимент Бальмонта, некоторыми примерами:

*Горю, горю! Воды скорее,
Всю душу мне сожгла любовь!*

(Бальмонт 2000: 516)

(Мир искусства)

³ 1.22.10.28. Инв. 53602.

*Пламя, пламя! Я сгорела!
Дом мой взят огнем пожара⁴,
(Театральная Библиотека)*

* * *

*Меня назвали Обольститель,
Мне в этом праздник и весна:
Я тотчас женщину бросаю,
Чуть женщина обольщена*

(Бальмонт 2000: 516)

(Мир искусства)

*Обольститель, — так молвою
Назван здесь в Севилье я,
И потешиться красою —
Радость лучшая моя. (92)*

(Театральная библиотека)

* * *

*Я мертв, и нет уж мне спасенья,
Но бешенство мое, предатель,
Вслед за тобою по пятам
Идет, и будешь ты настигнут.*

(Бальмонт 2000: 516)

(Мир искусства)

*Я убит, но буду мстить я,
Ты посеял свой посев.
Буду яростию темной,
За тобою по пятам. (107)*

(Театральная Библиотека)

Перевод Бальмонта в целом — несомненно удачен, хотя в нем немало тяжеловесных строк, путаных образов, невнятных реплик, отчасти обусловленных попыткой переводчика сохранить барочную образность оригинала. Например, Октавио, пораженный известием об измене Исабелы, восклицает:

⁴ Тирсо де Молина. Севильский обольститель, или каменный гость. Пер. К. Д. Бальмонта. С.-Петербург, 2000. С. 74. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

*Яд моим владеет слухом,
И чудовищность есть в том:
То, что я воспринял слухом,
Я сейчас рождаю ртом. (47)*

При этом к чести Бальмонта надо сказать, что в переводе немного «бальмонтизмов», откровенных приспособлений переводимого поэта к собственной творческой манере, таких, например, как словосочетание «в неге ласковых побед» (31) в первом же монологе Исабелы, или строки «Веселя собой сапфинов / Дымно-сумрачный простор» (49) в изумительно переведенном первом монологе Тисбеи.

О чисто женской стыдливости души Бальмонта-поэта, о нежности и женственности как основных свойствах его поэзии, о способности Бальмонта проникать в тайны психологии женщины пронизательно писал Анненский в «Книгах отражений» (Анненский 1979: 103). Бальмонтский перевод «Севильского обольстителя» является прекрасным тому подтверждением. Насколько не удавались поэту подчас «мужские» партии, настолько удавались «женские» и вообще почти все лирические монологи. Только что кичившаяся своей неприступностью Тисбея (самый яркий из женских персонажей пьесы) говорит Дон Хуану:

*Ты явился бездыханный,
И грозит твой дух борьбой.
После этой бури странной
Много бурь несешь с собой.
Но, когда грозою в море
Поднимается волна,
Так она захватна в споре,
Что еще в тебе она.
В бездне бешено-студеной
Острых пламеней игра
Ты истил воды соленой,
Ею речь твоя остра.
Дашь цветы — они богаты,
В смерти жив, — и цвет твой ал.
Говоришь не говоря ты: —
Даруй Бог, чтоб не солгал! (55–56)*

Бальмонт активно пользуется тем, что на переводоведческом языке называется принципом сдвинутого эквивалента.

Так, понимая, что игра слов и каламбуры оригинала лишь в малой степени сохраняются в его переводе, он подчас прибегает к ним тогда, когда оригинал того и не требует:

К а т а л и н о н

*Ты сердца как деньги тратишь,
Горький женицам урок,
В смерти весь обман заплатишь.*

Д о н Х у а н

*Столь даешь мне долгий срок!
Да, тебя Каталиноном
Называют, в этом честь: —
Лень катить — твоим законом
Было, будет, ныне есть. (68–69)*

«Севильский обольститель» в переводе Бальмонта прекрасно иллюстрирует мысль Пастернака о том, что музыка слова состоит не в звучности, а в «соотношении между звучанием и значением» (Пастернак 1944: 166). Перевод, как и подлинник, отнюдь не перенасыщен ассонансами и аллитерациями, которые распределены по тексту волнообразно, в полном соответствии с принципом сдвинутого эквивалента, и прорежены более нейтральными в фонетическом отношении фрагментами. Однако некоторые из этих «волн» представляют собой маленькие фонетические шедевры, проявления того Божьего дара, в котором Бальмонту не было равных:

Д о н Х у а н

*Друг, как рад я встрече этой!
Светлый смех нам здесь к лицу.*

К а т а л и н о н

*Лишь себе не присоветуй
Вверить деву молодцу. (85)*

* * *

М у з ы к а н т ы (п о ю т)

*Кто восторга жаждет нежно,
В том надежда безнадежна. (100)*

Все мы, вольно или невольно, воспринимаем образ Дон Жуана сквозь призму пушкинской интерпретации. Бальмонт не был в этом смысле исключением. В «Каменном госте» Пушкина перед нами впервые за всю историю бытования образа севильского насмешника в мировой культуре не привычный искатель приключений, который проходит по жизни, «со всех цветов собирая аромат», но человек, одаренный талантом поэзии и любви. Когда Бальмонт в эссе «Тип Дон Жуана в мировой литературе» утверждает, что жажда любви, а в действительности влюбчивость, пусть даже и «высшая», выдает натуру Дон Жуана, он сам выдает желаемое за действительное. Магия пушкинской, а затем и собственной, интерпретации заставляет Бальмонта даже заявить, что севильский насмешник Тирсо де Молины «влюбляется» в Исабелу (Бальмонт 2000: 515). Токами пушкинского «Каменного гостя» пронизан весь «Севильский обольститель» Бальмонта. В своих немногочисленных внутренних монологах Дон Хуан у Бальмонта несколько возвышеннее и глубже, чем у Тирсо (Ночь идет в молчаньи черном, / Расширяя тени в мире; / Между звездных гроздий Козы, — / Полюс высший служит им. / Я хочу свершить обман мой, / Страсть ведет меня и кличет, / И пред этим побужденьем / Не сдержался ни один (127–128)), в сценах обольщения Тисбеи и Аминты — вдохновеннее и красноречивее (Если ты мое желанье / Если я тобой живу, / Все исполню, все мечтанья / Ты увидешь наяву. / Если жизнь мою утрачу, / Угождая тем тебе, / Сердца выполнить задачу / Буду счастлив в той судьбе (70)).

В то же время по всему тексту дают о себе знать пушкинская лексика, стилистика, образность. Примеров можно было бы привести множество. Вот всего лишь один из них:

*Дядя, юн я, вот признание,
Молодым и сам ты был,
Знал любовь, и оправданье
Мне лишь в том, что полюбил.
Но чтоб ближе быть мне к делу,
Правду молвить — вот она:
Обманул я Исабелу,
Наслаждался ей spolна... (35)*

И все же прежде всего Бальмонт обязан Пушкину размером — четырехстопным хореем, рифмованным — в редонди-

лях, и нерифмованным — в переводе романсов (составляющих в целом около 80 % текста оригинала), который и предопределил успех перевода. Однако сам Пушкин выбором этого размера обязан Катенину. В рецензии на «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» он особо выделил «собрание переводов романсов о Сиде, сию простонародную хронику, столь любопытную и поэтическую» (Пушкин 1978: 184). Одобрительно отозвавшись о переводах Катенина, Пушкин вскоре воспользовался его опытом («Дон Диег сидел печальный, / Ввек никто так не страдал. / Грустно думал днем и ночью, / Что его поруган дом» (цит. по: Испанская поэзия 1984: 65)), при работе над стихотворениями «Родрик» и «Жил на свете рыцарь бедный» (подробнее см. Багно 1998: 231–240). Знаменательно при этом, что Пушкин в «Родрике» не только перенял форму, но сохранил в целом то же соответствие стиховой формы и лексико-стилистической окраски, отличающей «сию простонародную хронику». При этом Пушкин один из своих опытов в жанре романса осуществил в полном соответствии с уже установившейся к тому времени традицией передавать их нерифмованным четырехстопным хореем, а в другом — стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный» (которое, кстати говоря, с известными оговорками может восприниматься как вольный перевод испанского романса «Шел, стена, кабальеро»), как бы забегая вперед и прокладывая дорогу поэтам-переводчикам XX века, в том числе Бальмонту, тот же четырехстопный хорей зарифмовал.

В заключение я снова хотел бы вернуться к работам Е. Г. Эткинда, на этот раз к книге «Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина». Е. Г. Эткинд пишет об изобретенном Катениным некоем «ключе», «испанском штампе» для передачи испанской поэзии. Речь шла не только о создании русского метрического эквивалента строфы испанского романсеро, но о создании стиля, связанного с этой строфой. Этой «форме» и этому «стилю», согласно Эткинду, в русской поэзии «было суждено долгое развитие» (см. Эткинд 1973: 164–165). От них зависели не только Жуковский, литературный недруг Катенина, и Пушкин, воспользовавшийся открытием Катенина в стихотворениях «Родрик» и «Жил на свете рыцарь бедный», но, как мы видим, и Бальмонт, литературный антипод Катенина.

КАРМЕЛИТСКАЯ МИСТИКА
(СВЯТАЯ ТЕРЕСА И САН ХУАН ДЕ ЛА КРУС)
В ВОСПРИЯТИИ РУССКОГО
РЕЛИГИОЗНОГО РЕНЕССАНСА

Благодаря стихотворению Ивана Козлова, известному как «Сонет Святой Терезы», русские писатели и мыслители начала XX столетия имели вполне определенное представление о своеобразии и даже о масштабе дарования Терезы де Хесус:

*Любовью дух кипит к Тебе, Спаситель мой,
Не радостных небес желаньем увлеченный,
Не ада мрачного огнями уstraшенный
И не за бездны благ, мне данные Тобой!*

*В Тебе люблю Тебя; с любовью святой
Гляжу, как на кресте Сын Божий, утомленный,
Висит измученный, висит окровавленный,
Как тяжело умирал пред буйною толпой!*

*И жар таинственный мне в душу проникает;
Без рая светлого пленил бы Ты меня;
Ты б страхом был моим без вечного огня!*

*Подобную любовь какая цель рождает?
Душа в любви к Тебе надежд святых полна;
Но так же и без них любила бы она!¹*

По предположению М. П. Алексеева, с оригиналом этого знаменитого сонета Козлова мог познакомиться испанский посланник в Петербурге Мигель Паэс де ла Кадена, с которым был также знаком и Пушкин². Это подтверждается удивительной близостью перевода подлиннику. Знаменательно при этом, что, если бы Козлов, поэт с безукоризненным му-

¹ Впервые сонет был напечатан в издании стихотворений И. И. Козлова 1828 г. (СПб. С. 73–74).

² См.: Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 150–151. О Паэсе де ла Кадена см.: Фернандес Санчес Х. Испанский знакомый Пушкина // Временник Пушкинской Комиссии. Л., 1991. Вып. 24. С. 128–129.

зыкальным слухом, в полном смысле работал с оригиналом, он не мог не заметить и не попытаться передать уникального фонетического оформления стиха, ощущения молитвенной завороченности, создаваемой аллитерациями и повторами. Достаточно точный в современном смысле этого слова перевод является одной из несомненных удач Козлова-переводчика. Это и не удивительно, так как, по замечанию А. В. Дружинина, писатели, «по своему мирозерцанию подходящие к Козлову, достойным образом оживают в его страницах»³. О популярности сонета во второй половине XIX столетия достаточно красноречиво говорит включение его в «Русскую хрестоматию с примечаниями. Для высших классов средних учебных заведений»⁴.

То обстоятельство, что на самом деле этот сонет, жемчужина испанской поэзии, не принадлежит перу Святой Тересы, не имеет особого значения. В разное время и без особых оснований его авторство приписывалось как Тересе де Хесус, так и Игнасио Лойоле и другим видным деятелям ордена иезуитов, и о нем до сих пор идут споры. Сонет вряд ли принадлежит перу Тересы уже хотя бы потому, что с художественной точки зрения явно превосходит те стихотворения, которые бесспорно написаны ею. Как известно, далеко не всегда стоит доверять людям пишущим, когда они пытаются размышлять и рассуждать о своем творчестве. По-видимому, в равной степени заблуждались Луис де Леон, первый издатель Святой Тересы и в то же время великий поэт Золотого века испанской литературы, считавший себя мистиком, и сама Тереса, оставившая столь глубокий след в истории европейской мистики, считавшая себя поэтом. Однако для нас существенно, что для современников Пушкина, Достоевского и Мережковского автором этого стихотворения была Тереса де Хесус.

«Сонет Святой Терезы», переведенный Козловым, знаменателен еще и потому, что, насколько известно, первая волна интереса к испанской монахини и ее сочинениям относится именно к пушкинской эпохе. В 1812 г. император Александр I

³ См.: Полн. собр. соч. Ивана Козлова // Дружинин А. В. Собр. соч. СПб., 1867. Т. VII. С. 91.

⁴ Русская хрестоматия с примечаниями. Для высших классов средних учебных заведений. СПб., 1863. Т. 2: Лирическая поэзия. С. 370.

составил для великой княгини Екатерины Павловны записку под названием «О мистической литературе». На первом месте было имя Святой Тересы (см. Флоровский 1983: 130–131). В Отделе рукописей Российской Национальной библиотеки хранится черновая рукопись незавершенного перевода самой знаменитой книги испанской монахини «Жизнь Святой Тересы, описанная ею самой», датируемая 1819 г.⁵ Известно также, что Тересу Авильскую переводил архимандрит Макарий (см. Флоровский 1983: 188).

Интерес к Тересе де Хесус (хотя и носящий несколько формальный, «ритуальный» характер, не идущий ни в какое сравнение с интересом, например, к Якобу Беме) возрождается в начале XX в., с одной стороны, в кругу символистов, а с другой — среди представителей религиозно-философского возрождения. Сами русские декаденты нередко воспринимали себя как «самозародившихся» — вне всякого церковного предания — мистиков. При этом, как и во многих иных случаях, внимание к испанской мистике мотивировалось прежде всего потребностью найти ей место в кругу русского культурного сознания. Об этом интересе, равно как и о границах интереса, достаточно красноречиво свидетельствуют следующие два, казалось бы, частных факта. По воспоминаниям Андрея Белого, Наташа Тургенева читала Святую Тересу, что, бесспорно, говорит о своего рода моде на испанскую святую (см. Белый 1990а: 53, 425). В то же время косвенное свидетельство отсутствия истинного интереса в России начала XX столетия к испанским мистикам находим у Волошина, который вспоминал, что, создавая в 1909 г. с Елизаветой Ивановной Дмитриевой образ вымышленной поэтессы Черубины де Габриак, они сделали ее «страстной католичкой, так как эта тема еще не была использована в тогдашнем Петербурге» (Волошин 1988: 756). В статье «Гороскоп Черубины де Габриак» Волошин, упоминая Святую Тересу в связи с теми именами и мотивами, которые являются якобы ключевыми для вымышленной поэтессы, пишет о том, что эта поэзия «переносит нас в Испанию XVII (sic!) века, где аскетизм и чувственность слиты в одном мистическом нимбе» (Волошин 1988: 517). «Чувственный» характер мистического опыта Тересы де Хесус станет одним из камертонов восприятия испанской

⁵ РНБ, собр. ОЛДП, Q 287.

мистики русскими писателями и мыслителями начала XX в., образа испанской мистики в России.

На принципиальном различии католической и православной мистики настаивал, в частности, Бердяев в книге «Смысл творчества» (1916): «Католическая душа готична. В ней холод соединяется со страстностью, с распаленностью <...>. Католическая мистика насквозь чувственна, в ней есть томление и мление, для нее чувственное воображение есть путь <...>. Католическая мистика — голодна, в ней нет насыщенности, она знает не брак, а влюбленность <...>. Православная не чувственна, чувственность считает прелестью, отвергает воображение как ложный путь <...>. Православие сыто, духовно насыщенно. Мистический православный опыт — брак, а не влюбленность» (Бердяев 1994: 1, 286–287). При этом рассуждения о «расколе» между православием и католичеством в статье «Утонченная Фиваида» (1907) приводят Бердяева к мысли о неполноте, недостаточности, ущербности обоих путей и — в итоге — к экуменическому выводу: «Без православной насыщенности, обожествляющей изнутри человеческую природу, и без католической устремленности, творящей религиозную культуру, одинаково неосуществимы вселенские цели Церкви» (Бердяев 1994: 2, 360). То, что в рассуждениях о католическом мистицизме Бердяев имел в виду прежде всего Тересу Авильскую, подтверждает эта же статья 1907 г., в которой Бердяев предлагает сравнить мужественную и волевою мистику св. Серафима Саровского с женственной и чувственной мистикой Святой Тересы (Бердяев 1994: 2, 359–360). В этой связи знаменательно, что, согласно Флоровскому, в творчестве Владимира Соловьева поражает невосприимчивость или по крайней мере невнимание к мистическим Святыням Церкви, равно восточной и западной. «Мистика света Фаворского, — утверждает он, — так же остается вне его кругозора, как и Тереза Испанская или Poverello из Ассизи» (Флоровский 1983: 317).

Думается, имеет смысл дать некоторое представление о тех откровениях Святой Тересы, описывающей как свои видения, так и состояние экстаза, которыми полнятся ее книги:

«Справа от себя увидела я маленького Ангела... и узнала по пламенеющему лицу его Херувима... Длинное, золотое копье с железным наконечником и небольшим на нем пламенем было в руке его, и он вонзал его иногда в сердце мое и

во внутренности, а когда вынимал из них, то мне казалось, что с копьём он вырывает и внутренности мои. Боль от этой раны была так сильна, что я стонала, но и наслаждение было так сильно, что я не могла желать, чтобы кончилась боль» (Мережковский 1988: 74–75)⁶;

«Чем глубже входило копьё во внутренности мои, тем больше росла эта мука, тем была она сладостнее» (Мережковский 1988: 75);

«О какое блаженство — смерть в объятиях Возлюбленного, в упоении любви» (Мережковский 1988: 72);

«Часто он (Христос. — В. Б.) мне говорит: “Отныне Я — Твой, а ты — Моя!” <...> Эти ласки Бога моего погружают меня в несказанное смущение. В ласках этих — “боль и наслаждение вместе”» (Мережковский 1988: 72);

«Это рана сладчайшая» (Мережковский 1988: 72).

Именно эта особенность мистического опыта Тересы де Хесус вызывала наиболее острые споры уже среди современников монахини, в том числе среди инквизиторов, колебавшихся между страстным желанием осудить ее — ради спасения ее души и признать ее святой — ради спасения Церкви. Не удивительно, что для русской православной традиции даже в контексте обостренного интереса к вопросам пола в начале XX столетия признания испанской монахини казались чересчур откровенными. Они давали возможность в соответствии с проблематикой, интересами и терминологией *fin de siècle* рассуждать об «умертвляемом, но неумертвимом поле», «зове пола», «половом безумии», «истерической эротомании». Соблазну трактовать экстазы Тересы Авильской в духе «нечестивых, но опытных в любви женщин», от которого предостерегал Мережковский (Мережковский 1988: 73), поддался, в частности, Максимилиан Волошин, писавший в статье «Пути Эроса» (1907): «Пламя мистики так же сжигает и очищает тело, как и пламя земной страсти. Поэтому в мистический аскетизм вливается так неожиданно и соблазнительно волна чувственности и сладострастия, как это было в Испании в XVII (sic!) веке во времена Св. Терезы»⁷.

⁶ Здесь и ниже цитаты из книг Святой Тересы приводятся в переводе Д. С. Мережковского.

⁷ Волошин Максимилиан. Из литературного наследия. СПб., 1998. С. 30.

С другой стороны, даже такой знаток западноевропейского средневековья и вообще католичества, как Лев Платонович Карсавин, отвергая чувственный характер католической мистики, и прежде всего мистического опыта Тересы де Хесус, пожалуй, еще более остро ставит вопрос, вводя яркий образ «мистического блуда». По Карсавину, мистик на самом деле жаждет земной любви, но отвергает ее. И тем самым изменяет своей несостоявшейся земной возлюбленной с Христом. Между тем истинная любовь к Иисусу возможна лишь в двуединстве любящего с его земной возлюбленной. В то же время «эротика мистической любви», которой пропитаны все переживания Тересы, согласно Карсавину, претит и религиозности, и здоровому чувству жизни (см. Карсавин 1994: 188–191). Опровержению подобной точки зрения немало страниц своей книги об испанской мистике посвятит Мережковский. Как бы возражая Карсавину, он пишет: «Так решила бы мудрость мира сего — безумие перед Богом, потому что можно отвергнуть всякую религию, как безумие, но, приняв, надо принять и мудрость ее — Экстаз» (Мережковский 1988: 61). При этом знаменательно, что он как бы подхватывает тезис Карсавина, утверждая, что именно Святая Тереса и Сан Хуан де ла Крус показали, что «полная личность заключается не в одном только духе, и не в одной только плоти, а в соединении духа с плотью, в духовном и плотском вместе соединении брачной любви» (Мережковский 1988: 79). Подобного брачного соединения человека с Богом, какое мы видим у Святой Тересы и Сан Хуана де ла Крус, утверждает Мережковский, не было за всю историю христианства (Мережковский 1988: 260).

Несмотря на то что Лев Шестов не посвятил личности, учению и творчеству Тересы де Хесус отдельной работы, многочисленные упоминания ее имени в работах русского мыслителя носили неформальный характер. Не случайно, размышляя на самые сокровенные темы, Шестов нередко ссылался на авторитет испанской монахини, как, например, в центральных для Шестова на протяжении всей его жизни рассуждениях о благодетельности сомнений, страданий и самоуничтожения для человека, о боли и страданиях как признаке истинной жизни (см. Шестов 1993: 1, 73–74; 2, 163–165). Ссылки на жизненный и мистический опыт Тересы есть как в книге «Власть ключей», так и в работе «На весах Иова».

Любопытно, что он восхищается Тересой Авильской и Хуаном де ла Крус именно как святыми, но святыми, которым доступно недоступное большинству смертных и которые при этом считали себя самыми ничтожными из людей (см. Шестов 1993: 1, 127–128; 2, 38).

Вполне естественно, что на фоне общего интереса к испанской мистике в России начала XX в. свое слово должна была сказать и русская, она же петербургская, испанистика. Написанной незадолго до революции молодым испанистом Сергеем Михайловичем Боткиным, племянником Василия Петровича Боткина, книге «Св. Тереса и ее литературное творчество» не суждено было выйти в свет. Трудно себе представить подобную книгу, подготовленную к печати более несклади, чем в 1918 г.⁸

Куда менее повезло в России Сан Хуану де ла Крус. Лирика Сан Хуана де ла Крус — одна из вершин мировой религиозной поэзии. При этом, как показывает опыт, религиозная сторона может ценителями его поэзии и не приниматься в расчет; поэтический дар Хуана де ла Крус и в этом случае окажется одним из самых истинных, чистых и глубоких лирических дарований, какие когда-либо были. Если не считать поздней книги Мережковского и отдельных скупых упоминаний — нередко в одном ряду с именем Тересы, — придется назвать лишь Вячеслава Иванова⁹ и Николая Сергеевича Арсеньева, знавшего поэзию великого испанского мистика не понаслышке. В переводах Арсеньева шедевр мистической поэзии Запада «Духовная песнь» Хуана де ла Крус был известен русскому читателю с 1917 г.¹⁰ Кстати говоря, несколько позже опубликован сонет («Из Св. Терезы Испанской»), на этот раз действительно написанный по мотивам стихотворения, принадлежащего перу Святой Тересы («La Hermosura de Dios»):

⁸ Книга С. М. Боткина, по сей день не утратившая своего значения, хранится в Отделе рукописей Российской Национальной библиотеки (ф. 99, № 4). В 1915 г. в «Журнале Министерства народного просвещения» была опубликована статья «Святая Тереса» (Август. С. 102–134), представляющая собой сжатое изложение концепции.

⁹ См. включенную в настоящее издание статью: Вяч. Иванов и Сан Хуан де ла Крус.

¹⁰ Отдельные строфы были включены в большую статью Арсеньева «Мистицизм и лирика», опубликованную в 1917 г. в «Журнале Министерства народного просвещения» (Июнь. С. 251–298).

*О Красота безмерной глубины!
О Чистота безбрежного сиянья!
О в час ночной, в глубокий час молчанья
Таинственные, трепетные сны!
Все тайники моей души полны
Безмолвных снов, и грез, и воздыханья,
И слышу я: как будто трепетанья
Прносятся на крыльях тишины.
И раскрывается простор нежданный,
Простор бездонный радостных лучей,
Сияющий, безмерный и желанный!
И смолкнет звон затверженных речей,
И мир померкнет, бледный и туманный,
Перед сиянием Твоих лучей!¹¹*

Глубокий след личность Святой Тересы оставила в творчестве (письмах, стихах, эссеистике, дневниках, записных книжках) Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского. В своих чаяниях будущего Третьего Царства, Царства Духа Святого и единой Вселенской Церкви они предсказывали исключительную миссию испанских мистиков. Одной из ключевых тем дневника Гиппиус «Выбор», который был начат в 1929 г., а завершен в 1942 г., уже после смерти Мережковского, является мысль о непреложности страдания, непосредственно связанная с концепцией двух миров: «этого» и «того». Святая Тереса сопутствовала этим размышлениям и занимала не последнее место в этой концепции: «Победа над миром страданья действительно совершилась во Христе. Побеждающее оружие найдено, и всякий может, если захочет (полюбить — поверить), взять его в руки и, «обратившись» (лицом к страданью) — спастись. Оружие найдено не в этом мире, не здесь: здесь его нет. Оно принесено из второго мира. Однако сейчас же вспомним, что говорим мы “здесь”, “там”, “первый” мир, “второй”, — только потому, что говорить и мыслить можем лишь в представлениях пространства и времени; если же соединение обоих миров лежит вне этих категорий, то все “здесь” и “там”, “теперь” и “потом” — отпадают; и понятным делается, что миллионы последователей Христа, наиболее близких, как св. Тереза, Серафим Саровский, Jean de la Croix, и др., все разные и все схожие, воистину находи-

¹¹ Русская мысль. Прага, 1922. № 3. С. 37.

лись уже "там", будучи еще "здесь". Они вкусили райское вечное блаженство <...>. Избравшие путь, святые христианства, та же св. Тереза, — уже были там, будучи здесь. Здесь дается им все, на здесь пролегающем пути: победа над всяким страданием, — новое, несравнимое счастье любви и света»¹².

Перу Мережковского принадлежит книга — последняя из им написанных и изданная лишь после смерти, совсем недавно, в 1988 г. — «Испанские мистики: Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста». Основной пафос этой книги — особая миссия испанских мистиков в великом деле создания единой Вселенской Церкви, в лоне которой благодать единения с Богом достигнет наконец Богосупружества. Великая заслуга Святой Терезы, равно как и Сан Хуана де ла Крус, согласно идее Мережковского и Гиппиус, вынашиваемой ими на протяжении многих лет, — в том, что испанские мистики напомнили человечеству о Богосупружестве, и в том, что они не только предвосхитили, но и создали предпосылки к появлению Третьего Царства, Царства Духа Святого.

Вполне естественно, что, как и в работе Сергея Боткина, в книге Мережковского много внимания уделено осуществленной Святой Тересой и ее учеником Сан Хуаном де ла Крус реформе ордена кармелитов и тем мытарствам, которые они претерпели, отстаивая устав «босоногих» и преодолевая яростное сопротивление «обутых», не желавших поступаться своими удобствами.

В книге Мережковского впервые в русской культуре глубоко и сочувственному анализу была подвергнута личность Сан Хуана де ла Крус. Что же касается религиозного опыта испанского мистика, то, согласно Мережковскому, именно для нашего современника он имеет огромное значение¹³, прежде всего потому, что его мистика носит «вселенский» (а не исключительно католический или даже христианский) характер и вобрала в себя богатейший опыт мистики как христианского Востока (Дионисий Ареопагит), так и мусульманского (Ал-Газали).

В книге Мережковского спорным является тезис о близости осуществленной Тересой Авильской и Хуаном де ла Крус реформы кармелитского ордена с лютеранством, реформы

¹² Цит. по: Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 25.

¹³ Там же. С. 219.

для католичества внутренней с Реформой внешней¹⁴. Думается, скорее прав был Сергей Боткин, согласно которому «католицизм не справился бы с угрозавшим ему протестантизмом, если он сам внутренне не переродился бы»¹⁵. Если воспользоваться идеей Тойнби о вызове-и-ответе (Тойнби 1996: 89–117), то можно сказать, что испанская мистика и реформированный Святой Тересой орден кармелитов оказались как бы ответом католичества на брошенный ему лютеранством вызов.

«Подобную любовь какая цель рождает?» — вопрошал вслед за испанским мистиком, автором «Сонета распятому Христу», Иван Козлов. Столь же трудно сказать, какая цель рождала обостренный интерес русского религиозного ренессанса к испанской мистике, главным образом к Тересе Авильской. При этом очевидно, что максимализм и проповеднический пафос Святой Тересы явно импонировали русскому сознанию, максималистскому по преимуществу.

¹⁴ Цит. по: Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 223–227.

¹⁵ РНБ. Ф. 99. № 4. Л. 273.

ПЬЕСА ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ
«ОТДЫХ СЕДЬМОГО ДНЯ»
В ПЕРЕВОДЕ М. А. ВОЛОШИНА

Элемент случайности в культуре не равен и все же почти равен нулю. В противном случае можно было бы предположить, что для Волошина было более или менее все равно, переводить Поля Клоделя или кого-либо из его столь же мало известных в России начала XX столетия современников, а если уж по чистой случайности его выбор пал на Клоделя, то с одинаковым успехом он мог перевести как «Отдых Седьмого дня», так и любую иную из его пьес. Современниками не осталось незамеченным, что именно Волошин одним из первых стал популяризировать творчество Клоделя в России (Эйхенбаум 1913: 122). Именно о Клоделе Волошин говорил незадолго до смерти в интервью как об одном из самых непререкаемых для него авторитетов¹.

В то же время сам Волошин воспринимался в начале века как один из непререкаемых авторитетов в области новой французской литературы, введивший в культурный обиход России одно за другим имена новых французских поэтов, художников, мыслителей. Отмечалось, что «главенствующее значение в духовном формировании Волошина возымело романско-средиземноморское культурное начало в сочетании с религиозно-философскими, по большей части теософскими, интересами и тяготениями» (Лавров 1988: 7). Не приходится удивляться, что в ряду этих тяготений одним из самых притягательных для Волошина оказалось имя Поля Клоделя, в ту пору еще не обремененного высокими государственными должностями, пока еще не удостоенного чести быть выбранным во Французскую Академию и, наоборот, вполне воспринимавшегося Волошиным как один из «изгнанников,

¹ Отвечая 30 июня 1932 г. на вопрос Е. Я. Архиппова «Назовите вечную, неизменяемую цепь поэтов, о которых Вы можете сказать, что любите их исключительно и неотступно», — из зарубежных писателей Волошин назвал трех французских авторов: «А. де Ренье, Поль Клодель, Вилье де Лиль-Адан» (РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. I. Ед. хр. 46. Цит. по: Волошин 1988: 604).

скитальцев и поэтов» (Волошин 1995: 138), столь дорогих его сердцу. Едва познакомившись с Цветаевой, Волошин настойчиво рекомендовал ей читать Клоделя (Цветаева 1990: 210). То, что Волошин «облекался в слова Клоделя», вспоминала Евгения Герцык (Герцык 1990: 154).

Не последнюю роль в обращении Волошина к произведениям Клоделя, по-видимому, сыграло мнение Реми де Гурмона, отметившего в Клоделе «трагический дар и все властные достоинства великого драматического поэта» (Гурмон 1913: 199). Однако еще существеннее были такие аспекты биографии и судьбы французского поэта, как *уход* Клоделя, на долгие годы порывающего с европейской цивилизацией, и такие особенности его творчества и поэтики, как «совершенно новый, необычайно пластический и точный метод для уловления отвлеченных идей» (Волошин 1988: 72) и «ветвистая и широкошумная мысль» (Волошин 1988: 71).

Перу Волошина принадлежат две статьи, посвященные творчеству Клоделя, перевод оды «Музы»² и оставшийся неизданным перевод пьесы «Отдых Седьмого дня», над которым он работал в апреле — мае 1908 г.³ Перевод «Муз», стоивший Волошину большого труда⁴, вызвал поначалу резкую критику Анненского⁵, который, впрочем, писал Волошину, делаясь с ним своими впечатлениями: «Если не Вы, то кто же будет русским переводчиком Поля Клоделя?» (Анненский

² Статья «Музы» и следовавший вслед за ней волошинский перевод самой оды были впервые опубликованы в журнале «Аполлон» (1910, № 9, раздел «Литературный альманах». С. 19–28), статья «Клодель в Китае» также впервые была опубликована в журнале «Аполлон» (1911. № 7. С. 43–62).

³ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 421. Черновая рукопись (12 лл. рукой неустановленного лица). Для публикации за основу взята машинопись (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 423), в то же время как автограф Волошина, так и другая сохранившаяся в архиве рукопись перевода рукой неустановленного лица (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 422) учитывались для исправления погрешностей машинописи.

⁴ Посылая 20 мая 1909 г. С. К. Маковскому свой перевод «Муз», Волошин писал: «Это великолепная, но дьявольски трудная вещь, которую я с трудом одолел, но горжусь переводом» (см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 250).

⁵ См. письма Анненского к С. К. Маковскому от 30 июля 1909 г. и к самому Волошину от 13 августа 1909 г. (Анненский 1979: 488–490).

1979: 490). Взятые вместе, переводы и статьи не только, с точки зрения Волошина, составляли некий «клоделевский цикл», но и представляли собой готовую к изданию книгу. 21 июля 1918 г. он писал из Коктебеля С. А. Абрамову: «Что касается до дальнейших изданий Художественной библиотеки, то я Вам могу предложить только книжку о Поле Клоделе, куда войдут перевод его трагедии “Отдых Седьмого дня” и оды “Музы” и статья»⁶.

Драма «Отдых Седьмого дня» была закончена Клоделем в Китае, в Фу-Чеу, в 1896 г. и опубликована в 1901 г. Б. М. Эйхенбаум, назвавший пьесы Клоделя «трагическими мистериями», охарактеризовал «Отдых Седьмого дня» следующим образом: «Начав с бунта личности, Клодель кончает религиозным культом; мистерия общественности превращается в литургию государства» (Эйхенбаум 1913: 123, 130). Замечательно, что притягательность этой пьесы для Волошина состояла совсем в иных, если не в прямо противоположных особенностях и достоинствах — в таком «сознании земли и сыновности, каких до сих пор не было ни у кого на Западе» (Волошин 1988: 95).

В «Автобиографии» Волошина 4-е семилетие — «Годы странствий» (Париж, Берлин, Италия, Греция, Рим, Испания, Балеары, Корсика, Сардиния Андорра) естественным образом переходит в 5-е — «Блуждания» (буддизм, католичество, магия, масонство, оккультизм, теософия, Р. Штейнер) (см. Волошин 1995: 349–350). 12 февраля 1901 г. он писал А. М. Петровой: «Теперь туда — в пространство человеческого мира — учиться, познавать, искать. В Париж я еду не для того, чтобы поступить на такой-то факультет, слушать то-то и то-то — это все подробности, это все между прочим — я еду, чтобы познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике и затем, отбросив все “европейское” и оставив только человеческое, идти учиться к другим цивилизациям, “искать истины” в Индию, в Китай. Да, и идти не в качестве путешественника, а пилигримом, пешком, с мешком за спиной, стараясь проникнуть в дух незнакомой сущности <...> а после того в Россию, окончательно и навсегда» (Волошин 1991: 126). При этом не побывав на Востоке, «странствуя» (если не считать его вынужденного пребывания в юношеские годы в Туркестане),

⁶ РГБ. Ф. 1. Карт. 2. Ед. хр. 13/10. Цит. по: Волошин 1988: 623.

Волошин компенсировал свои несостоявшиеся путешествия духовными «блужданиями», приобщаясь восточной мудрости, в том числе «окольным» путем, через Европу. Переводя Клоделя, Волошин пытался привить русской культуре восхищение «сложной и утонченной идеологией европейского ума, насыщенного всеми богатствами восточных религиозных построений» (Волошин 1988: 71). Осмысление духовного опыта Поля Клоделя в этом смысле сыграло для Волошина едва ли не решающую роль.

Волошинское истолкование пьесы Клоделя не оставляет сомнений в том, что творчество французского поэта, и прежде всего «Отдых Седьмого дня», было для него именно синтезом Востока и Запада, западной и восточной мудрости. Западной мудрости, оплодотворенной восточной, и восточной, одухотворенной западной, христианской. Символом синтеза является крест, в который превращается жезл, расцветающий в руке Императора, вернувшегося на землю из Ада. Этот синтез возникает из пересечения духа и плоти: «Дух пересек плоть. Крест — это человек, стоящий прямо, как дерево, с молитвенно распростертыми руками. Трагедия заканчивается безмерным гимном Земле: торжественная ясность плодоносящей земли, бытие в настоящем, апофеоз летнего заката над созревающими полями. “Успокоение, как после приятия пищи... Удовлетворение, как после объятия мужчины и женщины”. Идеологии Запада и Востока органически переплелись и сочетались в этой трагедии. Эсхил и Конфуций, Плотин и Лао-Тзе образуют тот уток, которым она выткана» (Волошин 1988: 94–95). Рассуждая о пребывании Клоделя в Китае, Волошин как бы примерял чужую судьбу к своей. «И, читая о Клоделе в Китае, — справедливо отмечает И. С. Смирнов, стоит помнить, что читаешь как бы и о Волошине в Китае, на Востоке вообще, в жизни, наконец, — и статья обретает иное измерение как фрагмент творческой биографии двух поэтов сразу» (Смирнов 1985: 182). По существу, то же можно сказать и о волошинском переводе пьесы «Отдых Седьмого дня» Клоделя, поскольку в большей степени, чем это бывает обычно, Волошин осуществил перевод не только на язык своего народа, но и на язык своего творчества, язык своей души, язык своей судьбы.

Заслуживает внимания и еще одна тема, возникающая в связи с обостренным интересом Волошина к Клоделю и «во-

сточным» привязанностям французского поэта. Тема поиска духовной родины, с одной стороны, и «восточного» подбоя Киммерии — с другой. Рассуждая о судьбе Гогена, отправившегося на Таити, и Клоделя, уехавшего в Китай, Волошин настаивает на том, что оба они, покидая Францию, едут не за запасом новых наркотиков, как романтики, а для поисков «новой духовной родины», в поисках «первобытной и здоровой человеческой пищи». «Они, — продолжает он, — не вернуться в Париж для разработки добросовестно собранных коллекций и впечатлений, как это делали и романтики, и парнасцы; они покидают Европу совсем и едут жить в избранные ими страны» (Волошин 1988: 80). Киммерия Волошина и оказалась такой «избранной им страной», пограничной между Востоком и Западом, в которую он уехал в поисках первооснов, уехал творить и жить. Думается, не случайно «Коктебельский затвор» Волошин начинает осваивать вскоре после погружения в творчество Клоделя и раздумий о его судьбе.

К ПРОБЛЕМЕ АДЕКВАТНОСТИ ПЕРЕВОДА

На материале русских версий сонета
Ж.-М. де Эредиа «Бегство кентавров»

Переводчик художественного произведения должен дать новую жизнь — в новой социально-исторической, национальной, культурной и языковой среде — уже существующему произведению, прочными нитями связанному со своим историко-культурным окружением. При этом происходит сложный процесс перестройки ассоциативных связей (неизбежное разрушение одних и возникновение новых, свойственных языку, на который сделан перевод). Этот процесс перестройки связан с переключением из одной культурной традиции в другую. Однако подлинно адекватный перевод, попадая в контекст новой национальной литературы, сохраняет как основной состав понятийных инвариантов, так и национальное своеобразие. Таким образом, наша наука о переводе исходит из убеждения в принципиальной переводимости произведений художественной литературы на иные языки. Вместе с тем реально «всякое литературное произведение, получившее международное распространение, существует в мировой литературе в виде нескольких, а иногда даже многочисленных вариантов, причем несколько вариантов могут существовать и даже сосуществовать на одном языке» (Левин 1979: 14).

Конкретные причины, характер и степень подобной переводческой множественности различны. Одни функции несет сочетание древнерусских переводов «Римских деяний» с современными (Новеллы 1980), другие — сосуществование переводов Жуковского или Лермонтова, ставших неотъемлемой частью русской поэзии, с современными, постоянно обновляющимися версиями произведений Гёте, Шиллера или Байрона. Наконец, особый случай представляет судьба переводов одного и того же произведения, выполненных крупными поэтами-современниками, которые уже в силу характера своего творческого дарования решали переводческие задачи различным, подчас противоположным образом. Так, над переводами поэм Важа Пшавелы почти одновременно

работали Мандельштам, Цветаева, Пастернак и Заболоцкий. Причем «примирение» их, как справедливо пишет А. Цыбулевский, происходит не только потому, что эти во многом взаимоисключающие переводы дополняют друг друга, но и потому, что возможность и правомерность различных переводческих решений заключена в самом оригинале. «Различия переводов, — продолжает свою мысль автор, — спровоцированы, оправданы, стимулированы и самим подлинником, его “двойственной” природой» (Цыбулевский 1980: 130–131). Поэтому нет ничего удивительного в том, что составители и редакторы часто вынуждены прибегать к принципу взаимодополняемости переводов на практике, предлагая вниманию читателей одновременно несколько версий одного и того же стихотворения, принадлежащих различным переводчикам (чаще всего одно из них — в основном тексте, остальные — в составе примечаний или приложений).

Обосновывая эту практику, акад. Д. С. Лихачев в ходе обсуждения проблем издания «Литературные памятники» сказал: «В некоторых случаях (особенно при изучении поэтических произведений) мы считаем целесообразным публикацию нескольких разных переводов (если, например, они принадлежат известным поэтам)» (Хождения 1983: 189)¹. В ходе того же обсуждения этого вопроса коснулся и Н. И. Балашов, издавший вместе с И. С. Поступальским в серии «Литературные памятники» «Трофеи» Ж.-М. де Эредиа: «Когда же переводы Лозинского, Гумилева, М. Рыжиной, Е. Малкиной, А. Оношкевич-Яцыны, Р. Блох встречаются с переводами мэтров начала века или таких мастеров, как Олерон или Шенгели, возникает неповторимый “взрывной” эффект. Будет день, когда во Франции задумаются, что за сила скрыта в таких сонетах Эредиа, как “Бегство кентавров”, если стихотворение могло вызвать две совершенно различных, но одинаково поразительных интерпретации — Волошина и Гумилева» (Хождения 1983: 193).

Знаменитое стихотворение выдающегося французского поэта, которое пять раз издавалось в различных русских пе-

¹ Данный принцип соблюден в таких, например, изданиях серии: Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970; Кольридж С. Т. Стихи. М., 1974; Мицкевич А. Сонеты. Л., 1976; Рильке Р. М. Новые стихотворения. М., 1977.

реводах², в том числе принадлежащих перу крупных поэтов-переводчиков, как нельзя лучше подходит для целей нашего анализа. Немаловажно, что эти переводы были осуществлены современниками, в то время как переводы, выполненные в различные литературные эпохи, заслуживают особого разговора, ибо каждое поколение обязано воссоздавать собственными силами шедевры мировой литературы — вне зависимости от того, удачными или нет были попытки перевода этих произведений в прошлом.

Литературное направление, к которому примыкал Жозе-Мариа де Эредиа (1842–1905), крупнейший французский поэт второй половины XIX в., получило название Парнаса. Одним из основных принципов Парнаса было требование соединения искусства и пауки, т. е. использование в своем творчестве достижений археологии, позитивистской философии, естествознания и т. д. Предполагалось также стремление к непосредственному и «автономному» показу мира, которое должно было достигаться за счет возможно более спокойного описания в четких образах и выверенных фразах человеческих страстей и общественных потрясений. Непременным условием считалось совершенство, «скульптурность» формы.

Что касается языка, то романтической импровизации, лексической, а в какой-то мере и грамматической свободе они противопоставили другие «добродетели»: порядок и точность, четкий, ясный и «правильный» стиль. «Парнасцы, — по словам В. Брюсова, многим им обязанного, — ввели язык строгий, почти научный, в котором подбор слов был основан на объективном изучении предмета, изображаемого поэтом» (Брюсов 1913а: 223). Стилистическим ядром индивидуального поэтического стиля Ж.-М. де Эредиа являются сила, контрастность в описании изображаемых исторических событий, чувств, форм. Эти качества, восходящие к его испано-кубинскому происхождению (Багно 1981: 124–148), а с другой стороны, связанные с поэтическими идеалами парнасцев, проявлялись в очертаниях семантических контуров, в выборе «сильных» эпитетов ярких, противопоставленных друг другу цветов.

² Отметим также, что полный перевод сонетного раздела «Трофеев» был осуществлен М. Травчатовым (1890–1941), один из машинописных экземпляров которого хранится в Отделе рукописей Российской Национальной библиотеки.

Литературное наследие Ж.-М. де Эредиа составляют в подавляющем большинстве сонеты. Сонет как четкая поэтическая форма, обладающая «сводом» заранее заданных правил, отличается диалектичностью структуры, классическим строением: первый катрен — тезис, второй катрен — анти-тезис, первый терцет — взаимодействие обеих тенденций, второй терцет — разрешение, синтез. В классическом сонете «законам метрического членения в точности соответствуют законы распределения тематических и синтаксических групп» (Жирмунский 1975: 450). Теснота стихового ряда, о которой писал Тынянов (Тынянов 1965: 66), в сонете оказывается особенно ощутимой. Эредиа не просто воспользовался разработанной традицией французского сонета, именно он окончательно утвердил сонетный канон (Гроссман 1929: 127–128). По словам Верлена, в нем, в этом испанце, так удивительно усвоившем себе язык и мировоззрение француза, сонет нашел своего великого поэта (Верлен 1895: 487). «Бегство кентавров», несомненно, один из самых известных сонетов Ж.-М. де Эредиа:

*Ils fuient, ivres de meurtre et de rébellion,
Vers le mont escarpé qui garde leur retraite;
La peur les precipite, ils sentent la mort prête
Et flairent dans la nuit une odeur de lion.*

*Ils franchissent, foulant l'hydre et le stellion,
Ravins, torrents, halliers, sans que rien les arrête;
Et déjà, sur le ciel, se dresse au loin la crête
De l'Ossa, de l'Olympe ou du noir Pélion.*

*Parfois, l'un des fuyards de la farouche harde
Se cabre brusquement, se retourne, regarde,
Et rejoint d'un soul bond le fraternel bétail;*

*Car il a vu lune éblouissante et pleine
Allonger derrière eux, suprême épouvantail,
La gigantesque horreur de l'ombre Herculéenne.*

(Они бегут, опьяневшие от кровопролития и бунта, / К обрывистой горе, где скрыто их убежище; / Их подгоняет страх, они чувствуют приближение смерти / И ощущают в ночном воздухе лвиный запах. // Они, преодолевая потоки, овраги, кустарники, топчут гидр и стеллионов, / И ничто для них

не преграда; / И вот, в лучах солнца, начинают вырисовываться отроги / Оссы, Олимпа и черного Пеллиона. // Порою один из беглецов дикого стада / Внезапно встает на дыбы и оборачивается, чтобы посмотреть назад, / И затем одним прыжком догоняет родной табун; / Потому, что он видел, как полная ослепительная луна / Вытянула им вослед, превратив в чудовище, / Гигантский ужас тени Геркулеса.)

В основу сонета лег один из эпизодов битвы Геракла с кентаврами, отличавшимися буйным нравом и крайней невоздержанностью. По пути в Эриманф, где Геракл должен был поймать для Эврисфея эриманфского вепря («четвертый подвиг»), он был радушно встречен кентавром Фолом. Однако на него напали привлеченные запахом вина другие кентавры. Разъяренный Геракл частично перебил их, частично разогнал, несмотря на то, что им помогала их мать, богиня облаков Нефела. После того, как их победил Геракл, кентавры были вынуждены уйти из Фессалии, где они жили до этого, и расселиться по всей Греции. Тема кентавров нашла в мировом искусстве настолько яркое художественное воплощение, что А. Белый с полным основанием мог сказать: «...в материальных условиях не возникает кентавр; но он — есть» (Белый 1921: 59).

В «Бегстве кентавров», как и во многих других сонетах Эредиа, прежде всего поражает удивительное мастерство поэта в выборе точки повествования. Эредиа безошибочно выбирает такой эпизод мифа или историко-культурного явления, в котором особенно рельефно, ввиду его краткости, выступает весь миф, все явление, выбирает «болеую точку», выявляющую прежде всего драматизм ситуации. При этом особый эстетический эффект возникает из-за полного пространственного и временного «правдоподобия» и отсутствия столь часто применяемого в искусстве приема конденсации материала или его трансформации³.

Сонет Эредиа описателен лишь на первый взгляд. При более внимательном прочтении оказывается очевидной многоплановость «Бегства кентавров», его смысловая емкость.

³ В драматургии подобный принцип выбора эпизода в разработанном и разветвленном сюжете был гениально применен и продемонстрирован Пушкиным в «Маленьких трагедиях».

Одна из основных особенностей семантической структуры лирических произведений — способность их обретать обобщающий смысл, не утрачивая ощущения конкретности. Так, в «Бегстве кентавров» образно-смысловое строение сонета включает в себя основанное на древнегреческих мифах повествование о драматическом эпизоде, предшествующем истреблению и изгнанию кентавров, и в то же время несет в себе пафос справедливости возмездия как такового.

Эредиа построил сонет по принципу лавинообразного нарастания одного, стержневого для этого стихотворения чувства, а именно: ужаса перед грядущей карой. В первом катрене в основном создается атмосфера трагедии. Впервые вводится мотив пока еще не объясняемого ужаса, переданного по ассоциации с животным миром чрезвычайно убедительно (так, запах льва приводит в панический ужас табун диких коней). Второй катрен, в отличие от первого, — сугубо описательный. Строчки, в которых идет речь о несущемся, не разбирая дороги, и все сметающем на своем пути табуне кентавров, призваны прежде всего передать ощущение движения. Первый терцет намечает взаимодействие двух тенденций, внутренней мотивировки трагедии и внешнего ее проявления. При этом мотив страха перед неотвратимой расправой, всеобщего, «стадного» ужаса концентрируется в поразительно ярком образе вставшего на дыбы кентавра, который взглядом затравленного полуконя-получеловека всматривается в надвигающуюся тень убийцы. Во втором терцете оба плана, обе тенденции в раскрытии темы возмездия и ужаса перед ним — нравственно-психологическая, с одной стороны, и динамично-повествовательная, реально-событийная, с другой, — сливаются.

Поэтическое движение от первой строки его сонета к последней последовательно и однонаправленно. План неукоснительно укрупняется (как и в большинстве других сонетов Эредиа): от общей, иногда чрезвычайно масштабной историко-пейзажной зарисовки — к конкретной, зримой, значимой детали, либо к образу, непременно построенному на конкретном впечатлении, концентрирующем весь замысел сонета. Как правило, эта деталь появляется в последней строке, все предшествующее существует в известной степени для нее и несет как бы служебную функцию. «Бегство кентавров» — прекрасный пример того, как Эредиа разрывает вре-

менные рамки сонета и дает далекую проекцию в будущее последней строкой⁴.

Сонет провоцирует читателя на подключение к акту творческого восприятия своих знаний, своего эмоционального и душевного опыта, хотя, казалось бы, в данном случае внешний мир (эпизод древнегреческого мифа) как будто не выступает в качестве личного переживания лирического «я» и дается безлично и беспристрастно. Таким образом, «Бегство кентавров» ни в коей мере не относится к числу тех произведений парнасцев, о которых Горький справедливо сказал, что они «больше похожи на мраморные кружева мавританских дворцов, чем на живую рифмованную речь» (Горький 1953: 129).

Каковы же вкратце требования, предъявляемые к адекватному переводу вообще и к переводу этого сонета в частности? Адекватным художественный перевод может быть признан лишь при сохранении в нем или создании функциональных соответствий: а) национального своеобразия подлинника, б) характерных черт литературной эпохи, в) индивидуальных особенностей писательской манеры. Важен также учет «типа» поэзии и в соответствии с этим выбор переводчиком доминант, т. е. тех основных для этого стихотворения элементов, которые необходимо воспроизвести в переводе любой ценой. Переводчику, например, надо знать, что слой традиций имеет для Парнаса гораздо большее значение, чем слой индивидуальный. В то же время просодическая структура в поэтике Парнаса является более активным элементом стиха, чем для некоторых других литературных направлений. Наконец, необходимо передать поэтическую «арматуру» оригинала, общий контур структуры, что ни в коей мере не должно становиться самоцелью. В то же время если «лучшим переводам чужд фетиш эквиритмии и эквилинеарности», как справедливо писал К. И. Чуковский (Чуковский 1968: 83), то это все же не относится к требованиям, предъявляемым к переводам традиционных сонетов и некоторых других столь же разработанных, стабильных и «чопорных» стихотворных форм. Русские писатели знали об Эредиа уже

⁴ В этом смысле еще более показателен сонет «Антоний и Клеопатра». Перед нами тот же прорыв в последней строчке за пределы сонета и то же предвидение героем своей гибели, представшего перед его глазами рока. Однако там данный мотив только этой строкой и вводится.

в 1871 г. Знаменательно при этом, что в данном случае дань поэту как непревзойденному мастеру сонета отдал Э. Золя, писатель, придерживавшийся совершенно иных взглядов на искусство, ждавший от поэта «чего-то другого кроме бряцания кимвал»: «Жозе-Мариа де Эредиа писал сонеты удивительной красоты со стороны формы. Парнасцы охотно признают, что он всех перещеголял изяществом формы. Стих его звучен, слоги звенят, точно медь. Нельзя извлечь из речи более звонкой музыки» (Золя 1878: 383). Первые переводы, однако, стали появляться с некоторым опозданием, лишь на рубеже веков (Эредиа 1973: 305–314).

Первый по времени перевод, выполненный в начале века Максимилианом Волошиным, несомненно, самый яркий в художественном отношении:

*Сорвавшись с дальних гор гудящею лавиной,
Бегут в бреду борьбы, в безумье мятежа.
Над ними ужасы проносятся, кружа,
Бичами хлещет смерть, им слышен запах львиный...*

*Чрез рощи, через рвы, минуя горный склон,
Пугая гидр и змей... И вот вдали миражем
Встают уж в темноте гигантским горным кряжем
И Осса, и Олимп, и черный Пелион...*

*Порой один из них задержит бег свой звонкий,
Вдруг остановится, и ловит запах тонкий,
И снова мчится вслед родного табуна.*

*Вдали, по руслу рек, где влага вся иссякла,
Где тени бросила блестящая луна —
Гигантским ужасом несетя тень Геракла...*

(Эредиа 1973: 16)

Этот перевод в целом создает то же по силе и глубине впечатление, что и подлинник. Именно эту цель и ставил перед собой Волошин-переводчик. «Как художник, — писал он, — желая передать колорит, произвольно меняет отдельные тона для того, чтобы верно уловить их общее соотношение, так же и переводчик часто не только может, но даже должен изменять некоторые слова и выражения, не соответствующие духу и строю языка, чтобы уловить “впечатление”» (Волошин 1900: 194–195).

Замечательная удача Волошина объясняется, помимо прочего, тем, что как художник он был во многом близок Эредиа и даже, условно говоря, прошел «школу Парнаса». В то же время как всякий крупный поэт он во многом с ним и расходился. И здесь сыграли свою роль переводческие принципы Волошина, убежденного, что поэт переводит иноязычного автора на язык своего творчества. Он считал возможным угадывать намерения поэта, досказывать по-русски то, что не могло быть выражено на языке оригинала, опускать в переводе те стихи и строфы, которые обременяют подлинник, и вообще скрадывать при переводе недостатки и шероховатости оригинала, буде такие обнаружатся (Волошин 1907: 77; Волошин 1919: 30). Можно вспомнить знаменитую полемику между Брюсовым и Волошиным по поводу переводов из Верхарна (Перельмутер 1981: 413–427). Подобный подход в данном случае привел к утрате тех специфических особенностей поэтики Парнаса вообще и Эредиа в частности, которые Волошину были чужды. Исходя из такой позиции переводчика, одного из мастеров русского стихотворного перевода, ошибочно было бы критиковать этот текст на основе выявленных неточностей и несоответствий. Однако коль скоро существуют другие версии, для нас не может не иметь значения тот факт, что это прекрасное русское стихотворение не дает исчерпывающего представления о подлиннике и что какие-то особенности «Бегства кентавров» оказались отраженными в других переводах.

Одна из причин сильного эстетического воздействия, оказываемого сонетом Эредиа, — контраст между стремительностью, динамичностью повествования и статичностью, мраморностью формы. Что касается метрического эквивалента, то русский шестистопный ямб, выбранный как Волошиным, так и его последователями, традиционно выступает (со времен В. Тредиаковского) в роли «заменителя» французского александрийского стиха. В то же время сразу бросается в глаза, что сознательно сделан более свободным принцип рифмовки сонета Эредиа, одного из самых «строгих» сонетистов за всю историю мировой поэзии. Волошин был совершенно прав, когда писал: «Если же главное лежит в содержании, в образе, в синтаксическом развертывании фразы, то переводчик должен честно пожертвовать рифмой» (Волошин 1919: 29). Однако у Эредиа «главное лежит» в том числе и в рифме. Далее, в значительной мере «расшатана» система образности,

в нее введены элементы образности как предпарнасской, абстрактно-романтической («Над ними ужасы проносятся, кружа, бичами хлещет смерть»), так и постпарнасской, импрессионистической («звонкий бег», «гудящую лавиной»).

Противоречит классическим правилам сонета ни в коей мере не заданное сонетом Эредиа повторение слов. Тем более удивительно, что в переводе пять повторяющихся слов (своеобразное их нагнетание): гигантским, ужасом (ужасы), тени (тьень), несется (проносятся), запах.

Что касается второго терцета, на который в сонете всегда падает особая смысловая нагрузка, то в нем утрачена связь между тенью Геркулеса и луной, которая эту тень столь фантастически удлиняет. За пределами стихотворения остается конкретное впечатление, конкретная сторона образа — непремный и активный элемент парнасской поэтики.

Следующий перевод выполнен Д. И. Глушковым, взявшим в качестве псевдонима название французского острова, служившего местом ссылки, — Олерон. «Трофеи» Эредиа, изданные лишь в 1925 г. Глушков переводил в основном в казематах харьковской каторжной тюрьмы, куда он попал за революционную деятельность и где находился с 1910 по 1913 г. По словам жены поэта, «творчество, переводы в каторжной тюрьме, наполняли дни его содержанием, давали выход его духовным силам. Это было спасением от “тлена каторги”» (Трушкин 1972: 401).

*Они бегут. Их мозг убийством захмелен.
Их гонит дикий страх. Там, в скалах, их ограды,
Там их убежище, а сзади нет пощады,
И запах льва струит полночный аквилон.*

*Их ноги топчут гидр и горных стеллион.
Им бурные ключи и бездны не преграды,
И вот уже видны далекие громады:
И Осса, и Олимп, и черный Пелион.*

*Один из беглецов порой на миг отстанет,
Взовьется на дыбы и зорко даль оглянет
И снова с братьями несется в табуне.*

*А там, за ними вслед, грозящую лавиной,
Гигантски удлиняясь при пламенной луне,
Чудовищная тень Геракла в шкуре львиной.*

(Эредиа 1925: 37)

Перевод Олерона, прекрасно знавшего французскую поэзию второй половины XIX – начала XX в., во многих отношениях удачен. У Брюсова были все основания утверждать, что читатели переводов Олерона «будут иметь верное понятие о поэзии Эредиа» (Трушкин 1972: 405). Структура подлинника, его ритм, рифма, звуковая сторона сонета французского поэта воспроизведены в русском сонете достаточно точно. Из всех известных переводов этого стихотворения единственно в нем схвачена сдержанная, жесткая, напряженная и в то же время торжественная интонация французского стиха Эредиа, что является одним из несомненных достоинств именно этого перевода.

Наиболее удачно переведены терцеты, в которых серьезное возражение вызывает лишь перестановка имени Геракла в последней строке. Это слово непременно должно заключать стихотворение. Даже если бы его положение было чисто формальным, исходя из отчетливого «формального акцента» Эредиа, следовало бы постараться это положение сохранить. Однако в данном случае это имеет особое значение. Нагнетание ужаса по всему сонету осуществляется как раз незримым присутствием Геракла, имя которого умышленно произносится только тогда, когда осталось лишь поставить точку. За этим словом возникает как бы новый огромный текст, отмеченный гораздо большей определенностью, реальностью и трагизмом. На это свойство Ж.-М. де Эредиа, умевшего, давая четкую пространственно-временную характеристику какому-то событию, в последней строке разбивать рамку сонета и выходить последним словом за пределы его координат, обращали внимание еще современники поэта. Таким образом, одной из неперменных доминант для переводчика этого сонета должна служить его большая, чем в сонете как таковом, «построенность» на последней строке и даже на последнем слове (не случайно Эредиа почти все свои сонеты писал начиная с последней строки).

Ощущения полной адекватности перевода подлиннику не возникает и из-за некоторых других неточностей. Эредиа был чрезвычайно требовательным к себе поэтом (недаром его часто сравнивали с Флобером). Друзья вспоминали, что некоторые сонеты он писал в течение нескольких месяцев; приходя к ним, он часто читал только одно четверостишие или даже одну строку и просил их высказать свое мнение (Бран-

дес 1903: 325). Каждая строфа у него, как правило, — одно предложение. В переводе Олерона первый катрен неоправданно разбит на несколько небольших фраз, из-за чего возникает ощущение отрывистости. Кроме того, последняя строка переведена совсем неудачно («И запах льва струит полночный аквилон») — непонятно, где подлежащее, а где дополнение. О некоторых иных недостатках переводов Олерона из Эредиа (искажения смысла, неприемлемые синтаксические решения, стилистический сдвиг, в ряде случаев неубедительный лексический выбор) говорилось В. А. Дынник в рецензии на сборник (Дынник 1925: 281–283). Конечно, на отдельные недочеты можно было бы не обращать внимания. Воссоздавая художественное целое, поэт должен был что-то потерять. Перевод Олерона — ровный, профессиональный, выполненный поэтом, дорожащим творческой индивидуальностью переводимого автора и при этом прекрасно ориентирующимся в его творчестве, в его поэтике, стилистике, словаре. Все это дало ему богатый и разноплановый фонд правомерных замен. Нет одного: у читателя не возникает ощущения знакомства с крупнейшим поэтом, как это было в переводе Волошина.

Следующий перевод этого сонета (вместе с другими переводами из Эредиа) был подготовлен Л. Кацманом и появился в Киеве в 1918 г.

*Бегут они, пьяны убийством и позором,
Туда, где крутизна побег их охранит.
Им страх предшествует. За ними смерть летит:
Их гонит запах льва, несущийся над бором.*

*Потоки, рощи, рвы мелькают в беге скором;
Все топчут по пути удары их копыт,
И вот, уже вдали темнея предстоит
Массив высоких гор навстречу жадным взорам.*

*Один из беглецов испуганного стада
Вздыбясь глядит назад. Ему довольно взгляда;
Спешит одним прыжком смешаться он с толпой:*

*Он видел под луной, всплывающей из леса,
Бегущую вперед с ужасной быстротой,
Чудовищную тень и контур Геркулеса.*

(Эредиа 1918: 14)

В этом переводе, как и во всех последующих, в отличие от перевода Волошина, формальная структура сонета сохранена. Очевидно в то же время, что в остальном этот перевод неудачен. Он описателен, рыхл. «Разбухание» лексического материала с неизбежностью привело к смысловым и образным потерям. Например, утрачены все имеющие в сонете парнасца Эредиа концептуальное значение фактические, в том числе географические, реалии (гидры, стеллионы, Осса, Олимп, Пелион). Возможно, это вызвано тем, что издание, где напечатаны переводы Кацмана, по замыслу было изданием общедоступным. Из-за неудачной передачи некоторых слов и словосочетаний перевод кое-где обессмысливается. Например: «Бегут... туда, где крутизна побег их охранит». На самом деле они бегут не просто в горы (для Геракла крутизна — не преграда), а к тем горам, где находятся их убежища, домой. Или в другом месте: «Им страх предшествует», — лишено смысла, в то время как в тексте: «Их подгоняет страх» и т. д.

Примерно так же может быть охарактеризован перевод известного впоследствии советского поэта-переводчика и стиховеда Г. А. Шенгели:

*Летят в безумии, в мятежном опьяненье
К скалистому хребту, что примет дикий лет.
Их настигает смерть, их ужас мчит вперед:
Там, сзади, львиный дух повис в ночном смятенье.*

*Давя гадюк и гидр, минуя в иступленья
Овраги и поля, и тернии высот,
Стремятся вдаль, а там, хребтом взмыв в небо, ждет
Олимп и Пелион, в крутом оцепененье.*

*Порою на дыбы взметнувшийся беглец
Стоит, глядит назад и, слыша бой сердец,
Одним прыжком опять гремит в родное стадо:*

*Он видит, как в луне, сверкающей сквозь лес,
Вытягивается безмерная громада:
Гигантским ужасом тень бросил Геркулес.*

(Эредиа 1920: 9)

За исключением нескольких строчек и отдельных образов, этот перевод тоже неудачен. Сонет Эредиа, в отличие, например, от сонета Шекспира, характерной чертой которого является разнообразие стилистических оттенков, стилисти-

чески довольно однороден. Следовательно, если от переводчика Шекспира требуется активное владение большим арсеналом выразительных средств, то трудности, стоящие перед переводчиком Эредиа, иного плана — оперирование ограниченным кругом элементов одной сжатой стилистической системы. Оригинальное произведение при стихотворном переводе, естественно, претерпевает значительную перестройку; взамен многих утраченных элементов появляются новые. В самом лучшем переводе, по словам А. Тарковского, «от автора 70–80 процентов, от переводчика 20–30». «Если эти 20–30 процентов, — продолжает он, — не грешат против стиля и замысла автора оригинала, если переводчик как бы подчиняется творческому диктату извне и пытается утвердить не свою художественную личность, а творческую личность создателя подлинника, стушевуется в его тени, то перевод хорош» (Тарковский 1973: 266). В переводе Шенгели высокая традиционность Парнаса в значительной степени заменена безликой эпигонской традиционностью, устойчивыми «поэтизмами»: «В мятежном опьяненье», «в ночном смятенье». В то же время отдельные словосочетания («к скалисто-му хребту, что примет дикий лет», «гремит в родное стадо») слишком «маркированы» русской постсимволистской поэзией (известно, в частности, что Г. Шенгели в 1910-е годы был близок к эгофутуризму).

Отдельные места перевода оставляют желать лучшего с фонетической точки зрения. Эредиа уделял звуковой стороне стиха огромное внимание, поэтому неприемлемой, например, является словосочетание «хребтом взмыв в небо, ждет». Очень тяжел синтаксис второго терцета (при логической невнятице последней, важнейшей строки).

Последний из анализируемых переводов был выполнен Н. С. Гумилевым в так называемой Студии М. Лозинского. В начале 1920-х годов в Петербурге М. Л. Лозинским была организована Студия переводчиков. В виде эксперимента был осуществлен коллективный перевод сонетной части «Трофеев». Этот труд тогда остался неопубликованным. Все переводы Студии М. Лозинского (им, кстати, редактировавшиеся) были опубликованы в 1983 г. в издании «Трофеев» в серии «Литературные памятники», либо в основном тексте, либо в составе примечаний. Там же, в составе примечаний, был напечатан перевод «Бегства кентавров» Н. Гумилева:

*Бегут — и бешенством исполнен каждый стон —
К обрывистой горе, где скрыты их берлоги;
Их увлекает страх, и смерть на их пороге,
И львиным запахом мрак ночи напоен!*

*Летят — а под ногой змея и стелион,
Через пороги, рвы, кустарник, без дороги,
А на небе уже возносятся отроги:
То Осса, и Олимп, и черный Пелион.*

*В потоке табуна один беглец порою
Вдруг встанет на дыбы, посмотрит за собою,
Потом одним прыжком нагонит остальных;*

*Он видел, как луна, горя над чащей леса,
Вытягивает страх неотвратимый их —
Чудовищную тень убийцы — Геркулеса.*

(Эредиа 1973: 255)

Гумилев исходил из следующих переводческих принципов: «Повторим вкратце, что обязательно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона» (Гумилев 1919: 30). Что же касается Эредиа, то Гумилев считал необходимым при переводе его сонетов исходить из следующих особенностей творческой индивидуальности французского поэта: а) словесной «точности», б) «стремления сравнивать конкретный образ с конкретным» (Гумилев 1919: 27). Одним из несомненных достоинств перевода является сохранение в нем специфической парнасской тональности (хотя он слегка и «засушен»). Это тем более важно, что во многих других из известных переводов сонетов Эредиа на русский язык имеется сдвиг в сторону либо повышения тона, либо понижения.

Характерная черта этого перевода — полное отсутствие в нем (как и в подлиннике) книжно-поэтических штампов. Пожалуй, удачнее всех Гумилев справился с задачей передать не только смысл, но и образность самого сложного и в то же время самого важного в этом сонете второго терцета.

Один из переводческих принципов Гумилева (которому он крайне редко следовал на практике) состоял в том, «чтобы хоть одно из пары срифмованных слов совпадало со словом, стоящим в конце строки оригинала» и чтобы перевод-

чик стремился «выдерживать рифму в звуковом соответствии с рифмами подлинника» (Гумилев 1919: 28–30). В данном случае специфическая лексика сонета (slellion, Péliion, Herculéenne) позволила ему выдержать этот принцип и впервые в какой-то мере сохранить глубокую, на три звука, почти из середины слова звучащую рифму Эредиа.

И все же главное достоинство этого перевода в том, что, воссоздавая на русском языке «описательный» сонет поэта-парнасца, Гумилев ощутил в нем обобщающий смысл темы возмездия, ее «подводное течение», и уделил ему не меньшее внимание, чем внешне фабульному бегству кентавров.

Тем не менее, хотя этот перевод наиболее информативен и точен, в художественном отношении он уступает переводу Волошина, в котором покоряет подлинно «свободное дыхание». Если вообще в сонетах, и в сонетах Эредиа в особенности, Гумилев ценил «вдохновенность расчета» (Гумилев 1923: 89), то при собственной его работе над воссозданием на русской почве «Бегства кентавров», несмотря на «вдохновение», «расчета» оказалось чуть больше, чем следовало. Переводческий максимализм (граничащий с буквалистичностью), стремление сохранить почти все уровни, элементы и особенности подлинника несколько «засушили» перевод. Можно также отметить отдельные смысловые неточности (например, «и смерть на их пороге» — придумано неудачно, так как речь идет, во-первых, о живых существах, а во-вторых, о бегущих живых существах) и необедительную трансформацию синтаксического строения первого катрена.

Белинский писал в 1844 г. по поводу «Гамлета» в переводе А. И. Кронеберга: «Во Франции и особенно в Германии сделано по несколько переводов всех сочинений Шекспира, — и новый перевод там не убивал старого, но все они читались для сравнения, чтоб лучше изучить Шекспира» (Белинский 1955а: 191). Сравнительный анализ пяти русских версий «Бегства кентавров» показывает, что советский читатель может лучше изучить Ж.-М. де Эредиа, сопоставив переводы Волошина, Олерона и Гумилева, так как каждый из них отражает то или иное качество оригинала, прибавляет нечто новое к представлению о поэте, его поэтике, стилистике, об этом конкретном стихотворении.

«ПОКРОЮТ ПЛЕЧИ НЕЖНЫЕ КАМЛОТОМ...»

Михаил Кузмин — переводчик «Дон Кихота»

Перевод «Дон Кихота», выпущенный в 1929–1932 годах издательством «Academia», в котором Кузмину принадлежит примерно половина общего объема стихотворного текста (568 строк), преподносит сюрпризы и, возможно, будет и впредь их преподносить. Дело в том, что если переводчики стихов были указаны (впрочем, лишь во включенной в издание статье А. А. Смирнова), то в целом перевод был издан без указания переводчиков прозаической части романа, как перевод под редакцией Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова. При этом многие из питерских гуманитариев были убеждены, что перевод принадлежал перу брата Михаила Лозинского — Григория, эмигрировавшего в Париж, поскольку от старших коллег это слышали. Только совсем недавно, благодаря письмам А. А. Смирнова, адресованным Г. Л. Лозинскому в Париж, М. А. Толстая установила, что переводчиков на самом деле было пять: Г. Л. Лозинский, К. В. Мочульский, А. А. Смирнов, Б. А. Кржевский и Е. И. Васильева (Черубина де Габриак).

У этой истории есть и еще один загадочный эпизод, во всяком случае, не поддающийся однозначному толкованию. В 1951 году был впервые издан перевод, в котором весь прозаический корпус текста принадлежал перу Николая Любимова, а весь поэтический — Михаила Лозинского, т. е. Лозинский «доперевел» для него все те стихотворения, которые ранее, на протяжении двадцати лет, издавались в переводе Кузмина, а значит, сосуществовали в сознании читателей с его собственными. В этой связи можно высказать несколько предположений. Прежде всего, конечно, могло быть давление со стороны издательства, не желавшего печатать если и не совсем запрещенного, то уж во всяком случае чуждого эпохе поэта (хотя имя Кузмина и не было совсем вычеркнуто из литературы). С другой стороны, принципы утвердившейся к тому времени советской школы стихотворного перевода могли диктовать необходимость — в этом случае эстетическую — добиваться максимальной стилистической однородности, и Михаил Лозин-

ский, один из основоположников этой школы, не мог оспаривать справедливости этих требований. В то же время, с позиций этой школы отдельные строки переводов Кузмина, которые покойный к тому времени автор не мог уже усовершенствовать, могли восприниматься (да и сейчас воспринимаются) как несколько неловкие, недостаточно отшлифованные. Для этого есть определенные основания, хотя, наверное, можно было бы возразить, что Кузмин, обладавший абсолютным эстетическим вкусом, стилизуя под изысканную испанскую ренессансную лирику, удивительным образом сумел подчеркнуть и некоторую «неуклюжесть» музыки Сервантеса, над которой нередко подтрунивали Лопе де Вега, Гонгора или Кеведо.

Что касается Михаила Кузмина и его участия в проекте издательства «Academia», то не может быть никаких сомнений в том, что обращение к Сервантесу было вынужденным, вызванным необходимостью зарабатывать на жизнь, в ситуации конца 1920-х годов, когда его оригинальные произведения перестали печатать.

Как своеобразие творчества Сервантеса в целом состоит в динамическом напряжении «высоких» жанров (пасторальный роман «Галатея», авантурный роман «Странствия Персилеса и Сихизмунды») и первого романа нового времени — «Дон Кихота», своеобразие самого «Дон Кихота» состоит в сосуществовании основного текста романа (плутовского, сатирического, «реального» плана) и мира вставных новелл (пасторального, авантурного, «идеального»). Однако последний в значительной мере представлен высокими жанрами поэзии. Вспомним, что признания именно в этих жанрах безуспешно добивался сам Сервантес. Кстати говоря, не случайно подложным автором «Дон Кихота» является мудрый араб Сид Ахмет Бен Инхали. Сервантесу было прекрасно известно, какую огромную нагрузку несут стихи в классической арабской прозе.

Сервантес-поэт до сих пор ждет своего исследователя, способного показать, что стихи из «Дон Кихота» нельзя анализировать, руководствуясь теми же критериями, что и остальное стихотворное наследие писателя. Общеизвестно, что представление о самом романе оказалось бы сильно искаженным, если бы мы не учитывали, что, по замыслу Сервантеса, он является пародией на эпигонские рыцарские романы. Точно так же нельзя рассматривать стихи из романа в отрыве от прозаического контекста, который придает им совершенно

иное звучание. В то же время, подобно тому, как «Дон Кихот» — не только отрицание рыцарского романа, но очищение и дополнение его, так и включенные в текст романа стихи — это и всеми узнаваемые образцы высокой лирики и, одновременно, изящное и беззлобное обыгрывание их тиражированности и узнаваемости. Стихи из «Дон Кихота» — это классические примеры эпигонской ренессансной лирики и, в то же время и в не меньшей степени — непревзойденные образцы мягкого и ироничного их пародирования.

Михаил Кузмин, ироничный пассаеист и переводчик-стилизатор, как никто был подготовлен к миссии воссоздания на русской почве включенных в сервантесовский роман стихов. Согласно А. Лаврову и Р. Тименчику, «Кузмин обладал абсолютным эстетическим вкусом, подобным музыкальному, который позволял ему без видимых внешних усилий воспроизводить модель некоей узнаваемой художественной системы, дающую о ней родовое, обобщенное представление и в то же время обладающую маргинальными чертами первоизданного, живого творения» (Лавров и Тименчик 1990: 6). Удивительный стилизаторский дар Кузмина в полной мере проявлялся и в художественном переводе. Справедливо отмечалось, что именно когда Кузмин обращался к чужой творческой манере, он был наиболее органичен, и своеобразие его творческого дарования проявлялось особенно явственно.

Непосредственной, самой авторитетной предшественницей М. Кузмина и М. Лозинского, воссоздавшей как прозу, так и стихи сервантесовского романа, была М. В. Ватсон, перевод которой был впервые издан в 1907 г. А. А. Смирнов, к мнению которого, по-видимому, прислушивались все переводчики, писал о ее работе: «К сожалению, этот весьма достойный труд страдает одним, но весьма существенным недостатком — чрезмерной дословностью, в жертву которой принесена всякая забота о художественности» (Смирнов 1932: 86). В то же время у Кузмина был и такой замечательный предшественник, как Жуковский, обратившийся в 1803 году к переводу сервантесовского романа и воспользовавшийся для этого знаменитой флориановской версией. Перевод Жуковского выдержан в близком к версии Флориана стилистическом регистре карамзинского сентиментализма, соответствующем в целом петраркистско-буколистической тональности высокой линии в «Дон Кихоте», в том числе включенных в него стихов.

Один из лучших образцов сервантесовской лирики — «Песнь Хризостома», открывающая XIV главу 1-й части. Не менее выразительный пример работы Кузмина-переводчика — выполненная им русская версия. Этот перевод — удивительный сплав ренессансной топики, штампов, банальностей и ироничного их переосмысления (классическим образцом сервантесовского пародирования подобных штампов, правда, в прозе, является вдохновенное описание Санчо Пансой никогда не виденной им Дульсинеи, с «жемчужными глазами»). Вместе с тем перевод изобилует яркими, неожиданными словосочетаниями, образами и метафорами, возникающими, кстати сказать, тоже на стыке штампов ренессансной поэзии и пародийного их переозвучивания. В переводе Кузмина эта пестрая и строго организованная картина не менее богата, чем у Сервантеса.

Песнь Хризостома

*Жестокая, раз хочешь оглашенья
Из уст в уста по племенам и странам
Упорства строгости твоей суровой,
Так сделаю, что ад сам вдохновенье
И горечь сообщит печальным ранам,
Обычный голос мой сменив на новый.
И сколько дух мой жаждет, уж готовый
Сказать печаль свою, твои поступки,
Настолько страшный голос укрепитя,
И в нем для вящей муки будут биться
Нутра живого жалкие обрубки.
Так слушай же! Пронзит твой слух прилежный
Не звук гармонии, а шум мятежный,
Что, затаившись в сердце, как в засаде
Вздывается по горькому веленью
Мне к утешенью, а тебе к досаде!*

*Рычанье льва, свирепейшей волчицы
Протяжный вой, грозящее шипенье
Змеи чешуйчатой, вытье на горе
Каких-то чудищ, зловещуньи птицы
Вороны карканье, ветров кипенье,
Что рвут преграды в беспокойном море,
Быка, уж с гибелью в померкшем взоре,
Предсмертный рев, голубки одинокой
Чувствительное воркованье, крики*

*Совы, всем ненавистной, полчищ клики
Из преисподней черной и глубокой, —*

*Там, на вершинах скал, на дне оврага
Широко разнесется тяжким эхом
На мертвом языке живое пенье,
Иль в долах темных, на берегах, общенья
С породой человеческой не знавших,
Иль в местностях, где солнце свет не лило,
Иль среди гадов илистого Нила,
Дары Ливийца в пищу принимавших.
И пусть в глухой безлюднейшей пустыне
Страданья отзвук говорит отныне
О строгости, которой равной нету,
Но по правам моей судьбины черной
Летит, проворный, он по белу свету.*

(Сервантес 1932: 166–167)

Постоянный переход в пределах весьма протяженного стихотворного текста от одного стилистического регистра к другому, вполне объясняемый попыткой адекватно передать своеобразие оригинала, допускает сосуществование в рамках одного стихотворения таких строк, словосочетаний и образов, как, с одной стороны:

*И горечь сообщит печальным ранам;
Свирепейшей волчицы / Протяжный вой*

с другой:

*Жестокая, раз хочешь оглашенья;
Чувствительное воркованье;
Иль в местностях, где солнце свет не лило;*

и с третьей:

*И в нем для вящей муки будут биться
Нутра живого жалкие обрубки;
грозящее шипенье / Змеи чешуйчатой;
ветров кипенье, / Что рвут преграды в беспокойном море.*

Знаменательно, что только молодой Жуковский, опиравшийся на адаптированную версию Флориана, сумел, тем не менее, передать неоднозначную тональность этих стихов, интонацию изысканно-ироничного любования, которое позже

в значительно более утонченной и многоаспектной форме напомнит о себе в переводе Кузмина.

*Как счастлив тот, кто в бурном свете,
Найдя спокойный уголок,
Имеет тишину в предмете;
Кому не страшен грозный рок!*

*Он солнцу радостно встречает;
Не видит ночью страшных снов,
Забот и горя не впускает
Под свой уединенный кров!*

*Он весел; он не знает скуки;
Науками питает дух;
Мирских сирен волшебны звуки
Его не обольщают слух;*

*Его владычество — природа!
Безмолвный лес — его чертог,
Его сокровище — свобода!
Беседа — тишина и Бог!*

*И я сим раем наслаждался,
Беспечно век свой провождал,
Природой, тишиной пленялся
И друга к сердцу прижимал.*

*Но ах! Я с счастьем простился!
Узнал любовь с ее тоской, —
И с миром сердца разлучился!
Люблю — и гроб передо мной.*

(Сервантес 1815: 205)

Не менее знаменательно и то, что Мария Ватсон и Михаил Лозинский, не столько поэты, сколько профессиональные поэты-переводчики, типичные и выдающиеся представители разных этапов становления петербургской школы художественного перевода, восприняли это стихотворение в его зримой материальной однородности, как выдающийся образец поздней ренессансной лирики (как, впрочем, и воспринимает поэзию Сервантеса, в целом вполне справедливо, большинство его исследователей).

Вполне корректен с точки зрения передачи «содержания», с точки зрения информационной, перевод Ватсон, собствен-

но говоря, на смену которого и пришел перевод, осуществленный в издательстве «Academia».

Песня Гризостома

*Коль ты сама, бездушная, желаешь,
Чтобы из уст в уста ко всем народам
Неслась молва о лютом твоём гневе, —
Так пусть же в грудь, истерзанную горем,
Сам ад вольет мне жалобные звуки,
И заглушат они мой прежний голос.*

(Сервантес 1917: 100–101)

Как известно, подобная «информационность» не только оборачивается серьезными потерями для художественности, но уступает честной и непритязательной информационности подстрочника.

Лозинский сознательно и успешно избегает комических обертонов, которые для современного уха таят в себе петраркистские и постпетраркистские сетования, воздыхания и откровения. С точки зрения настроения и выбранного стилистического регистра перевод Лозинского безукоризненно однороден.

Песнь Хризостома

*Жестокая, раз для тебя отрада,
Чтобы из уст в уста твердили люди,
Сколь велика твоей гордыни сила,
Я почерпну из самой глубины ада
Унылый звук для истомленной груди,
Чтобы печаль мой голос искажила.*

(Сервантес 1961a: 150–151)

Не только в переводе Ватсон, но и в переводе Лозинского утрачено то, что при всех потерях сохранено в версии Жуковского и еще в большей степени присутствует в переводе Кузмина. Сочинение подобных художественных текстов является, прежде всего, утонченной и изысканной литературной игрой. Более того, гениальность Сервантеса состоит в том, что основной текст романа представляет собой вполне определенную и более и менее описанную исследователями литературную игру, включенные в роман вставные новеллы и

большая часть стихов — литературную игру совершенно иного типа, а роман в целом, построенный на взаимоотражении этих как минимум двух мировоззренческих и стилистических миров — еще одну литературную игру.

Нелишне, впрочем, заметить, что, если рассматривать «Песнь Хризостома» либо изолированно, вне контекста, либо с точки зрения строгого соответствия букве оригинала, то выводы будут совершенно иными. Перевод Жуковского как перевод не выдерживает никакой критики (в своей статье «О переводах “Дон Кихота”» А. А. Смирнов характеризует все переводы восемнадцатого столетия и первой половины девятнадцатого несколькими скупыми словами: «по большей степени сделанные не с испанского, а с французского, и совершенно устаревшие в смысле языка»). Перевод Ватсон наиболее верен букве оригинала. Перевод Михаила Лозинского, с одной стороны, безукоризнен с точки зрения искусства перевода, а с другой, в нем, истинно поэтическом переводе, встречаются такие замечательные, невозможные в переводе Ватсон строки, как:

- «И черных адских полчищ скорбный клетот»;
- «Крик унылый/ совы полночной, никому не милой»;
- «Злорадный грай ворона».

Кузмин во всех, по-видимому, переводах, выполненных в конце 1920-х — начале 1930-х годов, руководствовался принципами, сформулированными им в заметке «От переводчика», предпосланной единственному его переводу из Шекспира, опубликованному при жизни, «Трагедии о Короле Лире»: не бояться живыми или «подлыми» словами оскорблять величие классика; «конкретность, вещность образов и выражений, полновесность и насыщенность» (Кузмин 1936: VII). В этой связи представляют интерес разные переводческие решения, предложенные для передачи самой неожиданной, грубо-материальной строки этого большого сервантесовского стихотворения: «Pedazos de mis miserables entrañas». Буквально — «Куски моих жалких внутренностей». У Флориана—Жуковского, естественно, этой строки нет. Ватсон, как и следовало ожидать, предложила нейтральное, «никакое» решение: «Какой жестокой пыткой истерзала». Кузмин находит поэтически самый выразительный эквивалент: «Нутра живого жалкие обрубки», балансируя на грани невозможной сочетаемости слов разных «штилей». Переводившему после Кузмина Лозинскому не удастся добиться желаемого эффекта: «Куски

моей растерзанной утробы», поскольку нейтрально-поэтическое «растерзанной» эту «грань» переходит.

Любопытно, что именно Кузмин, переводя бурлескный сонет «Диалог между Бабьей и Росинантом», почувствовал необходимость сохранить оттенок простонародности в репликах Бабьей: «Andá, seño, que andáis muy mal criado» («Andá» — это простонародная форма императива, широко использовавшая в испанской поэзии Золотого века как знак простонародности). Кузмин по принципу сдвинутого эквивалента находит полный аналог, однако другими средствами, лексическими, и применяя его в другом месте сонета: «А как насчет соломы там и сена?»

Необходимо подчеркнуть, что формально, как мастер художественного перевода, Кузмин уступает Лозинскому, обратившемуся двадцать лет спустя к тем же стихам, которые ранее перевел Кузмин. Яркое тому подтверждение — перевод песни Карденио из XXVII главы 1-й части. Это — своеобразная «обязательная программа», в исполнении которой (особенно если речь шла об изоощренных стихотворных жанрах, формах и размерах европейской ренессансной лирики) петербургская школа перевода достигла особых успехов. Кузмин здесь явно уступает Лозинскому.

Кузмин:

Что мне счастья рушит твердость?

Гордость.

Что дает печали древность?

Ревность.

Что в терпенье мне наука?

Разлука.

Значит, горестная мука

Никаких лекарств не знает,

Раз надежду убивает

Гордость, ревность и разлука.

Ватсон:

Что превратило жизнь мою в мученье?

Презренье.

Что доли злой усилило плачевность?

Ревность.

Сгубила радость всю какая мука?

Разлука.

*Нет мне от горя избавленья,
Когда надежды светлый луч
Угас под гнетом черных туч
Разлуки, ревности, презренья.*

Лозинский:

*Что страшней, чем беспощадность?
Хладность.
Что больней, чем мук вседневность?
Ревность.
Что — горчайшая наука?
Разлука.
Значит, скорбь моя и мука
Исцеления не знают,
Раз надежду убивают
Хладность, ревность и разлука.*

Естественно, впрочем, что исключение в этом смысле составляют сонеты, в переводе которых Кузмин чувствовал себя не менее легко и непринужденно, чем Лозинский. Почти безукоризнен, например, его перевод одного из самых петраркистских сонетов, из включенных в текст «Дон Кихота», который Сервантес вложил в уста Рыцаря Леса:

*Сеньора, дайте мне для исполненья
Наказ, согласный вашей точной воле, —
В таком почете будет он и холе,
Что ни на шаг не встретит отклоненья.*

*Угодно ль вам, чтоб, скрыв свои мученья,
Я умер? — Нет меня на свете боле!
Хотите ль вновь о злополучной доле
Слышать? — Амур исполнит порученье.*

*Я мягкий воск в душе соединяю
С алмазом крепким, — и готовы оба
Любви высокой слушать приказанья.*

*Вот — воск, иль камень, — вам предоставляю:
На сердце вырежьте свое желанье —
И сохранять его клянусь до гроба. (II, 143)*

Ватсон, в принципе избегавшая откровенного приукрашивания текста, выбрав шестистопный ямб, была вынуждена, ввиду неизбежного «разбухания» лексического простран-

ства, прибегать к арсеналу избыточных «поэтизмов». Что же касается перевода Лозинского, который вполне может «представлять» стихотворение Сервантеса на русской почве, то его уязвимость заключается лишь в самом факте существования версии Кузмина.

Принципы петербургской школы художественного перевода диктовали переводчику необходимость растворяться в поэтической индивидуальности автора, добиваясь сбалансированности, выверенности до мелочей — лексики, синтаксиса, образной системы. Очевидно, что гениальному стилизатору Кузмину все равно не удалось бы в полной мере добиться такого результата. Прекрасным тому подтверждением является легко узнаваемая кузминская строка: «/ И дамы в виде траурного хора / Покроют плечи нежные камлотом». Естественно, что никакого «камлота» в оригинале нет. Однако в качестве грубой, суровой шерстяной ткани «камлот» для сюжетной коллизии выполняет ту же функцию, что и «picote» оригинала. Тем самым и стилистически, и предметно, и эмоционально максимально кузминская строка предельно точна в качестве адекватного перевода. Достаточно сравнить ее с версиями, предложенными Ватсон (Пока в дворце волшебном черного убора / С себя не снимут дамы с радостным волнением) и Лозинским (Пока вуали мрачного убора / Гнетут придворных дам печальным гнетом). Замечательный пример усвоения Лозинским уроков Кузмина, творческого (вполне естественно в художественном переводе) освоения достижений предшественника — перевод им последних четырех строк этого же стихотворения, включенного в LXIX главу 2-й части:

Кузмин:

*Душа, свободная от персти тленной,
Влекомая уж по Стигийским водам,
Все будет петь тебя, — и это пенье
Заставит тише течь поток забвенья.* (II, 810)

Лозинский:

*Мой дух, от плена тесного свободный,
Среди стигийских волн, во тьме всевечной,
Тебя восславит, и под звуки пенья
Недвижимо замрет поток забвенья.*

(Сервантес 1961б: 561–562)

Последние две строки Лозинский повторил почти дословно, и тем не менее, в целом претворив в новое художественное единство, не уступающее версии Кузмина, сосуществующее отныне с ним на равных.

Осуществленные Михаилом Кузминым переводы стихов из «Дон Кихота» — это несомненная удача Кузмина-стилизатора и Кузмина-переводчика, несмотря на вынужденный характер этой работы. Между тем несомненно, что его переводческая программа и его переводческое наследие для складывавшейся петербургской—ленинградской школы стихотворного перевода оказались несколько маргинальными, прежде всего по сравнению с программой и наследием Михаила Лозинского, его соавтора по переводу для издательства «Academia». Тот факт, что Лозинский был вынужден для издания Любимова в 1951 году доперевести те стихи, которые ранее были переведены Кузминым, представляется абсолютно объяснимым и оправданным. Невольно вспоминается, как ранее точно так же «не прошли по конкурсу» на иллюстрации к роскошным изданиям Дон Кихота», осуществляемым в Англии и затем в Испании, два гениальных художника, вначале Уильям Хогарт, а затем Франсиско Гойя, предложившие дерзкие по своей неакадемичности и новизне интерпретации романа, но не отвечавшие требованиям, предъявляемым к иллюстрациям. Кстати говоря, те работы, которые выиграла конкурс и были напечатаны, в качестве иллюстраций замечательны. Мне подобное сравнение представляется абсолютно допустимым, поскольку перевод в принципе, не являясь ни в коей мере самым переводимым текстом, с большими оговорками становится его соперником, а скорее является иллюстрацией к нему.

Стоит ли удивляться тому, что мягкую, ироничную улыбку прощания Мигеля де Сервантеса, последнего могикана Ренессанса, со столь дорогим ему Золотым веком сумел передать именно Михаил Кузмин, прощавшийся на закате жизни в конце 1920-х годов и со столь дорогими ему давно ушедшими эпохами, но также уже и со своей эпохой, Серебряным веком русской культуры. Видимо, когда Золотому или Серебряному веку «покроют плечи нежные камлотом», в стране должен быть поэт или переводчик, который может это запечатлеть.

ВЯЧ. ИВАНОВ И САН ХУАН ДЕ ЛА КРУС¹

Согласно Бахтину, вся поэзия Вячеслава Иванова «есть гениальная реставрация всех существующих до него форм» (Бахтин 2000: 320). Однако если отвлечься от этой оценки (в качестве обобщающей характеристики абсолютно верной), то окажется, что далеко не все «формы», не все авторы, не все эпохи представляли для Иванова интерес, не все были, с его точки зрения, достойны «реставрации». Строгая иерархия культурных ценностей и уникальная система литературных пристрастий, которым поэт оставался верен на протяжении всей жизни, является одной из характернейших особенностей его творчества. Широкая эрудиция и интерес к самым разнообразным явлениям культуры не мешали ему, при всей осведомленности в культуре английской или испанской, отдавать явное предпочтение культуре итальянской, немецкой и французской. Тем знаменательнее, что в европейской литературе XVI–XVII веков, оставлявшей его в целом достаточно равнодушным, внимание Иванова, помимо Кальдерона, одного из безусловных авторитетов, входившего в «канон» (см. Аверинцев 1989: 54), привлекли два имени: Сервантеса, которому, как известно, он посвятил две замечательные статьи (подробнее см: Багно 1988: 398–399), и Сан Хуана де ла Крус, гениального поэта-мистика, почти неизвестного в России как рубежа XIX и XX веков, так и сегодня.

Сан Хуану де ла Крус в России не повезло, даже по сравнению со Святой Тересой, интерес к личности и творчеству которой, пусть и ложно истолкованным, стал в начале XX столетия весьма заметен (см. Багно 2000: 29–42). Придется признать, что Тереса де Хесус понадобилась таким разным представителям русского религиозного возрождения, как Бердяев и Карсавин, не сама по себе, а, так сказать, для контраста, для противопоставления мистики православной мистике католической, подобно тому, как Тургеневу для окончательного

¹ Статья написана в соавторстве с М. Х. Седано Сьерра.

оформления знаменитой речи «Гамлет и Дон-Кихот» понадобился датский принц (в ранней редакции эту функцию выполнял Сехизмундо из пьесы Кальдерона «Жизнь есть сон» (Багно 1988: 325–326)) для контраста с сервантесовским героем. Если не считать поздней книги Мережковского (Мережковский 1988) и нескольких скурых упоминаний — нередко в одном ряду с именем Тересы — можно вспомнить лишь Н. С. Арсеньева, знавшего поэзию испанского мистика не понаслышке. В переводе Арсеньева отдельные строфы шедевра мистической поэзии Запада — «Духовной песни» Хуана де ла Крус — были доступны русскому читателю с 1917 года (Арсеньев 1917: 251–298). Кстати говоря, очевидно, что «чувственный», «сладоэрастный» характер мистического опыта Святой Тересы, так, как он был понят в России, не мог не быть известен Вячеславу Иванову. О нем писали не только Бердяев и Карсавин, поставивший вопрос особенно остро, введя яркий термин «мистического блуда», Волошин (личность и творчество Тересы де Хесус играли не последнюю роль в созданном Волошиным вместе с Е. И. Дмитриевой образе вымышленной поэтессы Черубины де Габриак), однако Иванова он должен был оставить равнодушным. Между тем это не помешало Иванову восторгаться, по свидетельству Маковского, искушенностью Черубины де Габриак «в мистическом эресе» (Маковский 1990: 163).

Русские символисты и представители русского религиозного возрождения нередко воспринимали себя как «самозародившихся» мистиков, подчеркивая при этом свою независимость от какой бы то ни было церковной традиции и сознательную ориентированность на ветры из миров искусства и многовекового религиозного опыта человечества. Не столько сочинения и личность Тересы де Хесус, сколько представления о ее творческом облике, а сквозь призму этого облика и собирательный образ испанской мистики, чувственной, сладоэрастной и эротической, занимал не последнее место в попытках самоидентификации русских поэтов и мыслителей рубежа XIX и XX веков.

Сан Хуан де ла Крус, любимый ученик Святой Тересы, — один из самых немногословных поэтов мировой литературы. Его перу принадлежит чуть более трехсот стихотворных строк. Между тем лирика мистика из Фонтивероса — одна из вершин мировой религиозной поэзии.

Уже в петербургский период, период «башни», когда в России мало кто имел какое-либо представление о великом испанском поэте-мистике, Вячеслав Иванов назвал его «царем певцов», посвятив, вне всякого сомнения, именно ему стихотворение «Роза горы Кармела», включенное в цикл «Новые газелы о розе» книги «Rosarium» сборника «Cor ardens»:

*Пел царь певцов... Немела, —
Царя не разумела, —
Благоухая, роза
Дубравного Кармела.
И в полночь песнь умолкла,
Как буря прошумела —
И долу разметалась
Кудрявая омела
В венцах дубов безглавых...
До утра твердь гремела;
Певца взяла, — но розы
Восхитить не посмела.*

(Иванов 1974: 459–460)

Этот интерес усилился в римский период, при этом знаменательно, что внимание русского поэта привлекло центральное, грандиозное творение мистика из Фонтивероса, трактат «Восхождение на гору Кармилль», в котором Хуан де ла Крус с максимальной глубиной раскрыл свой мистический взгляд на мир и который почти никогда не попадает в поле зрения литераторов, тем более инонациональных.

Для Иванова вертикаль в принципе противостоит горизонтали, а восхождение всегда предпочтительнее дороги. В одном из писем Гершензону он утверждал: «Не выходом из данной среды или страны добывается она, но восхождением. На каждом месте, — опять повторяю и свидетельствую, — Вефиль и лестница Иакова, — и в каждом центре любого горизонта» (Иванов 1979: 412).

Можно предположить, что одной из причин нового обращения русского поэта к личности, учению и поэзии Хуана де ла Крус послужило то, что в том самом 1926 году, когда Иванов присоединяется к католичеству, мистик из Фонтивероса, причисленный к лику Святых еще в 1675 г., канонизированный в 1726 г., был причислен Папой Пием XI к Учителям Церкви. С другой стороны, более чем вероятно,

что Мережковский, встречаясь с Ивановым в 1930-е годы, говорил с ним о своей книге «Испанские мистики», посвященной Святой Тересе и Сан Хуану де ла Крус, над которой он тогда работал.

Стихотворение «*Todo Nada*», написанное 24 августа, включено Ивановым в цикл «Римский Дневник 1944 года»:

*«Хочешь всем владеть?
Не владей ничем.
Насладиться всем?
Все умеи презреть.
Чтобы все познать,
Научись не знать.
Быть ли хочешь всем, —
Стань ничем».*

*Ночь и камень твой Кармил,
Иоанн Креста,
Дальний цвет мне в Боге мил,
Радость — красота.*

*«Все — ничто». — Ты славил, свят,
Бога, — ключ в ночи;
Что ж хвалы твои струят
Темные лучи?*

*Не Ничто глядит с небес
Из-под звездных век.
На земле моей воскрес
Богочеловек.*

*Смертный возглас Илои
С высоты креста —
Все ль, что в ночь могли твои
Простонать уста?*

*Не хочу богатств, услад,
Веденья, Всего:
Быть хочу одним из чад
Бога моего.*

*Воля детская моя —
Сыном быть, не Всем.
Стать как Бог звала змея,
Вползшая в Эдем.*

*Не затем, что хлынет Свет
Землю обновить,
Хочет сердце каждый цвет
Здесь благословить.*

*Не затем, что может Бог
Тварь обожествить,
Гость во мне тоску зажжет —
Крест Его обвить.*

(Иванов 1979: 627–628)

Словосочетание «*Todo Nada*» на испанском языке, вынесенное в заглавие стихотворения, отсутствует у мистика из Фонтивероса, однако русский поэт безошибочно выбрал два ключевых образа-символа, которые, наряду с такими словами, как «ночь», «восхождение», «пламя», занимают центральное место в системе мистико-аскетического универсума Сан Хуана де ла Крус. В брюссельском Собрании сочинений Иванова стихотворение не откомментировано, в двухтомном издании Большой серии «Библиотеки поэта» язык заглавия ошибочно истолкован как «итальянский», а само стихотворение интерпретировано как навеянное «двумя христианскими легендами (sic!): об Иоанне Крестителе и о ветхозаветном пророке Илии» (Иванов 1995: 356).

В действительности стихотворение представляет собой сочетание перевода фрагмента стихотворения испанского мистика и оригинального произведения самого Иванова, написанного по мотивам как этого стихотворения мистика из Фонтивероса, поэзии Хуана де ла Крус в целом, а также, как мы попытаемся доказать, одного из самых знаменитых мистических творений христианского Запада, анонимного сонета «Любовью дух кипит к Тебе, Спаситель мой».

Иванов перевел первую строфу стихотворения, составляющего неотъемлемую часть рисунка, принадлежащего перу Хуана де ла Крус, символически обобщающего всю мистическую концепцию прозаического трактата «Восхождение на гору Кармилль»:

*Para venir a gustarlo todo,
No quieras tener gusto en nada;
Para venir a saberlo todo,
No quieras saber algo en nada;*

*Para venir a poseerlo todo,
No quieras poseer algo en nada;
Para venir a serlo todo,
No quieras ser algo en nada.*

(Бахтин 2000: 320)

Благодаря любезно предоставленным А. Б. Шишкиным в наше распоряжение рукописным материалам из римского архива Вяч. Иванова — рисунку и выпискам — можно с уверенностью сказать, что созданию стихотворения «*Todo Nada*» предшествовала серьезная работа, погружение в мир религиозных взглядов мистика из Фонтивероса.

Стихотворение Сан Хуана де ла Крус, написанное им для его духовных дочерей, представляет собой квинтэссенцию лирических попыток поэта дать наиболее совершенное и максимально убедительное описание своего мистического опыта. В свою очередь рисунок, частью которого является интересующее нас стихотворение — это художественный синтез всей мистико-аскетической, столь поразившей как современников, так и потомков, системы. Он был создан Хуаном де ла Крус в Беас де Сегура либо в конце 1578, либо в начале 1579 года. Однако первому изданию трактата «*Восхождение на гору Кармиль*» был предпослан не оригинальный рисунок Хуана де ла Крус, на долгое время утраченный и обнаруженный лишь в 1912 году, а созданная на его основе гравюра Диего де Астор, которая, очевидно, и попала в поле зрения Иванова.

Русский поэт внес в эту всеобъемлющую религиозно-символистскую картину восхождения души к вершине горы Кармиля существенные коррективы. Он вынес на один план все то, что на гравюре располагается на разных уровнях. Оставив в центре теологические добродетели и среди них Сострадание, что соответствует источнику, Иванов, окаймляя их, поместил по обе стороны, по две пары, добродетели кардинальные, создав тем самым любопытный параллелизм между дарами Святого Духа, с одной стороны, и теологическими и кардинальными добродетелями, ведущими к вершине горы Кармиля, — с другой. Так образованы следующие пары: Благочестие — Справедливость, Совет — Благоразумие, Разум — Вера, Мудрость — Любовь, Ведение — Надежда, Крепость — Сила, Страх Божий — Умеренность. В третьем ряду находим

двенадцать плодов Духа Святого, перечисляемые согласно традиции Церкви: Любовь, Радость, Мир, Долготерпение, Великодушие, Благодать, Благожелательность, Кротость, Верность, Скромность, Воздержание, Целомудрие.

Аскеза Хуана де ла Крус бесконечно далека от обычной аскезы. Концентрация всей воли, чувств, мыслей на Любимом, при полном забвении всего, не имеющего к Нему отношения, — один из законов психологии любви. Той же Магдалене Святого Духа, которой был подарен вышеупомянутый уцелевший рисунок, мистик из Фонтифероса писал: «Чтобы Господь был во всем, во всем ничего быть не должно, ибо, если сердце чем-то одним уже занято, как для него может быть во всем что-то еще другое?» (см.: Аверинцев 1989: 54).

Стихотворение Хуана де ла Крус «*Todo Nada*», в высшей степени аскетическое, даже на фоне остального лирического наследия поэта, в том числе по своему лексическому, грамматическому и синтаксическому строю, максимально приближено к эстетическим исканиям позднего Иванова. Поэзия Хуана де ла Крус была очень близка собственным творческим установкам русского поэта. Главная причина этого духовного сродства, по-видимому, заключается в том, что поэзия Иванова — это, как показал С. С. Аверинцев, не только поэзия символизма, но поэзия действительно символическая, в которой символы были реальностью поэзии (см. Аверинцев 1989: 42). Однако вот уже четыре столетия особая притягательность творчества Хуана де ла Крус заключается в том, что это теология не только мистическая, не только аскетическая, не только лирическая, но также символическая (см. *Ynduráin* 1969: 19–20), причем такой глубины, выразительности и совершенства, каких, по мнению очень многих ценителей его дарования, не знала мировая культура.

Перевод Иванова может быть признан почти абсолютно адекватным несмотря на два отклонения — грамматическое и, так сказать, иерархическо-смысловое. Русский поэт разбил каждое из утверждений оригинала, воспринимаемое современным русским ухом как несколько чрезмерная назидательность, на два коротких предложения: вопрос и ответ, придав стиху большую экспрессию. В то же время он изменил порядок «наказов», восходящих от наименее существенных к итоговому, обобщающему, несомненно, имеющий у

мистика из Фонтивероса иерархический характер. У Иванова на третью позицию со второй перешло столь дорогое его сердцу «познание».

Любопытно, что собственное стихотворение Иванова пронизано мотивами скорее других шедевров лирики испанского мистика, таких как «Духовная песнь», «Темная ночь души» и «Песнь души, обретающей отдохновение благодаря вере в Господа», чем оставшихся непереуверенными строф стихотворения, сочиненного мистиком из Фонтивероса для его духовных дочерей из женского монастыря Босоногих кармелитов в Кальварио.

Нерасторжимое единство перевода и оригинального стихотворения Иванова можно истолковывать по-разному: либо как эпиграф и следующий ниже собственный текст, либо, в традициях западноевропейской средневековой лирики — как заданную тему и вариации, либо, уже в традициях «башни» — как диалогическую структуру, по законам конструкции «вызов-ответ», как реплику Хуана де ла Крус и ответ на нее Иванова, отчасти подхватывающего мистический и символический тезис собеседника, отчасти его переосмысливающего, отчасти развивающего.

Центральные слова-символы поэзии Хуана де ла Крус, такие, как «ночь», занимают центральное место в стихотворении Иванова и отсылают к творчеству испанского мистика, но в то же время они несут совершенно иную смысловую нагрузку, заставляя вспомнить прежде всего собственную лирику русского поэта. Так, непроглядная тьма беспросветной ночи, вне которой, согласно мистика из Фонтивероса, невозможно слияние души с Богом, подхватывается у Иванова строками «Что ж хвалы твои струят / Темные лучи?», отсылая в то же время к собственному ивановскому стихотворению «Мистика» из сборника «Кормчие звезды»: «В ярком сиянии дня незримы бледные звезды / Долу таинственной тьма — ярче светила небес» (Иванов 1971: 640), придавая тем самым стихам полемическую остроту. В следующей строфе очевидны реминисценции из другого знаменитого стихотворения Хуана де ла Крус — «Песнь души, обретающей отдохновение благодаря вере в Господа» — и в то же время, как и в случае с предыдущей строфой, переключки с мотивами более ранних ивановских произведений, таких, как эссе «Ты Еси».

В то же время нам представляется, что четыре последние строфы стихотворения русского поэта являются отголоском другого шедевра испанской мистики, анонимного сонета «No me mueve, mi Dios, para quererte», долгое время приписывавшегося то Тересе де Хесус, то Игнасио Лойоле, то другим видным деятелям ордена иезуитов. В России, в том числе писателям и мыслителям Серебряного века, этот сонет был хорошо известен благодаря переводу Ивана Козлова, озаглавленному «Сонет Святой Терезы»:

*Любовью дух кипит к Тебе, Спаситель мой,
Не радостных небес желаньем увлеченный,
Не ада мрачного огнями утраченный
И не за бездны благ, мне данные Тобой!*

*В Тебе люблю Тебя, с любовью святой
Гляжу, как на кресте Сын Божий, утомленный,
Висит измученный, висит окровавленный,
Как тяжело умирал пред буйною толпой!*

*И жар таинственный мне в душу проникает;
Без рая светлого пленил бы Ты меня;
Ты б страхом был моим без вечного огня!*

*Подобную любовь какая цель рождает?
Душа в любви к Тебе надежд святых полна,
Но также и без них любила бы она².*

Однако после целой цепочки отрицаний и усиливаемых ими утверждений, структурно и тематически, возможно, связанных с анонимным испанским сонетом, финал стихотворения Иванова: «Гость тоску во мне зажег — Крест Его обвить», — вновь безошибочно приводит нас к Хуану де ла Крус, или Иоанну Креста, как его называли в начале XX века немногочисленные русские почитатели таланта мистика из Фонтивероса, для которого крест, на котором был распят Спаситель, был не только напоминанием о крестных муках Христа, но стал его именем и судьбой.

Принципиальное отличие Вячеслава Иванова от всех его современников, поэтов и мыслителей состояло в том, что он

² Впервые он был напечатан в издании стихотворений И. И. Козлова 1828 года (СПб. С. 73–74).

любил мировую культуру вне зависимости от себя. Он не только обращался к ней за поддержкой, для отдохновения, в поиске свежих или острых ощущений, но лелеял ее, служил ей, вел с ней диалог. Есть что-то пушкинское в этом отношении Иванова к мировой культуре, в этой постоянной ориентированности на продолжение незавершенного спора. Если Бердяев, Карсавин или Волошин упоминали Святую Тересу, чтобы подчеркнуть чувственный характер ее мистики и либо привлечь к нему внимание, либо противопоставить ему аскетическую мистику православия, а Мережковский истолковывает Тересу де Хесус и Хуана де ла Крус как предвозвестников столь дорогого его сердцу будущего Третьего Царства, Царства Святого Духа, то Вячеслав Иванов, приветствуя «гостя», внимательнее других слушал собеседника, «царя певцов», отвечал ему, продолжая диалог.

СТИХОТВОРЕНИЕ ВЕРЛЕНА
«LE BRUIT DES CABARETS...»
КАК АРХЕТИП ПОЭЗИИ ХОДАСЕВИЧА
1920-х ГОДОВ

Как история, так и теория межлитературных отношений изучаются главным образом по линиям генетических связей и типологических схождений. Думается, однако, что немало историко-литературных явлений находится на их пересечении. Одним из подтверждений данного тезиса может служить позднее творчество В. Ф. Ходасевича. Гипотеза, доказательству которой посвящена данная работа, состоит в том, что произведения Ходасевича 1920-х годов, как цельная поэтическая система, могут быть истолкованы как развитие и углубление на новом этапе и в иных национальных традициях тех же тенденций, которые в концентрированном виде нашли отражение в стихотворении Верлена «Le bruit des cabarets...»

Абсолютно бесспорной представляется традиционная постановка вопроса о возможном непосредственном воздействии Верлена на Ходасевича. Свой творческий путь Ходасевич начинал в первые годы XX столетия в русле символистских настроений, более того — в кругу, тяготевшем к Валерию Брюсову (Ходасевич 1991: 23–35). Между тем именно Брюсов был одним из тех, кто привил русской читающей публике любовь к Верлену¹. В 1911 году было опубликовано в переводе Брюсова интересующее нас стихотворение Верлена:

*Гул полных кабаков; грязь улицы, каштана
Лысеющего лист, увядший слишком рано;
Железа и людей скрежещущий хаос, —
Громадный омнибус, меж четырех колес
Сидящий плохо, взор, то алый, то зеленый,
Вращающий кругом; рабочий утомленный,
Городовому в нос пускающий свой дым
Из трубки; с крыш капель; неверный по сырым*

¹ Переводы Брюсова из Верлена отдельными сборниками выходили дважды: Верлен П. Романсы без слов. Пер. В. Брюсова. М., 1894; Верлен П. Собр. стихов в переводе В. Брюсова. М., 1911.

*Каменьям шаг; асфальт испорченный; по краю
Потоки грязные; — и это — путь мой к раю!*²

Перекрестное воздействие Верлена и Бодлера отмечал в произведениях Ходасевича Горький, близко знавший поэта в 1920-е годы и высоко ценивший его творчество. В заметке 1925 года он писал: «Талантливо, трогательно сочиняет очень хорошие стихи, весьма искусно соединяя в них Бодлера с Верленом. Но основным ремеслом своим сделал злое слово и весьма изощрился в этом <...> Убежден, что реальный мир ему, символисту по должности, враждебен и противен, но очень ценит маленькие удовольствия и удобства мира сего. Вне поисков “цветов зла” ум его ленив»³.

Неудивительно, что в ранних сборниках Ходасевича можно обнаружить как отдельные мотивы, восходящие к верленовской лирике, так и целые стихи, напевность, импрессионистичность и характер рифмовки которых позволяют усматривать в них непосредственное влияние Верлена. В частности, это относится к циклу из двух стихотворений «Как силуэт» (1907):

1

*Как силуэт на лунной синеве,
Чернеет ветка кружевом спаленным.
Ты призраком возникла на траве —
Как силуэт на лунной синеве, —
Ты вознесла невнемлющей листве
Недвижность рук изгибом иступленным...
Как силуэт на лунной синеве,
Чернеет ветка кружевом спаленным.*

2

*Из-за стволов забвенная река
Колелеет пятна лунной пуантели.
О, как чиста, спокойна и легка
Из-за стволов — забвенная река!*

² Французские стихи в переводе русских поэтов XIX–XX вв. на французском и русском языках. М., 1989. С. 461.

³ Цит. по: Литературное наследство. Т. 70 (Горький и советские писатели: неизданная переписка). М., 1968. С. 567.

*Ты темная пришла издалека
Забывать, застыть у светлой колыбели,
Из-за стволов забвенная река
Коледлет пятна лунной пуантели...*

(Ходасевич 1989: 53)

Речь могла бы идти и о типологическом сходстве творчества Ходасевича, уникального литературного явления в культурной жизни России, и поэзии «проклятых», которые видели своего предшественника в Бодлере, а одного из лидеров — в Верлене, однако более перспективным представляется иной путь.

Стихотворение «*Le bruit des cabarets...*» входит в сборник «Песнь чистой любви», изданный в 1870 году:

*Le bruit des cabarets, la fange des trottoirs,
Les platanes déchus s'effeuillant dans l'air noir,
L'omnibus, ouragan de ferraille et de boues,
Qui grince, mal assis entre ses quatre roues,
Et roule ses yeux verts et rouges lentement,
Les ouvriers allant au club, tout en fumant
Leur brûle-gueule au nez des agents de police,
Toits qui dégouttent, murs suintants, pavé qui glisse,
Bitume défoncé, ruisseaux comblant l'égout,
Voilà ma route — avec le paradis au bout.*

(Verlaine 1969: 127)

Верлен «во всяком случае, по его собственному убеждению, уйдя от безличной, дескриптивной поэзии “скульптурных” форм, пришел к исповеди души, к описанию сердечных порывов» (Adan 1953: 89). В стихотворении нашли достаточно полное отражение общие эстетические устремления группы поэтов — Корбьер, Кро, Нуво, Рембо, — которых сам Верлен, провозглашая свою к ним причастность, назвал «проклятыми»⁴. В то же время оно находится несколько на периферии творчества Верлена в целом и диссонирует с основной тональ-

⁴ В книгу литературно-критических статей «Проклятые поэты» (1884) включены эссе о Т. Корбьере, С. Малларме, А. Рембо, М. Деборд-Вальмор, О. Вилье де Лиль-Адане и автобиографический очерк «Бедный Лириан».

ностью включенных в сборник песенок, утверждающих тихие радости. Г. Зайед обратил внимание на то, что урбанистические мотивы, составляющие основу стихотворения, и тональность описаний восходят к лирике Бодлера (Zayed 1962: 251). С другой стороны, и Г. Зайед, и И.-Ж. ле Дантек (Le Dantec 1962: 898) отметили, что стихотворение «Le bruit des cabarets...» является подтверждением тесных творческих контактов Верлена с Ф. Коппе. «Отколовшись от Парнаса, Коппе — согласно Г. Зайеду — способствовал освобождению от Парнаса и Верлена, по крайней мере отказу от безличных тем (исторических или экзотических), предпочитаемых Невозмутимыми, и продемонстрировал ему образцы поэзии непринужденной, задушевной, основывающейся на пережитом. Одновременно он способствовал преодолению Верленом парнасской техники, величавого стиха, скульптурной формы, убеждая его в преимуществах стиха бесхитростного, лишённого формальных ухищрений, чрезвычайно многим обязанного прозе, способного передать все многообразие чувств и к которому у Верлена была к тому же природная склонность» (Zayed 1962: 337).

Однако при всем своеобразии стихотворения «Le bruit des cabarets...», к нему в известном смысле применима нелестная характеристика сборника «Песнь чистой любви», принадлежащая А. Адану: «Наиболее явственный недостаток большинства стихов сборника “Песнь чистой любви”, который не позволяет однозначно счесть его более совершенным с художественной точки зрения, чем “Галантные Празднества”, и который даже обязывает нас констатировать заблуждения Верлена, — это то обстоятельство, что в новой книге поэзия нередко создается не преображением, не всеобъемлющей метафорой, представляющей собой сущность искусства, а непосредственным и как бы физическим выражением пережитого. Не образами, не музыкой слов, не ритмом фразы Верлен внушает нам ту радость, которая его переполняет. Он о ней говорит подобно тем, что не являются поэтами. Он объясняет, он перечисляет те доводы, которые позволяют ему надеяться и верить. Он взывает к нашему разуму. Он лишает нас возможности мечтать» (Adam 1953: 90–91). Аданом выявлено основное отличие сборника в целом от условно говоря «парнасских» и «символистских» стихов Верлена. Однако применительно к таким стихам, как

«Le bruit des cabarets...», оценочная сторона этой характеристики грешит односторонностью. Те же особенности, которые здесь истолкованы как недостаток, в этих стихах обобщались достоинствами: непосредственностью прямого обращения, психологической достоверностью трагического переживания.

Стихотворение «Le bruit des cabarets...», которое вполне могло бы быть признано поэтическим манифестом «проклятых» и которое, на наш взгляд, послужило моделью целой инонациональной поэтической системы, заслуживает более детального анализа. Вот некоторые из его структурообразующих особенностей.

1. Динамическое напряжение между гармонией формы и содержанием, выражающим дисгармоничное состояние отчаянья. Художественное единство душевного хаоса и стройной поэтической формы.

2. Малая стихотворная форма (однако не столь традиционная и строгая, как сонет), наиболее адекватно передающая трагическое настроение.

3. Двухчастное строение. Перечислительная интонация при описании, «реестре» элементов чуждой поэту низкой действительности и резкий поворот в последней итоговой строке, вскрывающей истинный смысл предыдущих.

4. Сочетание философской глубины и точности детали, реалистичности описания.

5. Освоение поэтическими средствами стихии низкого и вульгарного в урбанистическом пейзаже, но не для эстетизации или развенчивания, а для противостояния и преодоления. Потребность вырваться за пределы низкой действительности и понимание ее неодолимости.

У Ходасевича нет стихотворения, непосредственно восходящего к «Le bruit des cabarets...». Речь может идти именно о художественной системе в целом, развивающейся в новой культурной среде тенденции, заложенные в некоем родственном этой системе и предваряющем ее поэтическом тексте. Та поэтическая система, для которой мир «означает стеснительность, чуждость, “тихий ад”, которым мучается первоначально свободная душа» (Казак 1988: 814), сформировалась в творчестве Ходасевича в 1920-е годы, ею отмечены многие стихотворения сборников «Тяжелая лира» (1922) и «Европейская ночь» (1927), хотя отдельные ее элементы уга-

дываются и в сборнике «Путем зерна» (1920). Способность Ходасевича облагораживать искусной, классически выверенной формой проникнутое отчаянием, унынием и горечью содержание наиболее глубоко вскрыл Г. П. Федотов: «И под его пером классическая поэзия стала тем, что менее всего ей свойственно: мужественным голосом отчаяния <...> Напрасно думать, что в искусстве форма должна послушно следовать за содержанием, тесно облекая его. Такая женская покорность возможна, но не обязательна. Там же, где содержанием является разложение (как нередко в искусстве современности), покорность формы, проведенная до конца, означала бы конец искусства. Ходасевич почувствовал это и нашел в себе достаточно жестокости, чтобы выездить своего коня» (Федотов 1988: 258). «Остроту переживаний», невиданную еще в русской поэзии, в творчестве Ходасевича подметил Брюсов в рецензии на первый сборник поэта «Молодость» (1908) (Брюсов 1990: 264). В дальнейшем творчество Ходасевича, не пожелавшего примкнуть ни к одному из привлекавших всеобщее внимание литературных течений — символизм, акмеизм, футуризм, — было отодвинуто на периферию литературного процесса. По-видимому, та же самая особенность, которая была истолкована А. Аданом как «непосредственное и как бы физическое выражение пережитого», «отмененная» в импрессионистических и символистских стихах последующих сборников Верлена, была подмечена Андреем Белым в творчестве Ходасевича: «...самоновейшее время не новые ноты поэзии вечной естественно подчеркнуло, а ноты правдивой поэзии, реалистической (в серьезнейшем смысле) выдвинуло, как новейшие ноты» (Белый 1922а: 136). Согласно Андрею Белому, творчество Ходасевича на фоне державно обосновавшихся на Парнасе литературных течений отмечено теневой суровой Рембрандтовой правдой штриха — духовной правдой (Белый 1922а: 139). В преодолении обыденности видел назначение искусства сам Ходасевич.

Рассмотрим теперь некоторые из известных стихов Ходасевича, которые соотносятся в той или иной мере с моделью, описанной нами в связи со стихотворением Верлена «*Le bruit des cabarets...*». Каждое из них акцентирует ту или иную особенность его поэтики, а в совокупности они представляют собой расширенный до масштабов целой поэтичес-

кой системы вариант обнаруживаемого в инациональной культуре архетипа.

Раскрытию темы неодолимости «тихого ада» — реально-сти, сводящей с ума своей будничностью и монотонностью, посвящено стихотворение «Из окна. 1» (1921):

*Нынче день такой забавный:
От возниц, что было сил,
Конь умчался своенравный;
Мальчик змей свой упустил;
Вор цыпленка утащил
У безносой Николавны.
Но — настигнут вор нахальный,
Змей упал в соседний сад,
Мальчик ладит хвост мочальный,
И коня ведут назад:
Восстает мой тихий ад
В стройности первоначальной.*

(Ходасевич 1989: 135–136)

Этот тихий ад не может быть не только преодолен, но даже поколеблен. И если от возницы умчался конь, от мальчишки улетел змей, а у безносой Николавны вор утащил цыпленка, то вскоре все встанет на свои места и вновь воцарится обыденность «в стройности первоначальной».

Иной ряд элементов этого тихого ада, который подстерегает уже не «за окном», а в самой комнате: «штукатурное небо», «солнце в шестнадцать свечей», стулья, стол, кровать, часы, которые идут в кармане «с металлическим шумом» — представлен в стихотворении «Баллада» (1921). Однако здесь трагизм неодолимости низкой действительности:

*О, косная, нищая скудость
Безвыходной жизни моей!*

(Ходасевич 1989: 152) —

снимается преодолением этого тихого ада монотонной серой обыденности поэзией, творчеством.

В стихотворении «Гляжу на грубые ремесла» (1922) усилен мотив противодействия, неприятия низменной действительности при осознании всей иллюзорности этих попыток:

*Гляжу на грубые ремесла,
Но твердо знаю: мы в раю...*

(Ходасевич 1989: 150)

Сырая, оклизлая, отторгающая поэта атмосфера города, напоминающая урбанистическое настроение верленовского стихотворения, нашла отражение в стихотворении «Март» (1922):

*Размякло, и раскисло, и размокло.
От сырости так тяжело вздохнуть.
Мы в тротуары смотримся, как в стекла,
Мы смотрим в небо — в небе дождь и муть...
Не чудно ли? В затоптанном и низком
Свой горный лик мы нынче обрели,
А там, на небе, близком, слишком близком,
Есть только то, что есть и у земли.*

(Ходасевич 1989: 147)

Ощущение безысходности усилено в нем введением мотива взаимозаменяемости «высокого» и «низкого», коль скоро «горный лик» отражается в «затоптанном и низком», в грязных лужах тротуара, а в слишком близком небе — «лишь дождь и муть». Однако при полной аналогии настроения описание в еще более лаконичном стихотворении Ходасевича почти полностью лишено предметности.

Структурно и тематически близки стихотворению Верлена «Окна во двор» (1924). Стихотворение построено как сменяющие одна другую жанровые картинки. Это не пейзаж души, а скорее — среда обитания души. Кажущаяся беспристрастность описания внешне отличает эти зарисовки от верленовских. Однако последние строки:

*Вода запищала в стене глубоко:
Должно быть по трубам бежать нелегко,
Всегда в тесноте и всегда в темноте,
В такой темноте и в такой тесноте!*

(Ходасевич 1989: 176) —

оказываются тем аккордом, полным неизбывной тоски и безысходного трагизма, который заставляет и все стихотворение воспринимать как описание не внешних обстоя-

тельств, а среды обитания одинокой, истерзанной, придавленной души.

Тяжкий труд и высокая миссия поэта по воссозданию истинно Божьего творения из той низкой реальности, в которую мы погружены, — вот тот новый мотив, который присутствует в стихотворении «Звезды» (1925). Художественное воздействие стихотворения в немалой степени обусловлено контрастом между основной «описательно-развенчивающей» частью и неожиданностью последних строк, в которых выражено горькое осознание этой миссии — воссоздавать мечтой Божий мир, «горящий вечной славой и первозданною красой» (Ходасевич 1989: 186).

Новый мотив Ходасевич вводит в одно из последних своих стихотворений — «Ночь» (1927). В том же самом — верленовском — Париже поэт идет в «вертепы и труппы», «теснины мерзости и злобы», «где разит скотством и тленьем», за вдохновеньем, отвечающим духу времени:

*Живит меня заклтым вдохновеньем
Дыханье века моего.*

(Ходасевич 1989: 186)

Однако в отличие от других стихов «ад» в этом стихотворении слишком романтичен; он уже отнюдь не «тихий» и будничней, что в немалой степени отдаляет его от предполагаемого архетипа.

«Периферийная» поэзия Ходасевича оказалась прочным звеном русской культуры. Знаменательно, что в прекрасном переводе «Le bruit des cabarets...», принадлежащем перу Бенедикта Лившица и выполненном в 1934 году, стихотворение Верлена увидено сквозь призму творчества Ходасевича. Если перевод Брюсова, пытавшегося на внешнем уровне осваивать урбанистические мотивы поэзии «проклятых», оказался неудачным, то перевод Б. Лившица, имевшего возможность опираться на поэтику Ходасевича, навсегда стал достоянием русской культуры:

*В трактирах пьяный гул, на тротуарах грязь,
В промозглом воздухе платанов голых вязь,
Скрипучий омнибус, чьи грузные колеса
Враждуют с кузовом, сидящим как-то косо*

*И в ночь вперяющим два тусклых фонаря,
Рабочие, гурьбой бредущие, куря
У полицейского под носом носогрейки,
Дырявых крыш капель, осклизлые скамейки,
Канавы, полные навозом через край, —
Вот какова она, моя дорога в рай.*

(Лившиц 1989: 203)

«Le bruit des cabarets...» Верлена и многое в творчестве «проклятых» поэтов оказалось как бы на обочине литературной жизни Франции второй половины XIX столетия. Однако нередко «проселочные» дороги культуры не прерываются, а наследуются, часто самым неожиданным образом, и идут параллельно магистральной, тем самым обогащая культуру. Одно из доказательств тому — творчество Ходасевича, столь же «проселочное» для магистрального символистско-акмеистского хода развития русской поэзии первых десятилетий XX века. Для истории европейской культуры немаловажно, что к «периферийному» во многих отношениях стихотворению Верлена восходят ключевые циклы поздней лирики Ходасевича, придавая несвоевременному открытию французского поэта универсальный характер и наивысшую художественную ценность.

Первые публикации

- Зарубежное зодчество в русской поэзии конца XIX — начала XX века // Русская литература и зарубежное искусство: Сб. исследований и материалов. Л., 1986. С. 156–188.
- Поэты «Искры»: Шарль Бодлер, Николай Курочкин и другие
Флоренция в переписке и эссеистике Д. С. Мережковского и П. П. Перцова
- «Красный» цикл писем Зинаиды Гиппиус к Зинаиде Венгеровой // Русская литература. 1998. № 1. С. 84–87.
- Федор Сологуб — переводчик французских символистов // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 129–172.
- Томленья духа о душе и теле (Сологубовский миф о Дульцинее и его истоки) // Wiener Slawistischer Almanach. Band 54, Wien, 2000. S. 175–188.
- Пьеса Тирсо де Молины «Севильский обольститель, или Каменный гость» в переводе К. Бальмонта // Эткиндовские чтения. I. Сб. статей по материалам чтений памяти Е. Г. Эткинда (27–29 июня 2000). СПб., 2003. С. 125–134.
- Кармелитская мистика (Святая Тереса и Сан Хуан де ла Крус) в восприятии русского религиозного Ренессанса // Монастырская культура: Восток и Запад. СПб.: Канун, 1999. С. 262–270.
- Пьеса П. Клоделя «Отдых Седьмого дня» в переводе М. А. Волошина // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. II. СПб., 1999. С. 224–227.
- К проблеме переводческой адекватности (На материале русских версий сонета Ж.-М. де Эредиа «Бегство кентавров») // Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка. 1986. Т. 45. № 3. С. 235–245.
- «Покроют плечи нежные камлотом...» (Михаил Кузмин — переводчик «Дон Кихота»)
- Вяч. Иванов и Сан Хуан де ла Крус // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Материалы международной научной конференции. 9–11 сентября 2002 г. Томск; М., 2003. С. 452–460.
- Стихотворение Верлена «Le bruit des cabarets...» как архетип поэзии Ходасевича 1920-х годов // Russian Literature. Amsterdam, 1995. T. XXXVII. P. 1–10.

Литература

- Adam 1953 — Adam A. Verlaine. L'homme et l'oeuvre. Paris, 1953.
- Donchin 1958 — Donchin G. The influence of French symbolism on Russian poetry. S'Gravenhage, 1958.
- Eliade 1977 — Eliade M. Forgerons et alchimistes. Paris, 1977.
- Frankl 1960 — Frankl P. The Gothic Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. New York, 1960.
- Le Dantec 1962 — Le Dantec. Notes et variants // Verlaine P. Oeuvres poetiques completes. Paris, 1962.
- Mallarmé 1945 — Mallarmé S. Sur Involution litteraire // Mallarmé S. Oeuvres Completes. Paris, 1945.
- Panofski 1968 — Panofski E. Gothic architecture and scholasticism. Cleveland, 1968.
- Rodin 1914 — Rodin O. Les cathedrales de France. Paris, 1914.
- Smaga 1980 — Smaga I. Fiodor Sologub i Paul Verlaine // Slavia orientalis. Warszawa, 1980. № 3.
- Verlaine 1969 — Verlaine P. Oeuvres poetiques. Paris, 1969.
- Weisstein 1981 — Weisstein U. Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology. — Innsbrucker Beitrage zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 51. Proceedings of the IX-th Congress of the International Comparative Literature Assotiation. Literature and other Arts. Innsbruck, 1981.
- Ynduráin 1969 — Ynduráin F. San Juan de la Cruz entre alegoría y simbolismo // Relación de clásicos. Madrid, 1969.
- Zayed 1962 — Zayed G. La formation litteraire de Verlaine. Geneve; Paris, 1962.
- Аверинцев 1989 — Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст 1989. М., 1989.
- Азадовский 1991 — Азадовский К., Дьяконова Е. Бальмонт и Япония. М., 1991.
- Айхенвальд 1982 — Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве. New York, 1982. Т. 1.
- Андреев — Андреев Л. Собрание сочинений. СПб., б. г. Т. 7.
- Анненский 1979 — Анненский И. Книга отражений. М., 1979.

- Анненский 1979а — Анненский И. Ф. Разбор стихотворного перевода лирических стихотворений Горация П. Ф. Порфирова // Созвучия: Стихи зарубежных поэтов в переводе Иннокентия Анненского и Федора Сологуба. М., 1979.
- Анненский 1988 — Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988.
- Арсеньев 1917 — Арсенъев Н.С. Мистицизм и лирика // Журнал Министерства народного просвещения, СПб., 1917, июль.
- Асмус 1968 — Асмус В. Я. Вопросы теории и истории эстетики, М., 1968.
- Багно 1981 — Багно В. Е. Роль испанского языка и испаноязычной культуры в творчестве Жозе-Мариа де Эредиа // Многоязычие и литературное творчество. Л., 1981.
- Багно 1988 — Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988.
- Багно 1998 — Багно В. Е. «Родрик» и «Легенда» Пушкина в контексте испанского романсеро // Actas de las II Jornadas Internacionales de Rusística. Valencia, 1998.
- Багно 1999 — Багно В. Е. Кармелитская мистика (Святая Тереса и Сан Хуан де ла Крус) в восприятии русского религиозного ре-нессанса // Монастырская культура. С.-Петербург, 1999.
- Багно 2000 — Багно В. Е. Безумие перед Богом, или Мистический блуд (Святая Тереса в России) // Начало века. Из истории международных связей русской литературы. С.-Петербург, 2000.
- Балтрушайтис 1969 — Балтрушайтис Ю. Дерево в огне. Вильнюс, 1969.
- Бальмонт 1895 — Бальмонт К. Предисловие // Стихотворения Бод-лэра. М., 1895.
- Бальмонт 1903 — Бальмонт К. Тип Дон-Жуана в мировой литера-туре // Мир искусства, СПб., 1903. № 5–6.
- Бальмонт 1980 — Бальмонт К. Избранное. М., 1980.
- Бальмонт 1989 — Бальмонт К. Предисловие // Кальдерон де ла Бар-ка П. Драмы. М., 1989, Т. 2.
- Бальмонт 1991 — Бальмонт К. Избранное. М., 1991.
- Бальмонт 2000 — Бальмонт К. Тип Дон-Жуана в мировой литера-туре // Дон Жуан русский. Антология. М., 2000.
- Баршт 1984 — Баршт К. «Готика» Достоевского // Нева. 1984. № 10.
- Бахтин 2000 — Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2.
- Белинский 1955а — Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955 Т. 8.
- Белинский 1955б — Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9.
- Белый 1900а — Андрей Белый. Между двух революций. М., 1990.
- Белый 1910 — Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Симво-лизм: Книга статей. М., 1910.
- Белый 1921 — Белый А. Отрывки из глоссолалии (Поэмы о звуке) // Дракон: Альманах стихов. Вып. 1. Пг., 1921.

- Белый 1922 — Белый А. Путевые заметки. Т. 1. Сицилия—Тунис. Москва—Берлин, 1922.
- Белый 1922а — Андрей Белый. Рембрандтова правда в поэзии наших дней // Записки мечтателей. Пг., 1922. № 5.
- Белый 1930 — Белый А. На рубеже двух столетий. М.; Л., 1930.
- Белый 1980 — Белый Андрей. О французском символизме // Русская литература. 1980. № 4.
- Белый 1990 — Андрей Белый. Начало века. М., 1990.
- Бенуа 1968 — Александр Бенуа размышляет. М., 1968.
- Берберова 1972 — Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. München, 1972.
- Бердяев 1991 — Бердяев Я. Л. Самопознание. Л., 1991.
- Бердяев 1994 — Бердяев И. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994.
- Бицилли 1919 — Бицилли П. Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919.
- Блок 1960 — Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1960. Т. 3.
- Блок 1962а — Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962. Т. 5.
- Блок 1962б — Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962. Т. 6.
- Блок 1963 — Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1963. Т. 8.
- Блок 1965 — Блок А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965.
- Блок 2003 — Блок А. А. Полн. собр. соч. М., 2003. Т. 7.
- Бородаевский 1914 — Бородаевский В. Уединенный дол. М., 1914.
- Брандес 1903 — Брандес Г. Главные течения в литературе XIX в. Французская литература. Киев, 1903.
- Брюсов 1909 — Французские лирики XIX века / Пер. В. Брюсова. СПб., [1909].
- Брюсов 1913 — Брюсов В. За моим окном. М., 1913.
- Брюсов 1913а — Брюсов В. Поли. собр. соч. и перев. СПб., 1913. Т. 21.
- Брюсов 1926 — Брюсов В. Я. Детские и юношеские воспоминания // Новый мир. 1926. № 12.
- Брюсов 1927 — Брюсов В. Дневники. 1891—1910. М., 1927.
- Брюсов 1937 — Валерий Брюсов. М., 1937. (Литературное наследство. Т. 27—28).
- Брюсов 1973а — Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1973. Т. 1.
- Брюсов 1973б — Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1973. Т. 2.
- Брюсов 1975 — Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1975. Т. 6.
- Брюсов 1976 — Валерий Брюсов. М., 1976. (Литературное наследство. Т. 85).

- Брюсов 1987 — Брюсов В. Фиалки в тигле // Брюсов В. Я. Соч.: В 2 т. Л., 1987. Т. 2.
- Брюсов 1990 — Брюсов В. Среди стихов. 1894–1924. М., 1990.
- Бунин 1965а — Бунин И. А. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1965. Т. 1.
- Бунин 1965б — Бунин И. А. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1965. Т. 3.
- Бунин 1967 — Бунин И. А. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1967. Т. 9.
- Валери 1976 — Валери П. Об искусстве. М., 1976.
- Великовский 1987 — Великовский С. В скрещенье лучей: Групповой портрет с Элюаром. М., 1987.
- Верлен 1894 — Вёрлен П. Романсы без слов / Пер. В. Брюсова. М., 1894.
- Верлен 1895 — Верлен П. Хосе-Мариа де Эредиа // Всемирная иллюстрация. СПб., 1895. № 25.
- Верлен 1908 — Верлен П. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. СПб., 1908.
- Верлен 1911 — Верлен П. Собрание стихов в переводах В. Брюсова. М., 1911.
- Верлен 1911а — Верлен П. Избранные стихотворения в переводах русских поэтов. СПб., 1911.
- Верлен 1912 — Верлен П. Избранные стихотворения. М., [1912].
- Волошин 1900 — Волошин М. А. В защиту Гауптмана // Русская мысль. 1900. № 5.
- Волошин 1907 — Волошин М. А. Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов // Весы. 1907. № 2.
- Волошин 1910 — Волошин М. Стихотворения, 1900–1910 гг. М., 1910.
- Волошин 1916 — Волошин М. Anno mundi ardentis. М., 1916.
- Волошин 1919 — Волошин М. Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы. М., 1919.
- Волошин 1977 — Волошин М. Стихотворения. Л., 1977.
- Волошин 1988 — Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. («Литературные памятники»).
- Волошин 1991 — Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. I. СПб., 1991.
- Волошин 1995 — Волошин Максимилиан. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995.
- Гаспаров 1984 — Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.
- Герцен 1956 — Герцен А. И. Былое и думы // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1956. Т. 8.
- Герцен 1969 — Письмо А. И. Герцена к И. С. Тургеневу от 20 декабря 1867 года // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1969. Т. 29.

- Герцык 1990 — Герцык Е. Из книги «Воспоминания» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990.
- Гидион 1984 — Гидион З. Пространство, время, архитектура. М., 1984.
- Гинзбург 1974 — Гинзбург Л. Я. Поэтика ассоциаций // Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974.
- Гиппиус 1912 — Гиппиус З. Лунные муравьи. М., 1912.
- Гиппиус 1969 — Гиппиус З. Contes d'amour // Возрождение (Париж). 1969. № 211.
- Гиппиус 1991а — Гиппиус З. Н. Дмитрий Мережковский // З. Н. Гиппиус. Дмитрий Мережковский. Д. С. Мережковский. Грядущий хам. М., 1991.
- Гиппиус 1991б — Гиппиус З. Арифметика любви // Русский эрос, или Философия любви в России. М., 1991.
- Гоголь 1952 — Гоголь Н. В. Об архитектуре новейшего времени // Гоголь Н. В. Поли. собр. соч. М., 1952. Т. 8.
- Городецкий 1913 — Городецкий С. Музыка и архитектура // Речь. 1913. 17 июня. № 162 (2473).
- Городецкий 1974 — Городецкий С. Стихотворения и поэмы. Л., 1974.
- Горький 1953 — Горький М. Собр. соч. Л., 1953. Т. 23.
- Гроссман 1929 — Гроссман Л. Борьба за стиль. Л., 1929.
- Гумилев 1919 — Гумилев Н. Переводы стихотворные // Принципы художественного перевода. Пг., 1919.
- Гумилев 1923 — Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923.
- Гумилев 1990 — Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990.
- Гурмон 1913 — Гурмон Реми де. Книга масок. СПб., 1913.
- Дикман 1975 — Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975.
- Дынник 1925 — Дынник В. Рец. на кн.: Хозе Мария де Эредиа. Трофеи / Пер. Глушкова Д. И. // Красная новь. М.; Л., 1925. Кн. 8.
- Жирмунский 1975 — Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.
- Жирмунский 1979 — Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979.
- Золя 1878 — Золя Э. Парижские письма // Вестник Европы. СПб., 1878. № 2.
- Иванов 1903 — Иванов В. Кормчие звезды. СПб., 1903.
- Иванов 1904 — Иванов Вяч. Рассказы тайновидца // Весы. 1904. № 8. С. 47.
- Иванов 1909 — Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909.
- Иванов 1912 — Иванов В. Cog ardens. М., 1912. Ч. 2.
- Иванов 1916 — Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916.
- Иванов 1971 — Иванов Вячеслав. Собр. соч. Bruxelles, 1971. Т. 1.

- Иванов 1974 — Иванов Вячеслав. Собр. соч. Bruxelles, 1974. Т. 2.
- Иванов 1978 — Иванов В. Стихотворения и поэмы. Л., 1978.
- Иванов 1979 — Иванов Вячеслав. Собр. соч. Bruxelles, 1979. Т. 3.
- Иванов 1995 — Иванов Вячеслав. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. С.-Петербург, 1995. Кн. 2.
- Иванов и Топоров 1965 — Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.
- Ивлев 1981 — Ивлев Д. Д. Стихотворения О. Манделъштама и В. Маяковского «Notre-Dame»: Опыт анализа // Филол. науки. 1981. № 6.
- Измайлов 1911 — Измайлов А. Чарования красных вымыслов // О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки // Сост. А. Чеботаревской. [СПб., 1911].
- Испанская поэзия 1984 — Испанская поэзия в русских переводах. 1789–1980. М., 1984.
- История — История русской литературы в четырех томах. Л., 1983. Т. 4.
- Казак 1988 — Казак В. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года. London, 1988.
- Карсавин 1994 — Карсавин Л. П. Малые сочинения. СПб., 1994.
- Кириченко 1982 — Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982.
- Кожевникова 1986 — Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
- Кузмин 1923 — Кузмин М. Глиняные голубки. Петрополис. 1923.
- Кузмин 1936 — Кузмин М. От переводчика // Шекспир У. Трагедия о Короле Лире. М.; Л., 1936.
- Лавров 1988 — Лавров А. В. О поэтическом творчестве Максимилиана Волошина // Волошин М. Избранные стихотворения. М., 1988.
- Лавров и Тименчик 1990 — Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990.
- Левин 1979 — Левин Ю. Д. Перевод и бытие литературы // Вopr. литературы. 1979. № 2.
- Лившиц 1989 — Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989.
- Лихачев 1984 — Лихачев Д. С. «Готические окна» Достоевского // Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1984.
- Луначарский 1925 — Луначарский А. В. Этюды критические. Западнo-европейские литературы. М.; Л., 1925.
- Ляпина 1984 — Ляпина Л. Е. Метрический и строфический репертуар К. Д. Бальмонта // Проблемы теории стиха. Л., 1984.

- Маковский 1962 — Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962.
- Маковский 1990 — Маковский С. Портреты современников // Серебряный век. Мемуары. М., 1990.
- Макогоненко 1989 — Макогоненко Д. Г. Кальдерона в переводе Бальмонта. Тексты и сценические судьбы // Кальдерона де ла Барка П. Драммы. М., 1989. Кн. 2.
- Максимов 1969 — Максимов Д. Брюсов: Поэзия и позиция. Л., 1969.
- Мандельштам 1919 — Мандельштам О. Утро акмеизма // Сирена. Воронеж, 1919. № 4–5.
- Мандельштам 1933 — Мандельштам О. Путешествие в Армению // Звезда. М.; Л., 1933. № 5.
- Мандельштам 1974 — Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1974.
- Маяковский 1957 — Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1957.
- Мережковский 1897 — Мережковский Д. С. Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы. СПб., 1897.
- Мережковский 1914 — Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. XV.
- Мережковский 1988 — Мережковский Д. С. Испанские мистики. Брюссель, 1988.
- Мережковский 1990 — Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да-Винчи. М., 1990.
- Мережковский 1995 — Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.
- Михайловский 1899 — Михайловский И. Зодчие древних и средних веков. СПб., 1899.
- Мунц 1916 — Мунц О. Р. Парфенон или Св. София? // Архитектурно-художественный еженедельник. Пг., 1916. № 2.
- Муратова 1972 — Муратова К. М. Русские писатели конца XVIII — первой половины XIX века о западноевропейской готике // Вопросы русской литературы. Львов, 1972. Вып. 1 (19).
- Новеллы 1980 — Средневековые латинские новеллы XIII в. Л., 1980.
- Одоевцева 1989 — Одоевцева И. На берегах Сены. М., 1989.
- Парнок 1916 — Парнок С. Стихотворения. Пг., 1916.
- Пастернак 1944 — Пастернак Б. Заметки переводчика // Знамя. 1944. № 1–2. С. 166.
- Пастернак 1982 — Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982.
- Перельмутер 1981 — Перельмутер В. Третий собеседник. (О переводах М. Волошина) // Мастерство перевода. Сб. 12. М., 1981.

- Перцов 1905 — Перцов П. Венеция. СПб., 1905
- Перцов 1996 — Перцов П. П. Введение в «Диалогологию. Публикация А. В. Лаврова // Полярность в культуре. С.-Петербург, 1996
- Петров 1914 — Петров Д. К. К. Д. Бальмонт и его переводы с испанского // Записки Неофилологического Общества. СПб., 1914. Вып. 7.
- Писарев 1955 — Писарев Д. И. Соч.: В 3 т. М., 1955. Т. 1.
- Поступальский 1982 — Поступальский И. С. Материалы к библиографии русских переводов (1894–1977 гг.) Артюра Рембо // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М., 1982.
- Пушкин 1978 — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7.
- Рембо 1915 — Рембо А. Озарения / Пер. Ф. Сологуба // Стрелец. Пг., 1915. Сб. 1.
- Рембо 1916 — Рембо А. Поклонение // Пер. Ф. Сологуба // Стрелец. Пг., 1916. Сб. 2.
- Рембо 1982 — Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М., 1982.
- Рерих 1974 — Рерих Н. Письмена. М., 1974.
- Рескин 1900 — Рескин Д. Искусство и действительность: (Избранные страницы). М., 1900.
- Розанов 1900 — Розанов В. В. Письмо в редакцию // Мир искусства. 1900. № 9–10.
- Розанов 1909 — Розанов В. Итальянские впечатления. СПб., 1909.
- Северянин 1988 — Северянин И. Стихотворения. Поэмы. Архангельск, 1988.
- Сервантес 1815 — Дон Кишот Ла Манхский. Сочинение Серванта. Переведено с французского Флорианова перевода В. Жуковским. 2-е изд. М., 1815. Т. 1.
- Сервантес 1917 — Сервантес Сааведра М. де. Остроумно-изобретательный идальго Дон-Кихот Ламанчский. СПб., 1917. Т. 1.
- Сервантес 1932 — Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М.; Л., 1932. Т. 1.
- Сервантес 1961а — Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч. в 5-ти т. Дон Кихот Ламанчский. М., 1961. Т. 1.
- Сервантес 1961б — Сервантес Сааведра М. де. Дон Кихот Ламанчский // Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 2.
- Случевский 1962 — Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962.
- Смирнов 1932 — Смирнов А. А. О переводах «Дон Кихота» // Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М.; Л., 1932. Т. 1.

- Смирнов 1985 — Смирнов И. С. «Все видеть, все понять...» (Запад и Восток Волошина) // Восток–Запад. М., 1985.
- Сологуб 1908а — Сологуб Ф. Предисловие // Верлен П. Стихи. СПб., 1908.
- Сологуб 1908б — Сологуб Ф. Победа смерти. СПб., 1908.
- Сологуб 1913 — Сологуб Ф. К. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 10.
- Сологуб 1915 — Сологуб Ф. Искусство наших дней // Русская мысль. 1915. № 12.
- Сологуб 1975 — Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975.
- Сологуб 1997 — Неизданный Федор Сологуб // Новое Литературное обозрение. Научное приложение. Вып. X. М., 1997.
- Сологуб 2001 — Сологуб Ф. Слаще яда // Сологуб Ф. Собр. соч. М., 2001. Т. 3.
- Стернин 1984 — Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М., 1984.
- Тарковский 1973 — Тарковский А. Возможности перевода // Художественный перевод. Взаимодействие и взаимообогащение литератур. Ереван, 1973.
- Тойнби 1996 — Тойнби А. Дж. Постигание истории М, 1996.
- Толстой 1933 — Толстой Л. Н. Собр. соч. М., 1933. Т. 32.
- Трушкин 1972 — Трушкин В. Л. Пути и судьбы. Литературная жизнь Сибири 1900–1917 гг. Иркутск, 1972.
- Тынянов 1965 — Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965.
- Тяжелов 1981 — Тяжелов В. Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. М., 1981.
- Федоров 1983 — Федоров А. В. Основы общей теории перевода. М., 1983.
- Федоров 1983а — Федоров А. В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики // Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы. Л., 1983.
- Федотов 1988 — Федотов Г. П. Памяти В. Ф. Ходасевича // Федотов В. Ф. Защита России. Paris, 1988.
- Флоренский 1922 — Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств // Маковец. М., 1922. № 1.
- Флоровский 1983 — Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1983.
- Ходасевич 1989 — Ходасевич Владислав. Стихотворения. Л., 1989.
- Ходасевич 1991 — Ходасевич В. Ф. Брюсов // Ходасевич В. Ф. Некрополь. М., 1991.

- Хождения 1983 — Хождения в страны и века (Обсуждаем проблемы издания «Литературных памятников») // Иностранная литература. 1983.
- Цветаева 1965 — Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л., 1965.
- Цветаева 1984 — Цветаева М. Сочинения. М., 1984. Т. 2.
- Цветаева 1990 — Цветаева Марина. Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990.
- Цивьян 1911 — Цивьян Т. В. Оппозиция мужской/женский и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991.
- Цыбулевский 1980 — Цыбулевский А. Высокие уроки. Поэмы Важа Пшавелы в переводах русских поэтов. Тбилиси, 1980.
- Чуковский 1968 — Чуковский К. Высокое искусство. М., 1968.
- Шатобриан 1982 — Шатобриан Ф. Р. де. Гений христианства // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982.
- Шершеневич 1913 — Шершеневич В. Увертюра // Вернисаж. М., сент. 1913. («Мезонин Поэзии»; Вып. 1).
- Шестов 1993 — Шестов Л. Сочинения: В 2 т. М, 1993.
- Шлегель 1983 — Шлегель Ф. Основные черты готического зодчества // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 2.
- Эйхенбаум 1913 — Эйхенбаум Б. О мистериях Поля Клоделя // Северные записки. 1913. Сент.
- Эллис 1914 — Эллис. Арго. М., 1914.
- Эредиа 1918 — Эредиа Ж.-М., де. Трофеи. (Избранные сонеты). Киев, 1918.
- Эредиа 1920 — Эредиа. Избранные сонеты. Одесса, 1920.
- Эредиа 1925 — Эредиа Ж.-М., де. Трофеи. Л., 1925.
- Эредиа 1973 — Эредиа Ж.-М. Трофеи. М., 1973.
- Эткинд 1961 — Эткинд Е. Семинарий по французской стилистике. Ч. 2. Поэзия. Л., 1961.
- Эткинд 1973 — Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973.
- Эткинд 1997 — Эткинд Е. Г. К. Д. Бальмонт (1867–1942) // Мастера поэтического перевода. СПб., 1997.
- Якобсон 1983 — Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983.
- Якубович 1909 — Якубович-Мельшпин П. Бодлэр, его жизнь и поэзия // Бодлэр. Цветы зла. СПб., 1909.

Именной указатель

- Абрамов С. А. 165
Аверинцев С. С. 196, 202
Авивит Ш. 144
Адан А. (Adam) 111, 208, 209, 211
Азадовский К. М. 144
Айхенвальд Ю. А. 136, 141, 142
Ал-Газали 161
Александр I 154
Алексеев М. П. 153
Андреев Л. Н. 97, 130
Андреевский С. А. 49, 55
Анненский И. Ф. 40, 41, 48, 55,
57, 77, 80, 86, 88, 93, 94, 99,
100, 103, 104, 107, 108, 110,
111, 114, 117, 118, 127, 128,
130, 149, 164
Апухтин А. Н. 81
Арсеньев Н. С. 159, 197
Архиппов Е. А. 163
Асмус В. Я. 78
Астор Д. де 201
- Багно В. Е. 144, 152, 170, 196, 197
Байрон Дж. Н. Г. 88, 168
Бакст Л. С. 70
Балашов Н. И. 125, 169
Балтрушайтис Ю. К. 34
Бальмонт К. Д. 19, 35, 48, 54, 56,
110, 144–152
Барт Р. 124
Баршт К. А. 14
Бах И. С. 10
Бахтин М. М. 196, 201
Белинский В. Г. 141, 183
Белый А. 9, 11, 16, 18, 33, 37, 78,
145, 146, 155, 172, 211
Бельмонте 146
Беме Я. 155
- Бенуа А. Н. 19
Беранже П. Ж. 49
Берберова Н. Н. 69
Бердяев Н. А. 69, 156, 196, 197,
205
Бертран А. 122
Бицилли П. М. 16, 36
Блок А. А. 9, 11, 14, 15, 18, 25, 31,
32, 33, 36, 37, 47, 60, 90, 97,
104, 117, 127, 128, 130
Блох Р. 169
Бодлер Ш. 48–58, 77, 80, 122,
169, 207–209
Бородаевский В. В. 30
Боткин В. П. 159
Боткин С. М. 159, 161, 162
Брандес Г. 178–179
Брюсов В. Я. 11, 18, 19, 22, 24–
27, 30–33, 42, 44, 45, 48, 52,
60, 63, 73, 76, 77, 79, 80, 82, 84,
86, 88, 89, 91, 93, 94, 96, 97,
100, 103–105, 107–111, 117–
122, 127, 128, 131, 170, 176,
206, 211, 214
Бунин И. А. 10, 11, 19, 23, 38, 39,
42, 43, 44
Бурлюк Д. Д. 126
Бялик Х. Н. 76
- Вайсштайн У. (Weisstein) 9
Валери П. 78, 90, 97
Ватсон М. В. 186, 189, 191–194
Вега Карпио Л. Ф. де 146, 185
Вейнингер О. 70
Великовский С. В. 57, 91, 122,
123, 125
Венгеров С. А. 77
Венгерова З. А. 68, 71–74, 80

- Верлен П. (Verlaine) 10, 11, 72, 75–77, 79–87, 89–97, 99–106, 108–117, 127, 128, 136, 171, 206–209, 211, 213–215
- Верхарн Э. 80–81, 176
- Верховский Ю. Н. 94–96
- Вилье де Лиль-Адан Ф. О. М. 163, 208
- Виоле ле Дюк Е. 11
- Володихин И. 11
- Волошин М. А. 11, 14, 15, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 37, 39, 40, 42, 45, 79, 80, 88, 93, 118, 121, 122, 155, 157, 163–167, 169, 175, 176, 180, 183, 197, 205
- Волынский А. Л. 69
- Вольтер Ф.-М. 76
- Вьеле-Гриффен Ф. 82
- Гаспаров М. Л. 37, 81
- Гегель Г. В. Ф. 12
- Гейне г. 76, 88
- Герцен А. И. 13, 30, 36
- Герцык Е. К. 164
- Гершензон М. О. 198
- Гете И. В. 76, 88, 168
- Гидеон З. 22
- Гиль Р. 82
- Гинзбург Л. Я. 10, 36, 46, 47
- Гиппиус З. Н. 60, 68–74, 160, 161
- Глушков Д. И. — см. Олерон Д.
- Гоген П. 167
- Гоголь Н. В. 12–14, 22, 29
- Гойя Ф. 195
- Голл И. 76
- Гонгора и Арготе Л. де 185
- Городецкий С. М. 11, 23, 34
- Горький М. 174, 207
- Григорьян К. Н. 76
- Гроссман Л. П. 171
- Гумилев Н. С. 45, 144, 169, 181–183
- Гурмон Р. де 77, 78, 80, 84, 85, 164
- Гюго В. 9, 76
- Данте Алигьери 60
- Дантек И.-Ж. де (Le Dantec) 209
- Деборд-Вальмор М. 208
- Демени П. 125
- Денисова Н. (Denissoff) 126
- Дикман М. И. 75, 84, 85, 91, 97, 112
- Дионисий Ареопагит 161
- Дмитриев И. И. 141
- Дмитриева Е. И. (Черубина де Габриах) 155, 184, 197
- Дончин Ж. (Donchin) 75, 76
- Достоевский Ф. М. 14, 63, 69, 154
- Дружинин П. В. 154
- Дункан А. 92
- Дынник В. А. 179
- Ерофеев В. В. 142
- Еврипид 76
- Екатерина Павловна, великая княгиня 155
- Жирмунский В. М. 75, 122, 171
- Жуковский В. А. 152, 168, 186, 188, 190, 191
- Заболоцкий Н. А. 169
- Зайед Г. (Zayed) 209
- Зинаида Ц. (Быкова З. И.) 86
- Зиновьева-Аннибал Л. Д. 41
- Золя Э. 175
- Иванов Вяч. Вс. 68
- Иванов Вяч. И. 10, 11, 16, 23, 30, 35, 38, 39, 41, 48, 54, 55, 57, 63, 69, 78, 79, 83, 84, 159, 196–205
- Иванов-Разумник Р. В. 137
- Ивлев Д. Д. 21
- Игнатов И. Н. 130
- Измайлов А. А. 77, 83, 97
- Каблуков С. П. 69
- Казак В. 210
- Кальдерон де ла Барка П. 144–146, 196, 197
- Кара-Мурза А. А. 60
- Карамзин Н. М. 13, 141

- Карсавин Л. П. 158, 196, 197, 205
 Катенин П. А. 152
 Кацман Л. 179, 180
 Кеведо и Вильегас Ф. 185
 Кириченко Е. И. 12, 13
 Клейст Г. 76
 Клодель П. 163–167
 Кожевникова Н. А. 81
 Козлов И. И. 153, 154, 162, 204
 Кольридж С. Т. 169
 Конфуций 166
 Корбьер Т. 208
 Коппе Ф. 209
 Кохановский Я. 76
 Краевский А. А. 51
 Краснов П. Н. 81, 82, 121, 123
 Кржевский Б. А. 184
 Кро Ш. 208
 Кронеберг А. 183
 Кублицкая-Пиоттух А. А. 103, 104, 127
 Кузмин М. А. 26, 27, 30, 33, 184–187, 189–195
 Куприянов И. Т. 40
 Курочкин В. С. 49
 Курочкин Н. С. 48–51, 53
 Кучак Н. 76
- Лавров А. В. 15, 45, 71, 163, 186
 Лангль И. 11
 Лао-Тзе (Лао-Цзы) 166
 Латышев В. А. 83
 Лафорг Ж. 72
 Левин Ю. Д. 57, 168
 Леконт де Лиль Ш. 76
 Леон Л. де 154
 Лермонтов М. Ю. 168
 Лившиц Б. К. 118, 214, 215
 Линецкая Э. Л.
 Лихачев Д. С. 14, 169
 Лозинский Г. Л. 184
 Лозинский М. Л. 169, 181, 184, 186, 189–195
 Лойола И. 154
 Лоренц Н. 11
 Луначарский А. В. 84
- Львов-Рогачевский В. 103, 138
 Любимов Н. М. 184, 195
 Людовик XIV 12
 Ляпина Л. Е. 147
- Магдалена Святого Духа 202
 Мазуркевич В. А. 86
 Макарий Оптинский 155
 Макогоненко Д. Е. 144
 Маковский С. К. 68, 69, 164, 197
 Максимов Д. Е. 44, 45, 65
 Малкина Е. 169
 Малларме С. (Mallarmé) 72, 76–82, 84, 85, 88, 117, 119–127, 208
 Мандельштам О. Э. 10, 11, 14, 15, 19–21, 26–30, 35, 36, 42, 45–47, 89, 169
 Маяковский В. В. 14, 19, 20, 21, 41, 42
 Медведский К. П. 80
 Мережковский Д. С. 28, 30, 31, 59–68, 70, 71, 154, 157, 158, 160–162, 199, 205
 Мерриль С. 82
 Метерлинк М. 81
 Минаев Д. Д. 48, 49, 51–53
 Минский Н. М. 72, 80, 86, 101
 Минц Э. Г. 33
 Мира де Мескуа (искаженное, правильно — Мира де Амескуа) А. 146
 Мирза-Авакян М. Л. 111, 127
 Мистраль Ф. 76
 Михаловский Д. Л. 49
 Михайловский И. 23, 24
 Мицкевич А. 169
 Мопассан Ги де 76
 Мореас Ж. 72
 Мочульский К. В. 184
 Мунц О. Р. 13
 Муратов П. П. 11, 60, 61
 Муратова К. М. 14
- Надсон С. Я. 81
 Найда Ю. А. 127
 Некрасов Н. А. 51, 135

- Нива Ж. 48
 Николаев Н. Н. 79
 Нович Н. (Бахтин Н. Н.) 86, 103, 105
 Нуво Ж. 208
- Одоевцева И. В. 70
 Олерон Д. (Глушков Д. И.) 169, 177–179, 183
 Оношкевич-Яцына А. И. 169
 Ороховацкий Ю. И. 76, 127
- Павлова М. М. 83, 131
 Панов 55
 Панофски Э. (Panofski) 9
 Панченко С. В. 128
 Парланд А. 11
 Парнок С. Я. 18
 Пастернак Б. Л. 35, 100, 103, 150, 169
 Паэс де ла Кадена М. 153
 Перельмутер В. 176
 Перцов П. П. 59–67, 71
 Пестерев В. А. 88
 Петефи Ш. 76
 Петров Д. К. 145, 146
 Петрова А. М. 165
 Петровский П. Н. 86, 109
 Пий XI 198
 Пинар Э. 54
 Писарев Д. И. 141
 Плотин 166
 По Э. А. 122, 144
 Поступальский И. С. 117, 169
 Пушкин А. С. 151–154, 172
 Пшавела В. 168
- Ратгауз Д. М. 86, 95, 103
 Рафалович С. 86, 103, 109, 116
 Рембо А. (Rimbaud) 72, 76, 82, 84, 85, 87, 88, 111, 117–127, 208
 Ренье А. де 80, 82, 84, 163
 Рерих Н. 25, 26
 Рескин Дж. 12, 13, 17, 26, 28, 29, 30, 31
- Рильке Р. М. 169
 Роден О. (Rodin O.) 12, 17, 26, 29
 Розанов В. В. 12, 18, 22, 60, 62
 Ростовцев М. И. 11
 Рохас Ф. де 146
 Рыжкина М. 169
- Северянин И. 128
 Седано Сьерра М. Х. 196
 Серафим Саровский (Мошин П.) 156, 160
 Сервантес Сааведра М. де 135, 142, 144, 185, 187–190, 193, 194, 196
 Случевский К. К. 24
 Смага Ю. (Smaga) 76, 116
 Смирнов А. А. 184, 186, 191
 Смирнов И. С. 166
 Соловьев В. С. 156
 Соловьев С. М. 33
 Соллогуб В. А. 141
 Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.) 35, 41, 75–77, 79, 80, 82–87, 89–109, 111–121, 123–140, 143
 Стернин Г. Ю. 12
 Султанов Н. 11
- Тарковский А. А. 181
 Тереса де Хесус (св. Тереса Авильская) 153–162, 196, 197, 199, 204, 205
 Тименчик Р. Д. 186
 Тирсо де Молина 144, 146–148
 Тихонов А. Н. 87
 Тойнби А. Дж. 129, 162
 Токарев Д. В. 132
 Толстая М. А. 184
 Толстой Л. Н. 141, 142
 Толстой Ф. М. 51
 Топоров В. Н. 68
 Травчетов М. 170
 Третьяков В. К. 152, 176
 Трушкин В. Л. 177, 178
 Тургенев И. С. 196

- Тургенева Н. А. 155
Тхоржевский И. И. 86, 101
Тынянов Ю. Н. 171
Тычина П. Г. 76
Тэн И. 61
Тяжелов В. Н. 13
- Уитмен У. 144
- Федоров А. В. 82, 108
Федотов Г. П. 211
Фет А. А. 89, 103, 110, 119
Философов Д. 63
Флобер Г. 178
Флоренский П. А. 16
Флориан Ж. П. К. 186, 188, 191
Флоровский Г. В. 155, 156
Фофанов К. М. 89, 103
Френкель С. 86, 103
- Харджиев Н. И. 46
Хогарт У. 195
Ходасевич В. Ф. 206–208, 210–215
Хуан де ла Крус (св. Иоанн Креста, Jean de la Crois) 158–161, 196–205
- Цветаева М. И. 34, 35, 146, 164, 169
Цивьян Т. В. 68
Цыбулевский А. 169
Цех П. 76
- Чаадаев П. Я. 12, 13
Чеботаревская А. Н. 76, 123, 139
Чужак Н. Н. 123
- Чуковский К. И. 77, 103, 134, 144, 174, 186
Чюмина О. Н. 49, 86, 127
- Шатобриан Ф. Р. де 12, 29
Шевченко Т. Г. 76
Шекспир У. 76, 180, 181, 183, 191
Шелли П. Б. 144
Шенгели Г. А. 169, 180, 181
Шершеневич В. Г. 41
Шестов Л. 100, 158, 159
Шиллер И. К. Ф. 168
Шишкин А. Б. 201
Шлегель Ф. 12, 29
Шпенглер О. 12
Штейнер Р. 33, 165
Шуази О. 11
- Эйхенбаум Б. М. 163, 165
Элиаде М. (Eliade) 68
Эллис (Кобылинский Л. Л.) 32, 39, 48, 50, 56, 80, 86
Эредиа Ж.-М. де 168–183
Эренбург И. Г. 103
Эсхил 76, 166
Эткинд А. М. 131
Эткинд Е. Г. 48, 56, 104, 144, 152
Этьямбль Р. (Etiemble) 88
- Якобсон Р. О. 37
Якубович П. Ф. 48–50, 52–57
- Faguno J. 45
Frankl P. 13
Garrigan K. O. 17
Martino P. 91
Unran J. 17
Ynduráin D. 202

Содержание

Вместо предисловия	7
Зарубежное зодчество в русской поэзии конца XIX — начала XX века	9
Поэты «Искры»: Шарль Бодлер, Николай Курочкин и другие ..	48
Флоренция в переписке и эссеистике Д. С. Мережковского и П. П. Перцова	59
«Красный» цикл писем Зинаиды Гиппиус к Зинаиде Венгеровой	68
Федор Сологуб — переводчик французских символистов	75
Томленья духа о душе и теле (Сологубовский миф о Дульцинее и его истоки)	129
Пьеса Тирсо де Молины «Севильский обольститель, или Каменный гость» в преводе Бальмонта	144
Кармелитская мистика (Святая Тереса и Сан Хуан де ла Крус) в восприятии русского религиозного Ренессанса	153
Пьеса Поля Клоделя «Отдых седьмого дня» в переводе М. А. Волошина	163
К проблеме адекватности перевода (На материале русских версий сонета Ж.-М. де Эредиа «Бегство кентавров»)	168
«Покроют плечи нежные камлотом...» (Михаил Кузмин — переводчик «Дон Кихота»)	184
Вяч. Иванов и Сан Хуан де ла Крус	196
Стихотворение Верлена «Le bruit des cabarets...» как архетип поэзии Ходасевича 1920-х годов	206
Первые публикации	216
Литература	217
Именной указатель	227

Научное издание

Всеволод Евгеньевич Багно

**РУССКАЯ ПОЭЗИЯ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
И РОМАНСКИЙ МИР**

Ответственный редактор *С. В. Смоляков*

Художник *П. П. Лосев*

Редактор *О. И. Абрамович*

Компьютерная верстка *А. Б. Левкина*

Лицензия ИД 03369 от 28.11.2000

Издательство «Гиперион»,

199178, Санкт-Петербург, В. О., Большой пр., 55.

Тел. (812)275-9855

E-mail: hyperion@mail.wplus.net

www.hyperion.spb.ru

ISBN 5-89332-129-4



9 785893 321296

Сдано в набор 10.09.2005. Подписано в печать 20.10.2005.

Формат 84×108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.

Гарнитура Petersburg. Усл. печ. л. 12. Тираж 3000 экз. Заказ № 2104.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии «Ренеме»,

192007, Санкт-Петербург, Обводный канал, 40.

Замеченные опечатки

Страница	Строка	Написано	Следует читать
141	13 св.	В. А. Сологуба	В. А. Соллогуба
146	10 сн.	К. Д. Петров	Д. К. Петров
183	5 сн.	Эредна	Эредиа
208	10 сн.	Адан	Adam