ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ ГОУ ВПО «НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ» ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИ И И ПСИХОЛОГИИ

ПРИТЯЖЕНИЕ, ПРИБЛИЖЕНИЕ, ПРИСВОЕНИЕ: ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ

Межвузовский сборник научных трудов

Под редакцией кандидата филологических наук *Н. О. Ласкиной,* кандидата филологических наук *Н. А. Муратовой*

НОВОСИБИРСК 2009

УДК 82.09 (082) ББК 83я43 П 772

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук *H. О. Ласкина* (отв. ред.); кандидат филологических наук *H. А. Муратова* (отв. ред.); кандидат филологических наук *Г. А. Жиличева*; кандидат филологических наук *А. Е. Москалева*

П 772 Притяжение, приближение, присвоение: вопросы современной литературной компаративистики: межвузовский сборник научных трудов / под ред. Н. О. Ласкиной, Н. А. Муратовой.— Новосибирск: Изд. НГПУ, 2009. — 184 с.

ISBN 978-5-903978-05-2

В сборнике научных статей рассматриваются вопросы современной литературной компаративистики в разных аспектах, включая феномены межкультурной коммуникации, взаимодействие литературы с другими искусствами, проблемы художественного перевода.

В оформлении использованы рисунки Н. А. Муратовой.

УДК 82.09 (082) ББК 83я43 П 772

ISBN 978-5-903978-05-2

Содержание

Ольга Сокуренко (Научный дебют: руководитель – Наталья Ласкина)
Взаимодействие литературного и музыкального
дискурсов в культуре модернизма: Т. Манн, А. Шенберг, Т. Адорно100
ІІІ ПРИСВОЕНИЕ: ПЕРИПЕТИИ ПЕРЕВОДА
Александр Жолковский
Семь «Ветров»: о переводах «Ветра» Пастернака
Массимо Маурицио
Некоторые замечания о двух переводах
"The Catcher in the Rye" Дж. Д. Сэлинджера
Дарья Белова
Трансформации семантической структуры цикла
Р. М. Рильке «Сонеты к Орфею» в современных русских переводах132
Наталья Ласкина
Перевод-саботаж: «Беглянка» Н. М. Любимова
Светлана Ромащенко
О «птичьей метафоре»
в русских переводах («Альбатрос» III. Бодлера)
IV ПРИСВОЕНИЕ-2: НАША ПУБЛИКАЦИЯ
Лада Панова
Две статьи для Мандельштамовской энциклопедии:
«Данте Алигьери» и «Франческо Петрарка»
Данте Алигьери
Франческо Петрарка

ПОХИТИТЕЛИ ВЕЛОСИПЕДОВ

(предисловие редакторов)

Сравнительное литературоведение в российском научном пространстве обладает странным статусом – одна из старейших филологических дисциплин де-факто и в то же время почти отсутствующая дисциплина с точки зрения системы, науки как института. Современная компаративистика вдобавок претерпела в последние десятилетия достаточно много изменений в соответствии со сменой приоритетов в теории литературы: усилилось внимание к ранее периферийным, маргинальным явлениям и тем более – к неевропейским литературам; стал особенно актуален рецептивный аспект, описание диалога, влияния как процесса скорее, чем «сравнение» застывшего результата; к сопоставлению литератур добавилось сопоставление литературы с другими искусствами, и сравнительное литературоведение стало все больше смыкаться с культурными исследованиями.

Все это не способствует четкому определению границ самой дисциплины. Помимо этого, в то время как в России все чаще, под влиянием идей интеграции в мировое научное поле, пытаются отграничить сравнительное литературоведение и придать ему независимый статус, на Западе все больше задают вопросов о смысле и целях компаративных исследований (впрочем, как и всех остальных гуманитарных областей). Достаточно вспомнить недавнюю (2004 г.) книгу Гайятри Спивак «Смерть дисциплины», полемический пафос которой основан на постмодернистской критике западной научной традиции. В частности, стремительный рост популярности компаративистики в американских университетах в послевоенное время связывается с историческими и политическими факторами (миграцией ученых, потребностями государства в состоянии холодной войны), уже утратившими значение. В глобализации по западной модели есть опасность потерять главное достоинство компаративистики – направленность на Другое. У полумаргинального положения литературной компаративистики в России, возможно, те же вненаучные причины. Выход, который предлагает Спивак, заключается, во-первых, в переориентации «новой компаративистики», основные усилия которой надо направить на устранение европоцентризма западной науки, на глубокое изучение неевропейских культур вместо их ассимиляции, во-вторых, в возвращении к пристальному анализу текстов (а не наций, культур, регионов) - что и демонстрируется в ее книге: именно внимательное чтение должно стать залогом честности и средством преодоления предрассудков. Эта последняя идея, несмотря на разность исходных контекстов, более чем актуальна для нас.

У литературной компаративистики есть и другая, более фундаментальная проблема. Можно ли говорить всерьез о двух и более литературах сразу? Можно ли быть носителем нескольких культур одновременно? Даже настоящие билингвы редко идентифицируют себя с двумя «далекими» культурами сразу. Идеального компаративиста следовало бы выращивать с рождения, и даже в этом случае его возможности были бы ограничены двумя-тремя языками и культурами. При этом если лингвисту-компаративисту обычно достаточно хорошо ориентироваться в речевой практике двух языков, литературоведу нужно знать минимум две литературные традиции.

Истинного специалиста по сравнительному литературоведению, следовательно, вообще не может быть. Любой ученый, рискующий обратиться к этой области, попадает в зону неуверенности, потому что его опыта всегда будет недостаточно. В течение все-

го прошедшего столетия компаративистов упрекали и продолжают упрекать в том что, их исследования слишком произвольны (сравнивать можно все со всем), слишком общие или слишком частные, уступают по глубине аналогичным «моно»исследованиям в области истории литературы. Наиболее популярный упрек сегодня — в пристрастности, в неспособности занять позицию по-настоящему свободного объективного наблюдателя, что и порождает «европоцентризм».

Однако идеальный эрудит и космополит, на самом деле, не сможет выполнить ту задачу, которая только и может придать компаративистике смысл. То, что кажется заведомой слабостью дисциплины – невозможность быть в ней специалистом – ее конструктивное свойство. Чтобы адекватно описать взаимоотношения между чужеродными культурами, чтобы вскрыть механизмы реагирования, присвоения, адаптации, реинтерпретации – всего, что и составляет на практике так называемый диалог культур, – необходимо сохранять чувство чужого, иного.

Работы, представленные в нашем сборнике, объединяет внимание к моментам столкновения с чужим – от свободных контактов, сближений блуждающих между культурами и языками мотивов, пересечений между книгой, сценой и экраном до прямых попыток перенести чужое в свою среду при помощи самого традиционного и всегда ненадежного средства – перевода.

Инициаторы этого издания – преподаватели кафедры зарубежной литературы и теории обучения литературе Новосибирского педуниверситета – исходили и из специфики нашего собственного отношения к выбранной теме. У нас нет никаких «естественных» причин интересоваться тем или иным конкретным случаем межкультурного контакта и взаимодействия тех или иных литератур, мы не можем не сознавать, что исторически и географически находимся в положении колонии, для которой единственный способ обрести культуру – присвоить культуру метрополии, а с ней и все, что та захватила из мирового запаса. История русской литературы может быть прочитана как серия похищений Европы, равно как и попыток Европу оттолкнуть. В определенной мере это можно сказать и о российской (тем более сибирской) филологии, особенно когда она решается говорить о дальнем. Не имея ничего прочно в своем владении, мы обречены быть похитителями и самозванцами; но нахождение вне зоны комфорта может быть даже преимуществом – по крайней мере, в современной науке, скептически воспринимающей любую центрированность. Мы воспользовались этими своими свойствами и для того, чтобы «притянуть» коллег из других научных сообществ.

Известная самоирония, выраженная в долго подбиравшемся названии вступительной статьи, по отношению к предпринятому проекту, спонтанным и парадоксальным образом, «почти по независящим от редакции причинам», объединившему авторов самого разного статуса и «веса» в региональном и мировом научном сообществе, позволила инициаторам и участникам сохранить не только свободу интерпретации Другого, но и личную ответственность за избранный способ чтения, за первые опыты студентов своих спецсеминаров и за предприятие в целом. Приложенные усилия отнюдь не только авантюрного свойства: вместе с похищением пространств и воздуха чужих-своих литератур заимствуется и сложившаяся или только возникающая традиция их чтения, разноаспектная и разноязычная, требующая освоения и присвоения. В этом смысле похитители велосипедов оказываются сродни их изобретателям. Надеемся, что представленные здесь транспортные средства пригодятся не только для передвижения по окрестным оврагам.

Отдавая себе отчет в зыбкости позиции и неустойчивости почвы (Новосибирск необдуманно построен в месте геологического разлома), тем не менее, не принимаем возможных обвинений в чрезмерных претензиях, поскольку вступание на качающуюся, фрагментарную и эллиптичную поверхность новой земли и составление «карты на ощупь», как показывает история, в любом случае оправдано. Конечно, в опусах сборника иногда вместо настоящей левитации демонстрируются не слишком искусные

фокусы и цирковые трюки, но ведь понадобились же Де Сике непрофессиональные актеры, которые словно и не играют вовсе по законам официального кино, но способны выразить нечто как заново обретенное и утвержденное в мире, именно поэтому похищение велосипедов — не наивное дилетантство, а жизненно важное событие. И, возможно, поэтому инерция, вызванная нашим энтузиазмом, устремила данное мероприятие в сторону привлечения образцов самого высокого профессионализма.

Паче чаянья вылазка «честных контрабандистов» привела к приобретению товаров невиданной цены. Мы выражаем самую глубокую признательность мэтру отечественного и мирового литературоведения Александру Константиновичу Жолковскому, разрешившему опубликовать наш перевод его статьи о переводах Пастернака, и Ладе Геннадьевне Пановой, любезно предоставившей две статьи из готовящейся Мандельштамовской энциклопедии, которые стали материалом четвертого раздела нашего сборника; благодарим за сотрудничество итальянского филолога и переводчика Массимо Маурицио, нашу коллегу из Томска Дарью Николаевну Белову и, конечно, ближайших «соучастников» проекта — сотрудников кафедры русской литературы и теории литературы НГПУ. Работы студентов, испытавших все тот же эффект притяжения и решившихся его исследовать, мы публикуем под рубрикой «Научный дебют».

І ПРИТЯЖЕНИЕ: КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ ФЕНОМЕНЫ В ЛИТЕРАТУРЕ

Галина Жиличева

РЕЦЕПЦИЯ ЯЗЫКА ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ

Известно, что каждой новой литературной эпохе свойственно рефлексировать художественную моду прошлого. Одним из способов игры с предшествующими культурными тенденциями в современной литературе является использование разнообразных отсылок к художественным моделям постмодернизма и научному языку структурализма — постструктурализма.

Философские и филологические термины, появляющиеся в произведениях, могут выступать знаками адресованности текста определенной группе читателей, но могут быть и сюжетогенными. Хорошей иллюстрацией первой тенденции может служить фрагмент книги А. Секацкого. А. Секацкий пародийно описывает модель такой культурной коммуникации: «...правила модных тусовок включают в себя и овладение определенным набором концептов, сформированных на основе постструктурализма прошлого века... По настоящему здесь властвуют не местные авторитеты, а незримо присутствующие призраки – Лиотар, Бодрийяр, Деррида, Делез, регулярно вызываемые спиритическими сеансами настойчивых упоминаний». Следовательно, неофит, чтобы быть принятым в тусовку, должен говорить следующим образом: «номадическая дистрибуция Делеза, Гваттари и Вирильо реставрирует младогегельянский дискурс» [Секацкий 2005, с. 91]. Интенция автора в данном случае амбивалентна. С одной стороны, комически демонстрируется то, как термины маскируют отсутствие смысла высказывания, с другой стороны, подчеркивается, что без рефлексии культурообразующих терминов, новая художественная парадигма невозможна. Поэтому в метасобытийном плане многих современных нарративов присутствует парадоксальная ситуация – свободная комбинация терминов будит творческую фантазию повествователя.

Вторая тенденция проявляется в том, что реинтерпретация идей структурализмапостструктурализма оказывается релевантной не только для закрытой «тусовки», но и для дискурсов, нацеленных на массовую аудиторию (беллетристика, кинематограф, интернет). Понятно, что если концепция оказывается общедоступной, пародируется, опровергается, то ее уже нельзя отменить. Ф. Кюссе по этому поводу писал: «Демонизация французской теории... одновременно является и признанием существования такой группы авторов и идей, их постулаты становятся привычными, и в итоге отрицание узаконивает то, что проводники французской теории с немалым трудом пытались выдать за единое и однородное целое» [Кюссе 2005, с. 103–126, с. 104]. Мы можем зафиксировать и следующий этап освоения теории: метаязык, описывающий ситуацию постмодерна, становится элементом игры не только в определенной группе потребителей культуры, но и попадает в коллективное сознание, опознается теми, кто никогда не читал Барта, Кристеву, Делеза.

Приведем несколько примеров. В англоязычном «живом журнале» можно обнаружить сообщество "LOLTHEORISTS", ¹ где пародируются теоретические концепции постструктурализма: фотография теоретика или «концептуальная» иллюстрирация его идеи, дополняются узнаваемым тезисом, переведенным на жаргонный интернет-язык. Например, фотопортрет Ж. Деррида сопровождается надписью «ur violent heirarchy let me deconstruct it" [илл. 1], Р. Барта "I is an author. I iz ded" [илл. 2], а комбинация фотопортретов 3. Фрейда и Ж. Делеза с Ф. Гваттари подписана так: " I made u an Oedipus / but we broke it" [илл. 3].

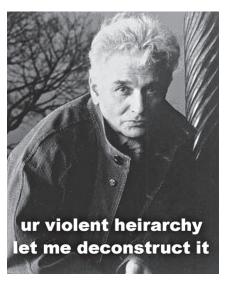
В популярном боевике «Матрица» тайник Нео, в котором он прячет хакерские программы, находится в книге Ж. Бодрийяра «Симулякры и симуляция». В книге вырезаны страницы, следовательно, никто ее не прочитает, но идея симуляции, еще не осознанная героем, уже материализуется, и дальнейшее разворачивание сюжета можно истолковать как комментарий к книге. Массовое искусство стереотипизирует когда-то бывшие авангардными приемы высокой культуры: в «Матрице» можно усмотреть аналогии основным идеям постмодерна. По мысли Мориса Бланшо, проблема современной культуры выражается в символах конца, катастрофы, краха, аналогично тому, как в эпоху модерна основными символами выступали идеи утопии и проективности [цит. по: Ильин 1998, с. 185]. Учитывая, что сюжетной традицией фильма-боевика является хранение оружия в Библии, можно отметить перекодирование знаков модернистской проективности (все «новые люди» в изображаемом мире ожидают прихода мессии) на знаки симуляции проекта (ожидание не оправдывается, так как мир матрицы – мир клонов и тотального исчезновения реальности).

Но есть и другая сторона проблемы: «...беллетристика служит для серьезной литературы формой, с помощью которой выводятся наружу, воплощаются в нечто внешнее и преодолеваются страхи, внутренние проблемы и конфликты. Они маркируются как недостойные, и тем самым достигается возможность с ними справиться» [Лучанкин, Норберг 2005, с. 280]. Один из основных страхов современной литературы сформулировал еще В. Изер — страх конца литературы, потери читателя, потери главенствующего места литературы в обществе [Изер 2004, с. 22–46]. Данная ситуация вызывает изменение коммуникативной стратегии текстов.

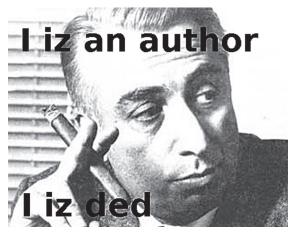
В эпоху модернизма теоретические идеи (монтажа и кинематографичности, остранения и обнажения приема и т. п.), попадавшие в художественные тексты Тынянова, Шкловского, Вагинова и др., служили проводником смысловой открытости, дополнительным приемом, манифестирующим истину повествования как проекта, меняющего реальность, совершающего экспансию в сознание читателя. (Характерно удивление Джойса: зачем люди воюют, лучше бы изучали роман «Поминки по Финнегану»). Проективность выражалась и в том, что герои модернизма, создавая свои романы, доклады, стихи, трактаты, «удваивали» художественную информацию обрамляющего повествования, тем самым постулируя идеальный образ читателя, разгадывающего смысл текстовых аллюзий.

В постмодернизме другая ситуация. Доминирует ощущение иллюзорности мира, поэтому автор вместе с реальностью и читателем как бы возвращаются в текст, замыкаются в нем. В текстах все чаще появляется сюжет интерпретации мира или произведения, а герои не только не пишут свою художественную версию событий, но и не могут понять (прочитать) происходящее (предложенный текст). Раз возможности понимания проблематизируются, то на помощь повествованию приходят герменевтические принципы и, базирующиеся на них литературоведческие модели комментария, анализа, истолкования. Читатель мыслится как Другой, поэтому герои текстов, с которыми можно идентифицироваться адресату, сами оказываются в позиции читателя. Метасюжетом является не только сюжет письма, но и сюжет чтения. «Демонстрация

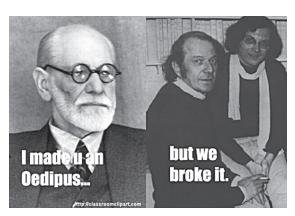
Иллюстрации



 $\mathit{Илл.}\ 1.$ Loltheorists – Ж. Деррида и деконструкция иерархий



Илл. 2. Loltheorists – Р. Барт и смерть автора



Илл. 3. Loltheorists – Фрейд и авторы «Анти-Эдипа»

в тексте способов истолкования смысла героями-читателями становится техникой ввода рефлексивной позиции внутрь самого текста и в интеллектуальной литературе, и в массовой словесности. Она является особым экспрессивным шифром имплицитного читателя как фигуры проблематичной и важной для новейшей словесности» [Лучанкин, Норберг 2005, с. 284].

Тема чтения, интерпретации становится элементом интриги – в сюжет включаются особые актанты: читатели, критики, литературоведы. Например, в пьесе Т. Стоппарда «Настоящий инспектор Хаунд» персонажами являются критики, и в ходе сюжета выясняется, что любой персонаж (даже актеры) – потенциальный критик [Стоппард 2007, с. 215–269]. В то же время, чтение осознается и как главное метасобытие. Современная литература – «литература читателей», чтение напрямую влияет на текстопорождение, текст создается как ремейк произведений предшественников, происходит присвоение себе чужого сюжета, стиля, авторской позиции (См., например, пьесу Н. Садур «Памяти Печорина», в которой сюжет Лермонтова прочитан в свете «женской литературы»: героя на дуэли убивают Мери и Вера [Садур 2002, с. 207–254]). Таким образом, открытая аллюзивная интертекстуальность модернизма, проектирующая читателя-сотворца, трансформировалась в герметичную модель дискурса: круг интерпретации замыкается внутри сюжета, который развивается как серия событий-интерпретаций.

В интеллектуальной литературе такая тенденция герметизма является своеобразным противовесом стратегии вовлечения большого круга реципиентов: система знаков, адресованная читателям, получающим удовольствие от интеллектуальной игры, замыкается, хотя всю остальную информацию считывает любой потребитель. Нам представляется, что такая замкнутость есть следствие «открытости» произведения, теоретически и практически обоснованной У. Эко (ведь сложные взаимодействия знаковых комплексов разной адресованности внутри одного текста может приводить к разделению читателей на группы).

Названная тенденция отыгрывается «обратным ходом» и в беллетристике, когда, несмотря на общедоступный и стереотипный характер повествования, интрига усложняется за счет использования метафикциональных ходов, которые будут замечены лишь определенной группой читателей. То есть массовая словесность в лучших проявлениях сохраняет какую-то связь с архетипической литературной конвенцией, которую Гадамер называл «презумпцией совершенства»: каждый знак текста не случаен, обладает потенциалом интерпретации [Гадамер 1991, с. 78].

Так, в «Левиафане» Б. Акунина, события жизни героев по ходу повествования подменяются «событиями рассказывания»: вырезками из газет, дневников и писем. Сюжет поиска истины, который, по мысли В. Руднева, является главной жанровой ценностью детектива [Руднев 1996], проблематизируется, чтобы понять, кто убийца, читатель должен интерпретировать тексты персонажей. Даже финальный разоблачающий монолог Фандорина не дается нам напрямую: он пересказывается в письме сумасшедшего Реджинальда, написанном невидимыми чернилами и адресованном мертвой жене.³

Во всех литературно-жанровых вариантах взаимодействия массового-элитарного сочетание замкнутой структуры и открытой модели может приводить к продуцированию определенной логики сюжетного развития – от научения языку системы к ее деконструкции. Востребованность сюжета реинтерпретации приводит к тому, что он маркируется с помощью филологических моделей.

Поэтому, как мы уже отмечали ранее, метаязыковые модели (философии, филологии), актуализируемые в современной литературе, являются не просто тематизмом, не просто предъявляемым комплексом стереотипов, но конституируют поэтику текста. Литературное произведение на уровне системы героев моделирует типы читательских реакций, в том числе и критика, и литературоведа, процедуры анализа и интерпретации оказываются сюжетогенными. Позиции науки и литературы, прежде разделенные,

объединяются, и «вторичные» тексты-интерпретанты включаются в первичные как элемент игры, текстуальной провокации.

Рассмотрим рецепцию трех актуальных научных концепций в русском и французском романе: понимание мифа или сказки как структурной модели, понимание текста как знаковой системы, понимание текста как дискурса.

Пример 1. Структурная антропология К. Леви-Стросса и сюжетные функции В. Проппа в зеркале романов Б. Вербера и М. Успенского.

В серии книг о танатонавтах — исследователях смерти — французского фантаста Бернарда Вербера описания миров, посещаемых героями, во многом соответствуют научным моделям Леви—Стросса. Информация о деревне богов, например, включает в себя систему расположения зданий, типы движения от периферии к центру, способы есть сырое и вареное, законы сексуальных отношений [Вербер 2005]. Но подробно описанная структура оказывается символической тюрьмой, из которой герои стремятся сбежать. Не случайно центральная мысль вставного текста серии романов — «Энциклопедии относительного и абсолютного и знания», которую пишет ангел-инструктор Эдмонд Уэллс, — звучит так: «чтобы понять систему, необходимо выйти из нее». Характерно, что герой-интерпретатор, трактующий все знаки мира, сомневается в интерпретации собственного имени. Английская фамилия Уэллс отсылает к создателю научной фантастики, и герой размышляет о том, что он не Герберт и не Орсон. Имя же Эдмон (Еdmond) ассоциируется с побегом Эдмона Дантеса (героя Дюма) из тюрьмы. Система и побег из нее сочетаются в именном коде.

Последние справочные статьи энциклопедии Уэллса в каждом томе Вербера декларируют относительность постигнутой структуры и провоцируют движение героев к следующей (мир людей, мир ангелов, мир богов). Таким образом, конструирование гиперструктуры — энциклопедии — подрывается изнутри, как и положено после изобретения Ж. Деррида процедуры деконструкции. Например, в начале романа «Империя ангелов» герои узнают, что наблюдение за миром и передача информации посредством кошек — основные умения ангелов, но в конце романа статья Эдмонда Уэллса сообщает об относительности и наблюдения, и кошек:

Некоторые события происходят только потому, что за ними наблюдают. Таков смысл опыта, который носит название «кошка Шредингера». Кошку помещают в герметичный непрозрачный ящик, произвольно дают электрические разряды. Жива ли кошка? Для классического физика единственный способ узнать это – открыть ящик, для квантового физика приемлемо считать, что кошка на пятьдесят процентов мертва. Но есть существо, которое знает, жива кошка или мертва, не открывая ящик: это сама кошка [Вербер 2006, с. 404].

Характерно и то, что последний роман цикла заканчивается буквализацией метафор рецептивной эстетики (читатель Вербера как бы проходит путь от концепций текста как имманентной структуры к концепции текста как читательской конкретизации смысла). Герои встречаются с оком главного бога Вселенной и обнаруживают, что это глаз читателя, а они сами и их вселенная размещены на странице романа, которую в данный момент видит читатель [Вербер 2008].

Необходимо отметить, что и в русской фантастике пародийно рефлексируется и постулирование структур, и деконструкция. В первой из серии книг фантаста М. Успенского о приключениях богатыря Жихаря путь героя направляется расположенными вдоль дороги идолами Проппа, а в последней книге серии потомки Жихаря встречают изображения доброй феи Дерриды. Хотя оба типа волшебных помощников выполняют в текстах сходные сюжетные функции, можно усмотреть закономерность перехода от Проппа к Деррида.

В начале романа «Там, где нас нет» Жихарь понимает, что его маршрут корректирует именно Пропп:

Возле дороги стоял деревянный кумир Проппа, краска на нем вся облезла и выгорела. <...> Вместо того, чтобы рассказать полагающуюся сказку, новеллу или устареллу, Жихарь мстительно прошипел — Обойдесся! [Успенский 2001, с. 79].

Нарушение правил ведет к смертельной опасности, и после ряда неприятностей Жихарь все же начинает следовать ритуалу:

Ближе к полудню за поворотом выросло очередное изображение Проппа. Жихарь учел вчерашний жестокий урок и придержал коня <...> усевшись поудобнее, он стал рассказывать давнишнюю устареллу, героем которой был витязь Как по прозвищу Закаленная сталь [там же, с. 82].

Однако ценность заданной и усвоенной героем системы подрывается в повествовании. В финале вместо модели линейной инициации вводится другой принцип, конституирующий реальность романа — циклическая буддийская модель круга сансары, выйти из которой нельзя, даже принося жертвы Проппу.

В последнем романе серии «Белый хрен на конопляном поле» упоминание Дерриды появляется в описании иллюстраций древней летописи, повествующий об истории города Чизбурга:

Незаконнорожденный герой обращает взор к небу, откуда спускается к нему на крыльях сочувствия добрая фея Деррида... появляется дракон ...но добрая фея Деррида помогает храбрецу. С помощью незамысловатого чугунного дискурса дракона подвергают полной деконструкции [Успенский 2002, с. 113].

Следует отметить, что нарушение рыцарем обязательств по отношению к фее Дерриде (обещал жениться, но не стал) не приводит к катастрофическим последствиям, что указывает на существование потомков Жихаря в более свободном от властных структур мире, чем мир Проппа. Пародирование стереотипов и клише, в которые превратились популярные научные идеи, таким образом, оказывается не только риторическим украшением комического текста, но и формирует определенное сюжетное ожидание: перемена статуса героя связана с изменением метафорики повествования (например, фиксируется мыслительное «движение» от рациональных моделей – к иррациональным).

Пример 2. Влияние семиотических моделей на физиологию героя в повествованиях А. Левкина и М. Уэльбека.

Рассмотрим, как процедура отказа от кода становится сюжетообразующей в романах других жанровых разновидностей.

Герой романа А. Левкина «Мозгва» (повествователь называет его О.) испытывает состояние «семиотической одержимости»: ему кажется, что город Москва, окружающие люди и объекты подают знаки лично ему, поэтому он постоянно комментирует все названия улиц, по которым ходит, все встреченные исторические памятники, все вывески ресторанов и т. п. Даже душа героя описана как существо, обреченное на интерпретацию:

А душа получалась существом, похожим на червяка... Может быть, имея своим позвоночником Великую русскую литературу, она ползла к убежищу, в котором окуклится, с последующим вылетом в формате мотылька [Левкин 2005, с. 106].

Аморфной сущности приписывается структура (позвоночник) и жесткая заданность метаморфоз (червяк-бабочка), но аллегория абсурдна, поскольку у червяка нет ни позвоночника, ни способности превращаться в мотылька.

Бесконечное комментирование приводит к физиологическим нарушениям — тело отказывается выполнять нужные функции (герой не может прикасаться к жене, не ест, видит галлюцинации, без памяти «влачится» по городу и т. п.). Чтобы преодолеть экзистенциальную катастрофу, О. читает «волшебную книгу» — брошюру о знаках филолога Калошина. Он думает, что овладение филологическим способом описания знаковых систем поможет ему выздороветь. Герой мечтает о явлении Ангела как сверхзнака сюжета инициации, но излюбленным примером знаковых комплексов Калошина является деятельность партизан.

Казалось, раз уж начались знаки, дальше речь пойдет об ангелах, но Сведенборг не был нужен: "Пример. Партизану-разведчику могут сказать в штабе: «Если хозяйка такого-то дома дает тебе чай с лимонной кислотой – незамедлительно отправь на базу медикаменты, а если даст соленый чай – отправь питание радиоприемнику" [там же, с. 132].

Текст Калошина помогает не потому, что содержит откровение, а потому, что объективирует «семиотический недуг» героя. После прочтения брошюры в повествовании акцентируются новые метафоры, тематизирующие искомый выход из комы: «дыра», «щель», «провал», «проход». Все они объединены темой ускользания от «поименованной» системы мира: «дырочка вела неведомо куда», «сама щель не называлась никак», «щель в покрове мироздания», «внутри неизвестно что», «какая-то сеть, паутина растворилась». Герой понимает, что партизан должен получить свободу от центра, базы, и пароля. Поэтому в тексте появляются совершенно случайные события, которые не столько комментируются, сколько просто принимаются как «знамения». Новый статус героя, полученный после «знамений», подчеркнут комически буквальной встречей со смыслом «без пояснений»:

А на заднике ларька <...> черным по белой стенке было выведено: "СМЫСЛ". Без пояснений. Чье-то прозвище?» [там же, с. 170].

Если в начале романа работа сознания символизировалась как структура связей, давалась в абстрактных, схематических образах: схема мозга, схема города, карта метро, схема электросетей РАО ЕЭС, то во второй части романа появляются органические модели: паутина, мох, грибница, актуализирующие тему лакуны, пустоты, зазора.

А щель эта, провал между пространствами был заполнен чем-то полужидким, как если бы за кожей – сухой, портфельной, между двумя ее слоями – оказалось место, где мокрицы, грибницы» [там же, с. 98].

Противопоставление сухой кожи и аморфной неоднородной субстанции соотносится с основным метафизическим противопоставлением романа: конструкция (система знаков, позвоночник) — жизнь (душа, червяк). В конце романа вместо червяка с позвоночником образ «я» идентифицируется с множеством червяков:

Он, что ли, состоял одновременно из тысячи червячков, у каждого из которых в жизни было свое дело, но не был ни одним из них, и их совокупность тоже не была им [там же, с. 151].

Хотя в библиотеке героя нет постструктуралистских философов, его рассуждение аналогично знаменитому определению Ж. Делеза, Ф. Гваттари: «Ризома – представляет собой не центрированную, не иерархическую и не значимую систему без Генерала, без организующей памяти и центрального автомата» [Делез, Гваттари 1996, с. 28].

В финале романа просветленный герой (по профессии авиаконструктор) окончательно отказывается от конструирования жизни:

Он, О. был здесь, но, что ли, и нигде», и включается в ряд природных связей мира: оживает весной, выходит из «оцепененья», начинает ощущать: «солнце грело, прохлада холодила <...> все приросло и срослось, будто и не было ничего [Левкин 2005, с. 172].

Таким образом, развитие «безумия» героя значимо совпадает с движением культуры XX века от структурализма к постструктурализму, от уверенности в возможности истолковать знак к процедурам деконструкции. Путь от партизана с паролем и заданием до партизана, живущего в ризоме-грибнице аналогичен пути от наименование речи «паролем» (фр. parole) у основателя структурализма Соссюра до отказа от слова «пароль» ради наименования речи процессуальным термином «дискурс» в постструктурализме.

Во французской литературе деконструкция знаковой системы дается через продуцирование телесных аффектов нарратива — то есть встреч героев с живыми телами теоретиков, либо описанием физических последствий встречи с идеей. В романе М. Уэльбека «Элементарные частицы» встречи с интеллектуалами изменяют ход событий. Разница во взглядах героев — братьев Мишеля и Брюно задается тем, что они родились в разные периоды увлечения их матери идеями ХХ века. Сначала Жанин увлекалась экзистенциализмом, танцевала с Сартром, но была разочарована его внешностью, а затем, из-за физического влечения к члену секты, ушла в коммуну наркоманов, «водивших знакомство с Аленом Гинзбором и Олдосом Хаксли» [Уэльбек 2001, с. 37]. Поэтому ее дети символически представляют разные типы интеллектуалов: один брат — ученый-биолог, изучающий элементарные частицы, а другой — писательбуддист. Тем не менее, оба брата проходят параллельную сюжетную трансформацию. Один — от изучения мира как системного набора элементарных частиц до понимания, что все есть ничто, другой — от попыток писать тексты до растворения в телесных удовольствиях.

То, что история жизни героев начинается с упоминания Сартра, закономерно. (Сартр символизирует «прокреативную» функцию интеллекта во французской культуре). У. Дюваль, например, замечает: «Истинным воплощением французского интеллектуала, как в популярном, так и в академическом сознании, был и остается Жан-Поль Сартр» [Дюваль 2005, с. 337–350]. Но в прологе и эпилоге, принадлежащем перу вставного повествователя — биографа Мишеля, декларируется и гибель интеллектуализма, который называется «метафизической мутацией XX века», и его эсхатологические последствия:

Вселенское осмеяние, которому после десятилетий бессмысленного почитания внезапно подверглись труды Фуко, Лакана, Деррида и Делеза... вконец дискредитировало все то сообщество интеллектуалов, что объявляло себя «гуманитариями», с этого времени во всех областях мысли необратимо вошли в силу деятели науки... Все считали, что разрешение всех проблем ...лежит в сфере технической мысли [Уэльбек 2001, с. 408].

Однако эти стереотипные обвинения философов от Сартра до Деррида во всех бедах мира явно профанируются автором. В логике романа Уэльбека пренебрежение фантазиями гуманитариев ради техничности науки приводит к антиутопическим последствиям — созданию «существ новой мыслящей расы», которая вытесняет людей. Только в финале читатель понимает, что пролог и послесловие романа, в которых люди обвинялись в метафизической мутации из-за увлечения философией, написаны от лица победивших людей генетических роботов.

Пример 3. Дискурс и гламур в нарративах В. Пелевина и Ф. Бегбедера.

Стратегия пересмотра ценностей человеческой культуры с позиций персонажей не людей присутствует и в романе В. Пелевина «Ампир В». Но чтобы стать хозяевами

мира и использовать людей как кормовую базу, вампиры должны изучить два лекционных курса – гламур и дискурС.

Рама – главный герой романа – изначально воспринимает эти термины только как иконические знаки: гламур – картинка в модном журнале, дискурс – подпись к ней. Такое понимание аналогично ситуации из романа Ф. Бегбедера «99 франков». В рекламном ролике, создаваемом Октавом в начале романа и отвергнутом рекламодателями, сочетаются обнаженные тела манекенщиц и контаминированная цитата из Ю. Кристевой, которую они произносят.

Мне приходится встать и изложить проект ролика среди гробового молчания собравшихся: «Значит так: мы находимся на пляже Малибу в Калифорнии... Две ослепительных блондинки бегут по песку. Вдруг одна говорит другой: «Ономастическая экзегеза входит в противоречие с логикой герменевтики». На что другая отвечает: «Осторожно, главное не впасть в онтологическую параномазию!» <...> Фильм завершается показом банки Менгрелет с титром: «Менгрелет – чтоб стройным стать и притом соображать!» [Бегбедер 2008, с. 35].

Таким образом, пищевой и интеллектуальный продукт уравниваются как единицы потребления.

Интересно, что и второй вариант ролика также отвергнут из-за ассоциаций со структурализмом:

Три красотки скачут, целясь из пистолета в камеру, они арестовывают бандитов, цитируя стихи Бодлера и чередуя их с приемами дзюдо... Это предложение было отвергнуто: 1. А-ля индийский структуралистский фильм. 2. Девица — агент 007 на приеме у психоаналитика. 3. Римейк Чудо-женщины в духе Жан-Люка Годара. 4. Лекция Юлии Кристевой, снятая Дэвидом Хэмилтоном» [там же, с. 46].

Из-за запрета рекламодателями цитат из Кристевой и происходят дальнейшие «трагические» события сюжета, поскольку герой отправляется на поиски виновных. Однако Октав никогда не выходит из системы гламура, даже рай и тюрьму представляя в стилистике рекламных роликов.

Мир романа Пелевина более иерархичен: над системой дискурса и гламура надстраивается мифологическая система метафизики вампиров, а над ней — система авторских ценностей. Любимая фраза героя Бегбедера — цитата из Р. Барта: «Мы продаем смысл», герои Пелевина идут дальше: из текста в текст они цитируют Ж. Бодрийара. ⁵ Поэтому вампиры в романе «Ампир В», осознают, что главное — не продажа смыслов, а маскировка его отсутствия. Лекторы, обучающие молодых вампиров, синхронно объясняют Раме значение терминов дискурс и гламур. (Бальдр и Иегова говорят слова с особым ударением «дискурсА» и «гламурА»).

Гламур и дискурс – это два главных искусства, в которых должен совершенствоваться вампир. Их сущностью является маскировка и контроль – и, как следствие, власть... Гламур происходит от шотландского слова, обозначающего колдовство, оно произошло от корня, восходящего к слову грамматика. Это ведь почти то же самое, что и дискурс <...> В средневековой латыни был термин дискурсус – бег туда-сюда. Глагол куррере означал бежать, дис – отрицательная частица. Дискурс – это запрещение бегства [Пелевин 2006, с. 58].

Как видим, в этой лекции, прочитанной герою-неофиту, читатель легко опознает популярные словарные определения дискурса. Но повествователь Пелевина вносит важную поправку: истолкование дискурса переформулируется с терминов хаоса (бег туда-сюда), на термины запрета (запрещение или отрицание бегства). Это запрещение бегства указывает на метасюжет пелевинского творчества, который манифестируется и в данном романе. Герой думает, что стал богом, находится на вершине власти и пи-

щевой цепочки, получил знание-откровение, но не понимает главного — что он всего лишь функция системы, что он подвластен дискурсу. В рамках сюжета подвластность эмблематизируется следующим образом: Вампир всего лишь сосуд для языка — древнего существа, вселяющегося в него, а язык, в свою очередь, зависим от баблоса (денежного напитка). Управлять производством денежного напитка можно только благодаря дискурсу — информации, получаемой через чужую кровь. Вампир не читает книг-первоисточников, знает все «чисто по дискурсу». Поэтому его бытие замыкается в буквальности метафор питья — жажды — выделения и поглощения дискурса, без прорыва к смыслу.

Невозможность постичь смысловое откровение актуализируется через бесконечное наращивание процедур переформулирования системы реальности, когда каждый феномен (история человечества, культурные артефакты, отношения полов) переинтерпретируется с позиции вампира, но не изменяет его сознание.

Таким образом, используя общеизвестное лингвистическое понимание термина дискурс, Пелевин задает кругозор героя, но в кругозоре повествователя прослеживается более серьезная проблематика, связанная с этим словом – отсюда незамеченная героем подстановка (вместо ожидаемого «бежать» – дискурс означает «запрет бега»). Баблос первичен по отношению к вампиру, вампир – часть бесконечно воспроизводящегося дискурса об Изиде.

Эта проблематика определена еще М. Фуко, который понимал дискурс как систему правил, совокупность ментальных актов эпохи, коммуникативный универсум, первичный по отношению к говорящему, занимающему предуготовленную ему в дискурсе функцию. В статье «Порядок дискурса» читаем: «Исследовать дискурс означает не проанализировать отношения между автором и тем, что он сказал, но определить положение, которое может и должен занять индивидуум для того, чтобы быть субъектом данного высказывания» [Фуко 1996, с. 57–58].

Из-за Фуко понимание дискурса—речи резко расширилось, термин начинает использоваться двояко: этим словом обозначаются и единичное событие взаимодействия сознаний посредством языка, и устойчивая форма социальной практики речевого поведения, то есть некоторый тип говорения и письма. Таким образом, дискурс акцентирует не знаковый аспект, а ментальный — аспект общения сознаний.

«Дискурс – не система знаков (текст), а система коммуникативных компетенций (креативной, объектно – референтной, адресатно – читательской). Литературное произведение может быть рассмотрено как единое художественное высказывание, событие общения, реализующее определенную коммуникативную стратегию. Соотнесенность дискурсивных компетенций с действительностью, языком и сознанием мыслится «интенцией», которую П. Рикер в работе «Конфликт интерпретаций» описывает так: «...она присутствует во мне как пустота, предназначенная к заполнению словами»» [Рикер 1995, с. 382].

После рецепции идей Фуко, культура обретает термин, который можно применить для описания коммуникативной событийности художественного акта. И поскольку смысловая событийность художественного акта — это и есть проблема современной литературы, то такое понимание дискурса в ней не профанируется. Более того, интриги романов разных жанровых модификаций усложняются за счет сюжета интерпретации, символизирующего, в какой-то мере, и возможный путь читателя к смыслу.

Литература

Акунин 2000 – Акунин Б. Левиафан. М.: Захаров, 2000. Бегбедер 2008 – Бегбедер Ф. 99 франков. М.: ИЛ, 2008. Вербер 2005 – Вербер Б. Мы, боги. М.: Гелеос Рипол Классик, 2005. Вербер 2006 – Вербер Б. Империя ангелов. М.: Гелеос Рипол Классик, 2006.

Вербер 2008 – Вербер Б. Тайна богов. М.: Гелеос Рипол Классик, 2008.

Гадамер 1991 – Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасногО. М., 1991.

Делез, Гваттари 1996 – Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома // Философия эпохи постмодерна. Мн.: Красико-принт, 1996.

Дюваль 2005 – Дюваль У. Утраченные иллюзии: интеллектуал во Франции. // Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. М.: НЛО, 2005.

Изер 2004 – Изер В. Изменение функций литературы // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, Наука, 2004.

Ильин 1998 – Ильин И. От истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998.

Кюссе 2005 – Кюссе Ф. Теория-норма: продолжительность влияния. // Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. М.: НЛО, 2005.

Левкин 2005 – Левкин A. Мозгва. M.: ОГИ, 2005.

Лучанкин, Норберг 2005 – Лучанкин А. И., Норберг В. В. Экономика смеха: абсурд и утопия в социальной инноватике. Екатеринбург: Зевс, 2005.

Пелевин 2003 – Пелевин В. ДПП (нн). М.: Эксмо, 2003.

Пелевин 2006 – Пелевин В. Ампир «В». М.: Эксмо, 2006.

Рикер 1995 – Рикер П. Конфликт интерпретаций. М.: Медиум, 1995.

Руднев 1996 – Руднев В. Эпистемический сюжет и философия истины в детективном жанре. // Руднев В. Морфология реальности. М.: Гнозис, 1996.

Садур 2002 - Садур Н. Памяти Печорина // Садур Н. Вечная мерзлота. М.: Эксмо, 2002.

Секацкий 2005 – Секацкий А. Прикладная Метафизика. СПб.: Амфора, 2005.

Стоппард 2007 – Стоппард Т. Настоящий инспектор Хаунд // Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы. СПб.: Азбука-классика, 2007.

Тюпа 2008 – Тюпа В. И. Актуальность новой риторики для современной гуманитарной науки // Коммуникативные стратегии культуры и гуманитарные технологии. СПб.: Книжный дом, 2008.

Успенский 2001 – Успенский М. Там, где нас нет. СПб.: Азбука, 2001.

Успенский 2002 – Успенский М. Белый хрен в конопляном поле. М.: Эксмо-пресс, 2002.

Уэльбек 2001 – Уэльбек М. Элементарные частицы. М.: Иностранка: Б. с. Г.-ПРЕСС, 2001.

Фуко 1996 – Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996.

Эко 2003 – Эко У. Поэтики Джойса. СПб.: Symposium, 2003.

Примечания

¹http://community.livejournal.com/loltheorists

²См. об этом у У. Эко [Эко 2003].

³Более того, «черная папка» комиссара Гоша, содержащая материалы по делу, похищена убийцей, и, по мнению Фандорина, только убийца может ее прочитать, однако читатели видят именно содержимое этой папки [Акунин 2000].

⁴В данном случае Вербер, видимо, намекает и на известную радиопостановку Орсона Уэллса, напугавшего слушателей чтением «Войны миров» Герберта Уэллса.

⁵Ср., например: «Ничего больше нет, никакого смысла, никакой персоны перед зеркалом. Отражения, которые доказывают нам свою истинность, отсылают к другим отражениям» [Пелевин 2003, с. 18].

Светлана Корниенко

БЕРЛИН КАК ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МЕТАФОРА (ИСТОЧНИК И МЕТАФОРИК И ГОРОДА)

Дождь убаюкивает боль. Под ливни опускающихся ставень Сплю. Вздрагивающих асфальтов вдоль Копыта – как рукоплесканья.

Поздравствовалось – и слилось. В оставленности златозарной Над сказочнейшим из сиротств Вы смилостивились, казармы!

М. Цветаева Берлину

1. ГЕРОЙ.

О Берлине как об одном из важнейших «гнезд русского рассеяния» (В. Вейдле) написано немало. В большинстве исследований подчеркивается медиаторный характер берлинского пространства, его промежуточность между Россией и более устойчивыми эмигрантскими центрами. В этом смысле Берлин как Константинополь и София противопоставляется Парижу, Риму, Нью-Йорку, где «потерянные русские тени» (В. Набоков) получили свой приют или перерождение.

Берлинская фактография фиксирует легкость проникновения в иное пространство (для избранных – «представителей литературы и искусства»), где каждый переживает мучительный выбор остаться в Берлине и затем поехать дальше, как герой набоковской «Машеньки» Ганин и большинство русских эмигрантов, или вернуться в советскую Россию как Белый, Пастернак, Маяковский и также многие другие. Ситуация эмиграции культурно осмысленная дает уникальную возможность как буквально пережить необходимую для лирического поэта самотрансценденцию, «объективацию» (Б. Пастернак), попадание в инобытие, так и через инстинкт самосохранения прикоснуться к своему человеческому бытию, ощутить свою природу как человеческую. Подобная перекрестная аспектация пространства неизбежно задает на мифопоэтическом уровне орфический культурный код, в котором путешествие в Берлин и обратно мыслится как схождение в Аид, поэт становится воплощением наивысшего и изначального поэта бога и человека – Орфея, русское окружение становится «недавними тенями», немцам в такой мифопоэтической ситуации достается роль старожил Аида: «Чахлые деревья, чахлые девицы на углу Мотцштрассе. Все мы бессонные русские - иногда до утра бродили по этим улицам, где днем чинно ходят в школу чахлые немецкие дети - те, что родились в эпоху газовых атак на западном фронте и которых перебьют потом под Сталинградом» [Берберова 1996, с. 203], для которых единственным выходом из подобного существования является повторная, уже физическая, смерть (Ходасевич «Ап Mariechen»):

> Зачем ты за пивною стойкой? Пристала ли тебе она? Здесь нужно быть девицей бойкой, — Ты нездорова и бледна.

С какой-то розою огромной У нецелованных грудей, — А смертный венчик, самый скромный, Украсил бы тебя милей.

[Ходасевич, 1996, с. 260]

Мотив блуждания живого среди мертвых, мертвеца среди живых, подвижного среди неподвижного доминантен как в системе мотивов русского модерна в общем, так и в поэтике Ходасевича в частности. Определяя место героя в мире, соотнесенность его с пространством, данный мотив на уровне археосюжета пробуждает орфический культурный код, имеющий отношение не только к утверждению иноприродности гения, «оправдавшего судьбой легенды об Арионе и Орфее» [Анненский 1979, с. 317]. Также именно орфический код окажется в основе коллективной мифологии русских эмигрантов, оправданием эмиграции. Из глубины Аида, из Парижа, откуда уже не возвращаются, прозвучит в 1924 году знаменитая речь Ивана Бунина, ставшая теодицеей русского эмигрантства:

Если бы даже наш исход из России был только инстинктивным протестом против душегубства и разрушительства, воцарившегося там, то и тогда нужно было бы сказать, что легла на нас миссия некоего указания: «Взгляни, мир, на этот великий исход и осмысли его значение. Вот перед тобой миллион из числа лучших русских душ, свидетельствующих, что далеко не вся Россия приемлет власть, низость и злодеяния ее захватчиков; перед тобой миллион душ, облаченных в глубочайший траур, душ, коим было дано видеть гибель и срам одного из самых могущественных земных царств и знать, что это царство есть плоть и кровь их, дано было оставить домы и гробы отчие, часто поруганные, оплакать горчайшими слезами тысячи и тысячи безвинно убиенных и замученных, лишиться всякого человеческого благополучия, испытать врага столь подлого и свирепого, что нет имени его подлости и свирепству, мучиться всеми казнями египетскими в своем отступлении перед ним, воспринять все мыслимые унижения и заушения на путях чужеземного скитальчества: взгляни, мир, и знай, что пишется в твоих летописях одна из самых черных и, быть может, роковых для тебя страниц!» [Бунин 1991, с. 325–326].

Потеря России в культурном сознании Ивана Бунина тесным образом связана с утратой в *том* пространстве «божественного глагола», *изначального* русского Слова:

Московские поэты, эти содержанцы московской красной блудницы, будто бы *родящие* новую русскую поэзию, уже давно пели:

Иисуса на крест, а Варраву – Под руки и по Тверскому... Кометой по миру вытяну язык, До Египта раскорячу ноги... Богу выщиплю бороду, Молюсь ему матерщиной...

И если все это соединить в одно — и эту матерщину и шестилетнюю державу бешеного и хитрого маньяка и его высовывающийся язык и его красный гроб и то, что Эйфелева башня принимает радио о похоронах уже не просто Ленина, а нового Демиурга и о том, что Град Святого Петра переименовывается в Ленинград, то охватывает поистине библейский страх не только за Россию, но и за Европу: ведь ноги-то раскорячиваются действительно очень далеко и очень смело [там же, с. 330].

При всей неоднозначности внутренних взаимоотношений в эмигрантской среде, прежде всего самого Ивана Бунина и большинства модернистов, эта формула по крайней мере первую половину 20-х гт. становится для большей части эмигрантского сообщества своеобразным императивом, поэтически определившим как будущие отношения русских колоний и метрополии, так и изоляционистские тенденции русских эмигрантов в мире. Библейские книжные метафоры («исход», «страсти египетские», «враг без имени» и пр.) в художественной ткани бунинской речи синтезированы с генетически языческими — темой странствия «миллиона душ» (в христианстве — упокоение до Страшного суда), мотивом утраты Слова. Здесь: у Бунина — не только божественного, недоступного смертным, (Евангелие от Иоанна), но и поэтического — орфического — высокого языка поэзии. 1

Существование русской диаспоры в Берлине во многом подтверждает бунинский тезис. Если представители художественной среды (невербальной по своей природе) были вполне слиты с немецким авангардом, более того революции - русская и немецкая - придали особый импульс во взаимодействии немецких и русских художников экспрессионистов, торусская литературная среда демонстрировала одновременно полный изоляционизм по отношению к литературной среде Германии и пристальный интерес, включенность («с другого берега») в литературную среду Петрограда². Подобный «тоннельный» (Ю. Шатин) способ существования – герметизм в немецкой культурной среде и разомкнутость в русскую культуру ставит вопрос о стратегиях взаимодействия русской словесной культуры и немецкой среды. В поэтике В. Набокова вещественным атрибутом герметичности, закрытости русской культурной среды, является колыбельный образ раскладной резиновой ванны, сохранившейся с детства героя «Других берегов»: «Этот мой резиновый tub я взял с собой в эмиграцию, и он, уже заплатанный, был мне сущим спасением в моих бесчисленных европейских пансионах; грязнее французской общей ванной нет на свете ничего, кроме немецкой» [Набоков 2006, с. 71]. Индивидуальная «резиновая ванна» становится овеществленной метафорой существования русской эмиграции.

«Американские мои друзья явно не верят мне, когда я рассказываю, что за пятнадцать лет жизни в Германии я не познакомился близко ни с одним немцем, не прочел ни одной немецкой газеты или книги и никогда не чувствовал ни малейшего неудобства от незнания немецкого языка» [Набоков 2006, с. 200] – это знаменитое признание В. Набокова весьма симптоматично для русской среды Берлина 20-х гг.

В общении с «берлинскими туземцами» [там же] Набоков не мог не использовать разговорный немецкий, герметизации подвергался высокий язык русской поэзии, противостоящий варварскому бытовому немецкому языку. Такая культурная аспектация, в которой русский язык мыслится языком метрополии, а немецкий — в недавнем культурном прошлом — язык немецкого модерна, язык так много значивших для русской культуры начала XX века, язык Шопенгауэра и Ницше — становится исключительно бытовым языком общения с «туземцами», определяет как невозможное прямое взаимодействие русской эмигрантской и собственно немецкой культурной среды.

Своеобразным ретранслятором немецких идей, европейской культуры в русскую становится культура метрополии, дающая возможность, прежде всего через перевод, превратить чужое в свое, преодолеть «страх влияния», несомненно, стоящего за миражным псевдоколониальным мифом русских эмигрантов. Для исследователя отстоящего по времени от культурной ситуации начала 20-х гг. поиск оптимального ретранслятора идей немецкого экспрессионизма не затруднен. Очевидно, что с одной стороны эта персона должна быть связана с родной русской «довавилонской» дореволюционной культурой, с другой — обладать оппозиционностью («внутренняя эмиграция») по отношению к официальной советской доктрине. Единственной фигурой, среди «русских экспрессионистов» отвечающей этим условиям, является Михаил Кузмин, повторно получивший от судьбы карт-бланш на создание собственного литературного направления.³

Теория эмоционализма, так по-русски назовет экспрессионизм М. Кузмин, врастает в русскую литературную среду за счет отталкивания, противодействия теории и практике формализма. «Экспрессионизм, – пишет Михаил Кузмин в статье "Пафос экспрессионизма", – протест против летучих впечатлений импрессионизма, против исключительно формального отношения эпигонов футуризма, против духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни во имя *человека*. <...> Как прокричать во все глухие уши: это человек – не машина, не цифра, не двуножка, а человек? Экспрессионисты в подобных случаях прибегают к самым резким, низменным, отвратительным доказательствам. Смотрите: у меня дрожит веко, я заикаюсь, я страдаю дурной болезнью,

несварением желудка, припадками лихорадки, лицо у меня перекошено – я человек, поймите – я человек» [Кузмин 2005, с. 434–435].

«Преодоление формализма» - «чудовищного недоразумения и самоистребления» – главная задача эмоционалистов в сознании Кузмина становится возможно в том числе за счет движения «от частного к общему, к всенародному и всемирному»: «Искусство - есть осуществление, воплощение, овеществление и потому не может существовать вне формы и материала. Чем больше преодолена форма и материал до того, что их почти не существует, тем легче и свободнее творит художник, тем прямее доходит его творческая мысль. Материал – есть условие творчества, но не цель и не назначение» [Кузмин 2005, с. 275]. Платоновские ориентиры, приписываемые Кузминым экспрессионизму, аккумулируются с интенционально-теургическим значением крика, приписываемым немецкому экспрессионизму Е. Боричевским: «Наша машинная цивилизация хочет отнять у человека душу. Никогда еще мир не был таким безмолвным, человек таким жалким. Никогда еще ему не было так страшно. В искусстве человек начинает кричать, спасая свою душу. Этот крик и есть экспрессионизм» [Боричевский 2005, с. 454]. Крик, понуждающий божество к чуду – спасению души, оксюморонный крик-молитва - типично русское семантическое приращение к немецкой теме противостояния «человека» «машине», преодоление «оставленности» человека в мире, продемонстрированное в стратегии чтения немецких экспрессионистов Е. Боричевским, совпадает со сходной стратегией вчитывания М. Кузмина, включившего в свою теоретическую книгу «Условности. Статьи об искусстве» (1923) рецензию на постановку «Орфея и Эвридики» Глюка и тематически примыкающую к ней статью «Театр неподвижного действия». В глюковском «Орфее» Кузмин видит богослужебность и «литургичность», «эмоциональность»: «Под спудом скорбных траурных формул таится действие, борьба и победа всеоживляющей любви и любовного доверия» (Кузмин 2000, с. 550]. В пылу битвы с формализмом, фактически узурпировавшим в начале 20-х годов как читательскую, так и филологическую компетенцию, Кузмин задает альтернативные, неформалистские способы описания чужого текста, обращающие «чужое» в «свое», преодолевающее культурное отчуждение. Обращение к Логосу - «сознательному смыслу» (О. Мандельштам), неизбежно ведет к неоархаизации. На страницах литературной площадки эмоционалистов – альманаха «Абраксас» – в качестве уже не теоретической, а поэтической декларации эмоционализма Кузмин публикует стихотворение «Новый Осирис», воспроизводящей центральный эпизод мистерии Осириса: смерть – поиски его Изидой и воскресение:

Куски раздробленные вместе слагает (Адонис, Адонис подземных высот)! Душа — ворожея божественно знает, Что медом наполнен оплаканный сот. И бродит, и водит серебряным бреднем... Все яви во сне мои, сны — наяву, Но сердце, Психея, найдешь ты последним, И в грудь мою вложишь, и я оживу...

<...>

Как Изида, ночью бродим, По частям его находим. Опаляем, омываем. Сердце новое влагаем.

[Кузмин, 2005, с. 283]

Отнюдь не эвфемическая подмена М. Кузминым «органа любви» «органом чувства» демонстрирует не столько своеобразную эволюцию самого поэта (напомним,

что «Новый Осирис» появляется в тот же период, что и «порнографические» «Занавешенные картинки»), сколько верность своим декларируемым принципам – поиску «всеобщего и закономерного», почти кальдероновское понимание «жизни как сна». Аксиологическое осмысление любви как наивысшей ценности – «всегдашней моей веры» – приводит к смещению центра телесности. Физический центр телесности (фаллос) мифологического Осириса подменяется эмблематическим («сердце») центром «Нового Осириса» – Амура – Поэта (Орфея). А сюжет поиска Изидой Осириса в эллински ориентированном пространстве стихотворения обращается через сюжет поиска Кипридой Адониса (сюжет «Александрийских песен») в модернизированный Кузминым сюжет Амура и Психеи как встречи и взаимопреображения души и тела, формы и смысла, слова и логоса.

Существование орфико-герметического кузминского претекста позволяет задать определенный вектор интерпретации одного из самых экспрессивных стихотворений Вл. Ходасевича «С берлинской улицы...», лирический сюжет которого — блуждание «песьеподобных поэтов» по ночному Берлину ассоциирован с орфическим сюжетом «Нового Осириса»:

С берлинской улицы Вверху луна видна. В берлинских улицах Людская тень длинна.

Дома как демоны, Между домами – мрак; Шеренги демонов, А между них сквозняк.

Сам Вл. Ходасевич, в автокомментарии к циклу «Берлинские стихи» по поводу этого стихотворения напишет следующее:

«Было посвящено Белому. Может быть, это о его пьянстве. Это у меня связано с определенным местом: угол Geisbergstrasse и Ansbacherstrasse» [Ходасевич 1996, с. 520].

Жена и верная его спутница в берлинских ночных блужданиях Нина Берберова в автобиографии «Курсив мой» раскроет имена прототипов:

«Об этих наших ночных прогулках по Берлину Ходасевич написал замечательное стихотворение: мы все трое <Ходасевич, Берберова, Белый> в нем как ведьмы в «Макбете», но с песьими головами» [Берберова 1996, с. 195]:

Опустошенные, На перекрестке тьмы, Как ведьмы по трое Тогда выходим мы.

Нечеловечий дух, Нечеловечья речь — И песьи головы Поверх сутулых плеч. [Ходасевич 1996, с. 259]

Еще один ракурс видения сюжета этого стихотворения раскрывается в проекции А. Белого. Вернувшийся из Аида, Андрей Белый, опубликует в советской России, в Ленинграде, печально известную книгу «Одна из обителей царства теней» (Л., 1924), где

образ «песьеголового человека» из стихотворения Ходасевича станет антропоморфным собирательным образом теневого Берлина:

В моменты закрытия ресторанов по улицам мрачного, буро-серого города валят толпы фокстротопоклонников, фокстротопоклонниц: и медленно растворяются в полуосвещенных улицах Берлина; и делается на сердце уныло и жутко; тогда из складок теней начинает мелькать по Берлину таинственный теневой человечек, с котелком, точно приросшим к голове, придающим последней какую-то звероподобную форму; вам кажется, что это тот самый песьеголовый человечек, который встречает вас на древних фресках Египта; там он неизменно сопровождал усопшего в царство теней, на страшный суд к Осирису [Цит. по: Ходасевич 1996, с. 520–521].

Возможность несколько иной «оптимистической» трактовки этого стихотворения заложена в общем орфическом метасюжете цикла «Берлинские стихи» и мотивации эмиграции, заложенной в последних строках предэмигрантского сборника «Тяжелая лира»: «И нет штукатурного неба / И солнца в шестнадцать свечей: / На гладкие черные скалы / Стопы опирает — Орфей». Весьма узнаваемая (для нечуждых мифологическим и герметическим штудиям русских модернистов) «песья голова», венчающая тела трех поэтов (одной женщины и двух мужчин, здесь важен и гендерный компонент, раскрытый Н. Берберовой, и подчеркнутая асексуальность, ненаправленность героев друг на друга) задает возможность прочтения лирического сюжета стихотворения как герметической мистерии.

В герметической мистерии - «трое»: это Изида и ее спутники - пасынок Анубис собственно он и есть «песьеголовый» – и Гор – родной сын Осириса и Изиды». Поиск Осириса в философии герметизма (одним из посвященных в нее был А. Белый) тесным образом сопряжен с поиском Слова, смыслополагания, ядра Вселенной. В знаменитой работе 1907 г. «Соперники христианства» Ф. Зелинский спорит с теорией с. Трубецого, не различающего, по мнению Зелинского, Логос в мифологическом и религиозном смысле: «Логос был мифологемой много раньше, чем стал философемой. Зарождение же Логоса как мифологемы состоялось на почве герметизма» [Зелинский 1996, с. 100]. Реконструируя мышления человека эллинской культуры, Зелинский пишет: «При первом взгляде на картину, изображавшую загробный путь покойника в сопровождении ибисоголовца или песьеголовца (встречаются оба типа) они должны были сказать: «Это наш Гермес – проводник душ» [Зелинский 2001, с. 334]. Транслируя учение герметизма русскому читателю, Зелинский отмечает, что «ученицей Гермеса – трижды величайшего» была Изида, сообщившая его таинства (прежде всего «знание истинных имен») своему сыну Гору [См. подробнее: Зелинский, 2001, с. 336]. Два «посвященных поэта» – Белый и Ходасевич – используя сходный мифопоэтический прасюжет и обращая его в сюжет собственных текстов, транслируют его, исходя из представлений о границах орфического сюжета. Для А. Белого целью мистериального действа становится прохождение подобно древнему Орфею - «через ад Берлина» и возвращение в Россию, на Землю. Такое трансцендентирование цели, выведение ее за пределы видимого обнаруживает стратегию Андрея Белого как символистскую. В художественном космосе Ходасевича целью ночного блуждания становится само блуждание, целью поиска – сам поиск. Спасение заложено в проживании ситуации, в ночном блуждании, в поиске идентичности. Имманентность цели, «красота исканий» - признаки иной, постсимволистской культурной парадигмы.

2. ПРОСТРАНСТВО.

Словесная герметичность русской культурной среды, декларируемая демонстративная культурная и языковая глухота по отношению к «немецкому Берлину» – одна из указанных нами особенностей существования русской культурной среды – задает ряд

перспективных вопросов. Вопросов, прежде всего связанных с возможностью адаптации, способами выстраивания отношений между культурой и субкультурой (субкультурой неизбежно становится культура русских колонистов), ориентации в пространстве, различных способах выстраивания отношений с миром. Возможной стратегией подавления пространства, обращения «чужого» в «свое» является архаизация.

Дезориентация героя выражается в актуализации поэтического «Я» как наблюдателя, «подсматривающего», «подглядывающего», «постороннего». Такая экзистенциальная, всегда смотрящая из вне себя, позиция (где наблюдаемым является не только мир, но и «я» — наблюдатель в этом «мире»), отстранение — продиктованы и внутриэстетическими законами, и законами человеческой необходимости — инстинктом культурного самосохрания, утверждения себя как *иного*.

Наиболее безопасным, исходя из прагматической задачи русской эмиграции, искусством, не претендующим на языковую экспансию, становится немое кино. Неэкспансивность является принципиальным отличием киноискусства от авангардного театра, выстраивавшего свою концепцию, исходя из различных форм включения-соучастия зрителя в постановке. Пространство кинозала становится ретранслятором кинематографических приемов экспрессионизма: жеста, монтажа, наплыва. В сознании поэта-эмигранта, завсегдатая берлинских кинозалов, очевидная символистская метафорика кино проецируется и на пространство Берлина. Французский исследователь Ж. Л. Бодри [Бодри 1982] показал семиотическую взаимосвязь киноискусства с так актуальным для культуры русского модерна мифом о пещере. Кинопроекция становится аналогом теней, кинозал – узнаваемой и наконец воплощенной пещерой, зритель – творцом. В берлинском кинозале снимается очевидное противоречие между преобразовательным пафосом экспрессионистов и оградительной инертностью русской культурной среды. Истинным поэтическим деланием становится наблюдение, а само пространство города адаптируется в русском символистском сознании, обращаясь в кинофильм – отражаясь и растворяясь в аквариуме - превращаясь в каменные своды пещеры - идеальное пространство для кинопроекции:

> Все каменное. В каменный пролет Уходит ночь. В подъездах, у ворот –

Как изваянья – слипшиеся пары. И тяжкий вздох. И тяжкий дух сигары.

Бренчит о камень ключ, гремит засов. Ходи по камню до пяти часов,

Жди резкий ветер дунет в окарино По скважинам громоздкого Берлина –

И грубый день взойдет из-за домов Над мачехой российских городов. [Ходасевич,1996, с. 266]

Платоновская пешерность, усиленная теневой природой лирического героя, противопоставленного как статуарно зафиксированным «слипшимся парам», так и року в виде немецкой консьержки, запершей перед поэтом дверь, выражена многоаспектно. Она видится и в образе каменного мешка города («все каменное»), и в земной *текести* противопоставленной легкости космического ветра, и в грубости *«мачехи»* — неистинной матери, противопоставленной припоминаемой истинной матери, и сложной витиеватой разомкнутости («скважины огромного Берлина»). Тяжесть камня, пещерность, бездомность, неравноценная подмена генетической матери ее химерой не-

сомненно является проекцией узнаваемого петербургского текста на формируемый в среде русской эмиграции берлинский культурный текст.

Новыми компонентами городской топики, требующими поэтического осмысленияподчинения, становятся знаменитый Берлинский зоопарк с недавно открытым аквариумом, метрополитен, кинофабрики, на которых многие русские эмигранты зарабатывали в качестве статистов, и, конечно, кинозалы. Эти новые топографические черты включаются как дополнительные, индивидуализирующие берлинское пространство компоненты орфического культурного кода. «Каменная и звериная» компоненты орфического мифа, из которого рождается истинный поэт, прошедший по-блоковски «через Ад искусства», материализуются в берлинском зоопарке, «искусственном Рае» (В. Набоков) и камне города:

> Когда взрыдали тигры и слоны О прелестях Орфеевой жены — Из каменной и из звериной тьмы Тогда впервые вылупились мы. [Ходасевич, 1996, с. 361]⁸

Преображающая роль зрения характерна практически для всех текстов русских модернистов, посвященных Берлину, а достаточно дискретно воспринимаемые в культуре Серебряного века компоненты орфического мифа синтезируются в единый, нерасчлененный орфический сюжет, изначально многокомпонентный:

- Сюжет центральный. Схождение в Аид за Эвридикой. Этот центральный, на самом деле начальный в интерпретации Овидия, компонент орфического мифа был наиболее осмыслен как русской поэтической традицией (А. Блок, А. Белый, М. Цветаева), так и немецкой (Р.-М. Рильке). Сама по себе идея духовной эмиграции во имя спасения души делает эту мифологему центральной.
- Сюжет покорения Орфеем стихий, животных, рыб и птиц. В этом компоненте мифа происходит сближение орфической и герметической мифологемы. Здесь смыкаются Гермес как прародитель «божественного слова» и Гермес как основатель магии.
- Сюжет трагической гибели Орфея от рук вакханок, возжелавших его тела. Типологически связан как с дионисийским мифом (разрывание Диониса Титанами), так и с египетским мифом об Осирисе, разорванным Сетом на 14 частей.
- Миф о спасении головы Орфея и его своеобразном воскрешении. Если типологические двойники Орфея (Дионис и Осирис) воскресают при помощи божественной магии (манипуляции Зевса или Изиды), то миф об Орфее лежит в основе кастового представления об особом «роде поэтов» (М. Цветаева). Так голова Орфея, прибилась к острову Лесбос, где впоследствии появились Алкей и Сапфо, как основатели орфической поэтической традиции. Орфический миф скрещивается с платоническим, базирующимся на идее бессмертия души, и является более высокой, на уровне абстракции, ступенью дионисийского мифа. Спасение головы Орфея вместилища мысли и слова ценностно в поэтическом сознании орфиков и противопоставлено гибели тела.

Центральный сюжет орфической мистерии – инициационное «схождение в Аид», по-набоковски травестированное, становится метасюжетом романа «Машенька». Осознание героем своего особенного статуса, способность заглянуть во вневременной космос из платоновского рва, открывается во время посещения киносеанса:

Ганин, сидевший между ними, был раздражен тем, что Людмила, как большинство женщин ее типа, все время, пока шла картина, говорила о посторонних вещах, перегибалась через колени Ганина к подруге, обдавая его каждый раз холодным, неприятно-знакомым запахом духов. Меж тем картина была занимательная, прекрасно сделанная.

 Послушайте, Людмила Борисовна, – не выдержал, наконец, Ганин, – перестаньте шептать. Уже немец за мной сердится.

Она в темноте быстро глянула на него, откинулась, посмотрела на сияющее полотно.

- Я ничего не понимаю, сплошная чепуха какая-то.
- Вольно было вам шептать, сказал Ганин. Не мудрено, что ничего не понимаете [Набоков 1988, с. 29].

Условность происходящего, которую видит герой, усилена за счет совмещения двух иллюзий — театральной иллюзии (сюжет кинофильма) в иллюзионе (кинематографе). Вскрытие иллюзорности героем происходит за счет оценивания происходящего. «Неправдоподобность», несоответствие разыгрываемого как на экране, так и на сцене противопоставлена истинному содержанию, сокрытому от человека. Ганин видит на экране «неправдоподобные глаза» актрисы (именно кинематографически возможный крупный план, так любимый экспрессионистским кинематографом), усиление неправдоподобности происходит в образе «пожилой актрисы», «изображавшей мертвую молодую женщину». Вскрытие театральной условности происходит в сознании героя, проникающего посредством собственной памяти в механику создания кинематографической иллюзии:

Медленно проплыла зала театра, публика рукоплещет, ложи и ряды встают в экстазе одобренья. И внезапно Ганину померещилось что-то смутно и жутко знакомое. Он с тревогой вспомнил грубо сколоченные ряды, сиденья и барьеры лож, выкрашенные в зловещий фиолетовый цвет, ленивых рабочих, вольно и равнодушно, как синие ангелы, переходивших с балки на балку высоко наверху, или наводивших ослепительные жерла юпитеров на целый полк россиян, согнанный в громадный сарай и снимавшийся в полном неведении относительно общей фабулы картины. <...> Теперь внутренность того холодного сарая превратилась на экране в уютный театр, рогожа стала бархатом, нищая толпа - театральной публикой. Он напряг зрение и с пронзительным содроганьем стыда узнал себя самого среди этих людей, хлопавших по заказу, и вспомнил, как они все должны были глядеть вперед, на воображаемую сцену, где никакой примадонны не было, а стоял на помосте среди фонарей толстый рыжий человек без пиджака и до одури орал в рупор. <...> И Ганин в этот миг почувствовал не только стыд, но и быстротечность, неповторимость человеческой жизни. Там, на экране, его худощавый облик, острое, поднятое кверху лицо и хлопавшие руки исчезли в сером круговороте других фигур, а еще через мгновенье зал, повернувшись как корабль, ушел, и теперь показывали пожилую, на весь мир знаменитую актрису, очень искусно изображавшую мертвую молодую женщину. «Не знаем, что творим», - с отвращеньем подумал Ганин, уже не глядя на картину [Набоков 1988, с. 30].

Демистификация театра (сарай – театр, рогожа – бархат, бедные нищие статисты – богатая театральная публика) позволяет герою прикоснуться к нелицеприятному «истинному миру», пережить экзистенциальное чувство. В выстраивании переходов от одной иллюзии к другой важен временной компонент: театр относится к видимому миру («сизое движение»), спроецированному в настоящем на экране кинематографа, – это то, что относится к общему видению, как героя, так и его спутниц. Элитарное знание героя – вскрытие механики кино – определяется ретроспективным движением мысли героя, воспоминанием – припоминанием. Открытием через самотрансценденцию, видение себя как другого, себя как статиста, становится неподлинность, марионеточность, второстепенность собственного существования:

Ганин молчал, и Клара мучительно старалась найти тему для разговора.

- Вы, говорят, в субботу уезжаете? спросила она.
- Не знаю, ничего не знаю... хмуро ответил Ганин. Он шел и думал, что вот теперь его тень будет странствовать из города в город, с экрана на экран, что он никогда не узнает, какие люди увидят ее, и как долго она будет мыкаться по свету. И когда потом он лег в постель и слушал поезда, насквозь проходившие через этот унылый Дом, где жило семь рус-

ских потерянных теней, – вся жизнь ему представилась той же съемкой, во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует [Набоков 1988, с. 31].

Подлинным обнаженным «я», отсюда мотив стыда («он никогда не узнает, какие люди увидят ее») — оказывается тень Ганина в кинематографической проекции, материализованная в пленке, сам же герой превращен в тень своей тени. Припоминание героя, воспоминание о киносъемке становится как импульсом к концентрации всех душевных усилий на встречу прибывающей из советской России Машенькой, так и движением к пониманию зеркальной обратимости собственной роли: «воскресителя» и воскрешаемого, Орфея и Эвридики.9

Как герой романа с. Кьеркегора «Повторение», ¹⁰ герой набоковского романа желает пережить повторение в Берлине, повторение своего любовного опыта, воплощения-материализации тени воспоминания. И так же, как и кьеркегоровский герой, Ганин осознает возможность повторения исключительно на метафизическом, ментальном уровне и невозможность его на уровне физическом. От материализации тени Машеньки в камне Берлина герой уезжает в ветреный Париж:

Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня, – эти четыре дня были, быть может, счастливейшей порой его жизни. Но теперь он до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем. И кроме этого образа, другой Машеньки нет, и быть не может [Набоков 1988, с. 92].

Семиотически близким в художественном мире В. Набокова к кинотеатру пространством становится аквариум («Путеводитель по Берлину»). Оппозиция тленное – вечное, неэстетическое – эстетическое определяются у Набокова ощущением времени: прекрасным, попадающим в текст-воспоминание становится то, что сохраняется в веках, имеет подобия, способно пробудить воспоминания, преодолеть смерть:

Эти тяжкие, древние роговые купола привезены с Галапагосских островов. Из-под пятипудового купола медленно (как задержанный снимок в кинематографе), с какой-то дряхлой опаской, высовывается морщинистая плоская голова и две ни на что не способные лапы. И толстым, рыхлым языком, чем-то напоминающим язык гугнивого кретина, которого вяло рвет безобразной речью, черепаха, уткнувшись в кучу мокрых овощей, неопрятно жует листья. Но этот купол над ней, – ах, этот купол, – вековой, потертый, тусклая бронза, великолепный груз времен [Набоков 2001, с. 118–119].

Отличие и близость пещеры кинозала от пещеры аквариума выявляется в финале набоковского философского эссе, когда герой последовательно перейдя аквариум дома, проехав в аквариуме-трамвае, дифференцировав тленное и вечное в настоящем аквариуме — цели поездки, оказался в аквариуме-пивной. Открытием в пивной, «состоящей из двух комнат», становится амбивалентная природа наблюдателя:

Из нашего угла подле стойки очень отчетливо видны в глубине, в проходе, – диван, зеркало, стол. Хозяйка убирает со стола посуду. Ребенок, опираясь локтями, внимательно разглядывает иллюстрированный журнал, надетый на рукоятку.

Что вы там увидели, – спрашивает мой собутыльник и медленно, со вздохом, оборачивается, тяжко скрипя стулом [Набоков 2001, с. 120].

Наблюдения как в кинематографе, так и в аквариуме предполагают ответный взгляд *изнутри*, многоплановость, квазиконтактность, иллюзию визуального соприсутствия при герметичности иных каналов восприятия:

Там, в глубине, ребенок остался на диване один. Ему оттуда видно зальце пивной, где мы сидим, – бархатный островок биллиарда, костяной белый шар, который нельзя трогать, металлический лоск стойки, двое тучных шоферов за одним столиком и мы с приятелем за другим. Он ко всему этому давно привык, его не смущает эта близость наша, – но я знаю одно: что бы ни случилось с ним в жизни, он навсегда запомнит картину, которую в детстве ежедневно видел из комнатки, где его кормили супом – запомнит и биллиард, и вечернего посетителя без пиджака, отодвигавшего белым углом локоть, стрелявшего кием по шару, – и сизый дым сигар, и гул голосов, и отца за стойкой, наливавшего из крана кружку пива.

– Не понимаю, что вы там увидели, – говорит мой приятель, снова поворачиваясь ко мне. И как мне ему втолковать, что я подглядел чье-то будущее воспоминание? [Набоков 2001, с. 121].

Попадание в «аквариум», превращение наблюдателя в наблюдаемого, первостепенного автора во второстепенного героя «чужого текста», несомненно, является индивидуально набоковским преодолением герметизма.

Несколько иное осмысление собственного пути представлено в стихотворении Вл. Ходасевича «Берлинское»:

Что ж? От озноба и простуды – Горячий грог или коньяк. Здесь музыка, и звон посуды, И лиловатый полумрак.

А там, за толстым и огромным Отполированным стеклом, Как бы в аквариуме темном, В аквариуме голубом —

Многоочитые трамваи Плывут между подводных лип, Как электрические стаи Светящихся ленивых рыб.

Художественное пространство стихотворения построено на классической в культуре модерна антитезе «того» и «этого» миров. «Этот» мир, с которым соотнесен лирический герой, ресторан – мир внутренний. «Тот» мир – знаменитая берлинская улица Унтер-ден-Линден («Под липами») – мир внешний. Границей миров является «толстое отполированное стекло», формирующее образ внешнего мира: особую оптику героя (отражения и искажения в стекле-призме), звуковую непроницаемость. Миры необычно противопоставлены в аудиальной сфере: этот мир (ресторана) наполнен звуками («музыка, и звон посуды») в антитезу бесшумному внешнему миру («плывущим рыбам-трамваям») Унтер-ден-Линден Ходасевича. Суетность, неупорядоченность «этого» мира антиномична медитативно-ленивому внешнему миру, полумрак ресторана – электрическому свету улицы. «Свой» мир ресторана – антитеза «жизни чужой» аквариума улицы.

И там, скользя в ночную гнилость, На толще чуждого стекла В вагонных окнах отразилась Поверхность моего стола, —

И проникая в жизнь чужую, Вдруг с отвращеньем узнаю Отрубленную, неживую, Ночную голову мою.

Особое значение в выстраивании соотношения миров играет призматическикристаллическая и отражательная роль стекла. Провидение судьбы через отвращение узнавания «отрубленной, неживой» собственной головы возможно за счет кристаллически соотнесенных зеркальных плоскостей (зеркальная «поверхность моего стола» отражается в «толще чуждого стекла» трамвая сквозь «толстое и огромное, отполированное стекло», разделяющее внешний и внутренние миры). Метафора улицы-аквариума необычно акцентирует внешнее пространство. Оно становится замкнутым, проницаемым для взгляда героя. При наличии пространственных оппозиций «внешнего» и «внутреннего», «того» и «этого» миров читатель сталкивается со сверхгерметичным пространством (замкнутое пространство ресторана отражается в улицеаквариуме). Пространственная герметичность определяет темпоральную перспективу (проникновение в тайну своего будущего). Проникновение это возможно через мотив двойного зрения: взгляда изнутри и снаружи, зеркальной отраженности наблюдателя и наблюдаемого (поэта сидящего за столом в кафе и отрубленной головы в стеклах трамвая). Это видение себя как другого, своей теневой стороны, - эмоционально негативно окрашено (у Набокова - содроганием стыда, у Ходасевича - «отвращением»).

Топографическая примета Унтер-ден-Линден, наряду с включенными в название улицы липами, – трамваи, в русской культуре имеют отчетливую семантику метафоры судьбы героя. Трагическая природа этого образа связана с его происхождением от поезда, в русской культуре связанным с суицидальной акцентацией героя («Анна Каренина»). Компоненты образной системы стихотворения Вл. Ходасевича – отрубленная голова, трамвай – заданы стихотворением Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» (1921), провиденциальный характер которого (стихотворение написано незадолго до трагической гибели поэта) у современников не вызывал сомнения.

В поздних ретроспективных «Других берегах» Набокова трамвай – аквариум заменится поездом со схожей семиотикой:

Когда, на таких поездках, Норд-Экспрессу случалось замедлить ход, чтобы величаво влачиться через большой немецкий город, где он чуть не задевал фронтонов домов, я испытывал двоякое наслаждение, которое тупик конечного вокзала мне доставить не мог. Я видел, как целый город, со своими игрушечными трамваями, зелеными липами на круглых земляных подставках и кирпичными стенами с лупящимися старыми рекламами мебельщиков и перевозчиков, вплывает к нам в купе, поднимается в простеночных зеркалах и до краев наполняет коридорные окна. Это соприкосновение между экспрессом и городом еще давало мне повод вообразить себя вон тем пешеходом и за него пьянеть от вида длинных карих романтических вагонов, с черными промежуточными гармониками и огненными на низком солнце металлическими буквами ("Сотрадпіе Internationale..."), неторопливо переходящих через будничную улицу и постепенно заворачивающих, со вспышкой всех окон, за последний ряд домов [Набоков 2006, с. 120].

Один из самых «изменчивых», игровых авторов русской литературы демонстрирует неожиданную устойчивость метафоры и сопровождающего ее приема. Обратимость наблюдателя и наблюдаемого, творческая необходимость «опьянения» самоотстранения, и, следовательно, преодоления границы «своего» — «чужого», наконец, узнаваемый город — аквариум, наплывающий на героя, — те приемы, что наблюдал еще читатель «Путеводителя...». Именно через предложенную писателем метафору экспресса, летящего в будущее, «царственного поезда» В. Набокова, избежавшего «трагической гибели», выпрыгнувшего из «своего» в «чужой сюжет», пустившегося в плавание и не растворившегося в «аквариуме» чужой культуры, Нина Берберова осмыслит коллективный миф русской эмиграции:

Я стою на «пыльном перекрестке» и смотрю на его «царственный поезд» с благодарностью и с сознанием, что мое поколение (а значит, и я сама) будет жить в нем, не пропало,

не растворилось между Бьянкурским кладбищем, Шанхаем, Нью-Йорком, Прагой; мы все, всей нашей тяжестью, удачники (если таковые есть) и неудачники (целая дюжина), висим на нем. Жив Набоков, значит, жива и я [Берберова 1996, с. 371].

Р. S. Владимир Набоков покинет Берлин последним из «великих русских» (1937 год). Русский Берлин опустеет намного раньше (~1925).

Литература

Анненский 1979 – *Анненский И. Ф.* Пушкин и Царское село // Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979.

Берберова 1996 – Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. М.: Согласие, 1996.

Бодри 1982 – Бодри Ж. Л. Эффект кинО. М.: ВНИИК. 1982.

Боричевский 2005 – *Боричевский Е*. Философия экспрессионизма // Русский экспрессионизм: теория, практика, критика. М.: ИМЛ И РАН, 2005.

Бунин 1991 – Бунин И. А. Окаянные дни: Неизвестный Бунин. М.: Молодая гвардия, 1991.

Зелинский 1996 – Зелинский Ф. Ф. Соперники христианства: лекции читанные ученикам выпускных классов с. – Петербургских гимназий. М.: Школа – Пресс, 1996.

Зелинский 2001 – Зелинский Ф. Ф. Гермес – трижды величайший // Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и запада. К.: Ирис, М.: Алетейа, 2001.

Иванов 1994 — *Иванов Г*. Петербургские зимы. // Иванов Г. Собрание сочинений: В 3-х томах. М.: Согласие, 1994. Т. 3

Кузмин 2000 – *Кузмин М. А.* Условности: статьи об искусстве // Кузмин М. А. Проза и эссеистика: В 3 томах. М: Аграф, 2000. Т.3: Эссеистика, критика.

Кузмин 2005 – *Кузмин М. А.* Декларация эмоционализма <и др. статьи >// Русский экспрессионизм: теория, практика, критика. М.: ИМЛ И РАН, 2005.

Кьеркегор 1997 – *Кьеркегор с.* Повторение: Опыт экспериментальной психологии. М.: Лабиринт, 1997.

Набоков 2001 – Набоков В. В. Возвращение Чорба: Рассказы. М.: Аст, 2001

Набоков 2006 — *Набоков В. В.* Другие берега: Автобиография. Рассказы. Стихотворения. М.: Азбука — Классика, 2006.

Набоков 1988 – *Набоков В. В.* Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. М.: Художественная литература, 1988.

Нарбеков 1900 – *Нарбеков В*. Орфей в древнехристианском изобразительном искусстве. Казань: Типография казанского университета, 1900.

Орфей 2001 — Орфей. Языческие таинства. Мистерии восхождения. М.: Эксмо-Пресс, 2001 Ходасевич 1996 — *Ходасевич В. Ф.* Стихотворения // Ходасевич: Собрание сочинений: В 4 томах. М.: Согласие, 1996. Т. 1.

Примечания

¹Возможность такого синтетического прочтения определяется культурным контекстом начала XX века. В пример можно привести исследование казанского ученого проф. В. Нарбекова «Орфей в древнехристианском изобразительном искусстве», в котором убедительно для читателя начала XX века, привыкшего к культурно-типологическим построениям, была доказана типологическая связь орфического и христианского культурного кода. Читателю начала XX века транслируются слова Климента Александрийского в «Похвальном слове царю Константину» определяющего Орфея как «символ Христа, привлекающего к себе сердца людей прелестью своего божественного Слова» [Нарбеков 1900, с. 56]. В 10-е годы XX века (работы 1908–1921 гг.) близкую интерпретацию образа Орфея предложит Ф. Зелинский.

²Своеобразный литературный «железный занавес» упал в 1924 году. Не случайным является совпадение в разрыве литературных связей эмиграции и метрополии с переименованием города (1924) из Петрограда в Ленинград. С этого момента компонент петербургского мифа результат развития миражного компонента петербургской мифопоэтики – образ отсутствующего города –

станет центральным как в культуре эмиграции (В. Ходасевич, Г. Иванов), так и метрополии (О. Мандельштам).

³Манифестированная Кузминым «прекрасная ясность» (1910 г.) воспринималась как современниками (поэты «Аполлона»), так и филологами (В. Жирмунский) в качестве формулы «преодоления символизма». «Представитель последнего, третьего поколения русских символистов» (В. Жирсмунский) и «первый акмеист» — в этих «эстетических координатах» формируется прописка Кузмина в литературном процессе начала XX века. «Первый» или «последний» — несколько иная формула иностояния, чем у большинства «поэтов вне литературных групп» — задает потенциал лидерства, создания собственного литературного направления. «После громов первых лет символизма хотелось простоты, легкости. Обыкновенного человеческого голоса. Кузмин появился как нельзя вовремя. Первое стихотворение его первой книги начиналось строчками, прозвучавшими тогда как откровение: "Где слог найду. Чтоб описать прогулку, / Шабли во льду, поджаренную булку…" Вот, вот — именно. Все устали от слога высокого, все хотели "прекрасной ясности", которую провозгласил Кузмин. И редко чье имя произносилось с большим вниманием и надеждой, чем тогда имя Кузмина» [Иванов 1994, с. 107].

⁴В отличие от классического овидиевского сюжета, где Орфею, после потери Эвридики, пришлось пройти «Ад земной», пережить внутреннюю эмиграцию, иносуществование на Земле и только через физическую смерть вернуться к своей Эвридике, финал оперы Глюка несколько иной. Амур, сжалившись над возлюбленными, восстанавливает статус-кво первсонажей, не обращая Орфея в тень, как у Овидия, а оживляя Эвридику. Сама опера заканчивается радостной вакханалией.

⁵В культурно-типологических построениях Е. Блаватской – гуру теософов и оккультистов того времени – Орфей, Осирис, Дионис мыслились в качестве инвариантов мифа герметического [См. подробнее: Орфей 2001].

⁶Дезориентация в пространстве, неузнавание топонимики, блуждания и наложения топографических координат города – устойчивые мотивы автобиографической прозы того периода.

⁷В русской культурной традиции принято противопоставлять европейский Петербург патриархальной Москве как мужское подавляющее начало – мягкому, уступающему женскому: Петр (Петербург) – Стрельчиха (Москва), Петербург как город эсхатологического будущего – Москве как пространству идиллического прошлого. Берлин Ходасевича – как мачеха российских городов с одной стороны представляет компенсаторную форму в гендерной оппозиции мужского женского (подкреплено очевидно платоновскими андрогинноподобными «слипшимися парами») с другой стороны оппозиция Москвы и Петербурга как истинной и ложной столицы проецируется в оппозицию России и Европы. Биографически важно подчеркнуть московское происхождение самого Ходасевича, переехавшего в Петербург только в 1921 году.

⁸Район ZOO – реальное место в топографии Берлина. Большинство русских эмигрантов компактно селились в этом районе, аналоге чайна-таунов. О. Ронен в статье «Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» показывает интенциональную составляющую рассказа Набокова в его взаимосвязи с текстом В. Шкловского «ZOO, или письма не о любви»: «Берлинский Zoo у Шкловского выступает и как метонимия, и как метафора русской эмиграции. Это метонимия, потому что в "Письме 18" говорится: "Русские живут, как известно, в Берлине вокруг Zoo". Но рассказчик Сирина опровергает обобщение Шкловского: он едет в берлинский Зоологический сад на трамвае, следовательно, живет поодаль, а город, вопреки уже цитированному другому обобщению Шкловского, все-таки не весь одинаков. Метафорой же Zoo служит не только эмиграция с ее предполагаемой скукой, пленом и тем "обидным и стыдным" делом, которое рисуют, говоря о Берлине того времени, и Шкловский, и Ходасевич (в стихотворении "Под землей", позже вызвавшем у Сирина мягкий упрек: "А вдруг музе все-таки обидно?"), но и отъединению иного рода. По сходству берлинского обезьянника с ремизовской Великой и Вольной Обезьяньей Палатой, Zoo становится у Шкловского также метафорой литературного быта, не обязательно эмигрантского, и метафорой литературы, строящей "между миром и собою маленькие собственные мирки-зверинцы"» [Ронен, 1999, с. 68].

 9 Близкая к набоковской обратимость демонстрируется в одном из очевидных претекстов «Машеньки» – «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева.

¹⁰См. у Кьеркегора: «Я сам долго занимался, хотя и с перерывами проблемами повторения: возможно ли оно и каково его значение, выигрывают или теряют вещи от повторения. И тут мне пришло в голову съездить в Берлин, где я уже бывал однажды и проверить, возможно ли повторение и в чем его значение. Сидя дома я никак не мог разрешить этой проблемы, а ведь ей, чтобы не говорили, предстоит играть весьма важную роль в новейшей философии: повторение есть исчерпывающее выражение для того, что у греков называлось воспоминанием» [Кьеркегор 1997, с. 7].

Наталья Муратова

ЭМИГРАНТ В ПАРИЖЕ. ТОПОГРАФИЯ ПОЭТИКИ: «ТРОПИК РАКА» ГЕНРИ МИЛЛЕРА И «УКРОЩЕНИЕ ТИГРА В ПАРИЖЕ» ЭДУАРДА ЛИМОНОВА

В «Предисловии к двум романам» Э. Лимонов подробно определяет статус героев в произведениях «Иностранец в смутное время» и «Это я — Эдичка». Высказанное достаточно часто варьируется автором. Приведенный ниже фрагмент важен уточнением «генеалогии» персонажа, но, вводя типологический аспект, писатель констатирует и сущностную исключительность героя-эмигранта и писателя-эмигранта. В последствии в сборнике «Священные монстры» Лимонов настойчиво акцентирует эмигрантский сюжет и более широко — длительные, опасные путешествия-приключения в биографиях литературных кумиров, тогда как «географическая немобильность» творческой личности однозначно ассоциируется им с провинциальностью, стереотипностью тем и «вялостью», мелкостью дара.

Читатель наверняка заметит, что оба героя обеих книг - перемещенные лица, перекатиполе, эмигранты. Бессознательно начав с рома об эмигранте, на каком-то этапе моей литературной карьеры я, помню, стал стесняться моих героев эмигрантов. Мне казалось, что для того, чтобы стать «настоящим» западным писателем, я должен писать о настоящих американцах, настоящих французах и прочих жителях настоящего западного мира. К счастью, у меня хватило ума обратиться к истории литературы, и я вдруг открыл для себя, что эмигрантом поневоле был уже Одиссей! Меня озарило, что Хемингуэй-то – писатель эмигрантский, его американские герои действуют всегда на чужой территории – во Франции, в Испании, в Италии, – т. е. они эмигранты, и это в них – самое интересное. <... > А Скотт Фитцжеральд в «Ночь нежна»! А лучшие книги Генри Миллера! (Полные, кстати сказать, всегда, кроме американского эмигранта Миллера, «русскими» эмигрантами. Борисы, Татьяны и Карлы его, кажется, вчера были советскими евреями.) Даже первая книга Джорджа Оруэлла «На дне и вне в Париже и Лондоне» имеет своего Бориса, каковой, сообщает нам Оруэлл, «как большинство русских беженцев, прожил авантюрную жизнь» <...> Проанализировав творчество умерших коллег, я понял, что комплексовать не следует. Оторванный от корней, обыкновенно вынужденный преодолевать незнакомые аборигенам трудности, находящийся постоянно в стрессовой ситуации, эмигрант - идеальный герой книги [Лимонов 1992, с. 5].

Нетривиальность перипетий судьбы героя-изгнанника, на которую указывает Лимонов, базируется на природной, изначальной двойственности его позиции. Существенно, что о двойственности правомерно судить именно в отношении литературного героя, не исключая однако социальную и биографическую наполняемость феномена эмиграции, особенно вынужденной эмиграции, особенно в контексте историкосоциальных потрясений XX века.

С одной стороны, это позиция крайне уязвимая: в чужой стране, среди чужих такой герой слишком очевидно инороден среде, не адаптирован к культуре повседневности в отсутствии соотечественников, связей и средств почти всегда обречен на маргинальное существование и постоянный страх унижения. Рассматривая концепты «женственности» и «мужественности» в литературе русской эмиграции «первой волны», Владимир Хазан предваряет анализ указанием на более существенную черту изгнаннического бытия, нежели «бедствование, безденежье, бездомье», которую автор со ссылкой на роман Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» называет «трансцедентальной униженностью», «робостью, перманентной, неизлечимой боязнью быть оскорбленным, пароксизмами уязвленной гордости, тихим отчаянием от невозможности заинтересовать мир уникальностью своего «я». Острое переживание изгнанником наличия в себе

комплекса неполноценности как следствие общей придавленности и приниженности в чужом топосе и окружении запечатлено в многообразном количестве свидетельств» [Хазан 2008, с. 191].

С другой стороны, такой герой обнаруживает прямую генетическую связь с архетипической матричной моделью действия культурного героя, в соответствии с которой он должен (добровольно или вынужденно) перейти границы безопасного родового пространства, отвечая на призыв судьбы и приобретая сверхнавыки и магическую силу, обрести подлинный свой статус завоевателя, жреца, царя. Возобновление архетипических сюжетных фаз в литературе XX века далеко не случайно. Способы текстостроения рубежа веков также как и философский дискурс эпохи модерна в той или иной форме стремятся обнаружить места (хотя бы и эклектичные в своей основе) событийной и ментальной идентичности человеческого существования. Широкий экспериментальный диапазон художественных новаций источником имеет выработку типов мышления, альтернативных рациональному освоению действительности, что в свою очередь продуцирует как абсурдистскую поэтику, так и обращение к дорефлексивному культурному опыту, т. е. к реконструкции или возрождению архаических структур сознания. Рационализированное, опустошенное смыслово и ценностно культурное пространство XX века требует героя с ярко выраженным инициационным комплексом. Пришелец должен заново освоить место, потерявшее идентичность, что значит, конечно, заново описать культурный ландшафт. Уточняя определение Э. Лимонова, можно утверждать, что писатель-эмигрант – это идеальный герой, творящий событие открытия мира.

Показательно, что философский дискурс XX века стремится реабилитировать категории рождения и творения мира как образа. Наиболее радикальная версия реабилитации предлагается в философии М. Хайдеггера, в новом способе мыслить и новом мифопоэтическом языке немецкого философа: «Выражения «образ мира нового времени», «современная картина мира», означая одно и то же, предполагают нечто такое, чего не было прежде, — средневековый и античный образы мира. Образ мира не превращается из средневекового в новый, но сущность нового времени вообще отмечена тем, что мир становится образом. А для средних веков, напротив того, сущее есть епѕ сгеаtum, сотворенное личным Богом-творцом как верховной первопричиной. Быть сущим значит здесь принадлежать к совершенно определенной ступени в иерархии всего сотворенного и, будучи сотворенным, соответствовать первопричине творения (analogia entis) [Хайдеггер 2008, с. 275].

Среди координат мира новой эпохи превалируют приметы топоса, но не как утверждение менее фундаментальной категории по сравнению со временем, а как реализация (в терминах Хайдеггера) стратегии «близи», утверждение «власти священных пространств», уяснение того, что существование принадлежит «почве», «земле» и «простору»: «Простор, продуманный до его событийной сути, есть высвобождение мест, в которых судьбы обитающего человека повертываются к целительности родины, или к гибельной безродности, или уже к равнодушию перед лицом обеих. Простор есть высвобождение мест, покинутых богами, мест, в которых божественное долго медлит с появлением.

Простор несет с собой местность, готовящую то или иное обитание. Профанные пространства — это всегда отсутствие сакральных пространств, часто оставшихся в далеком прошлом» [Хайдеггер 1991, с. 97].

Тем не менее сакральность места, соотнесенная с сакральностью слова, в современной культуре не осуществляется как данность, она должна быть вновь обнаружена, воссоздана сквозь урбанистический каркас, декадентские характеристики которого настойчиво апеллируют скорее к понятию «мировой город» О. Шпенглера, нежели к «философии проселков» М. Хайдеггера. Вопрос о синкретизме языков философии и литературы (литературоведения, литературной критики), наиболее очевидным об-

разом сказавшийся в практиках постмодернизма, давно и всесторонне обсуждается. В рамках данной статьи интересным кажется обратить внимание на то, как конкретный художественный текст XX века продуцирует новую космогонию на фоне (на почве) кризисного мировоззрения эпохи, неуверенности в том, что ценности христианской культуры остаются гарантией существования мира. В этом смысле ситуация, в которой эмигрант пытается вжиться, вписаться в пространство чужого, но знакомого города, обладает мощным сюжетогенным потенциалом. В качестве центра литературных эмиграций Париж становится наиболее релевантным, присвоенным, т. е. заново создаваемым воображением художника пространством. Обратимся к двум романам, объединенным по ключевым в контексте данного рассуждения параметрам.

«Тропик рака» Миллера и «Укрощение тигра в Париже» Лимонова – показательно парижские тексты, где главные герои, писатели-эмигранты, почти не дистанцированные от авторов, «обживают» текст Парижа, эксплицируют акт рождения города как текста. Закономерно, что герои обоих романов время от времени как заклинание или мантру произносят имена предшественников – писателей, живших в Париже. Кроме того, Эдуард Лимонов подчеркивает преемственность по отношению к традиции, каждый раз восстанавливая творческий диалог с другими авторами, среди которых и Генри Миллер (под обаянием первого романа американского эмигранта Лимонов, безусловно, находится). Другим очевидным сближающим фактором выступает в обоих произведениях персонифицированная ипостась города – женщина, обладание которой наделяется надбытовой метафоризацией и включает в себя осуществление авторской интенции овладения городом.

1. Автор города. «Тропик рака» Генри Миллера.

Диктуемая положением американского эмигранта в Париже уединенность героя в «Тропике рака» представляется фикцией, поскольку Генри почти никогда не остается один, а круговорот богемной жизни сотрудника англоязычного издания втягивает и парижан, и представителей различных рас и народов, волей судьбы оказавшихся в столице мира. Приезд в Париж и начальное одиночество трактуются в большей степени как благо и свобода, а материальные лишения — необходимая плата за свободу и эйфорию одиночества: «Что может быть лучше, чем болтаться в этой толпе между пятью и семью часами вечера, преследуя ножку или крутой бюст или просто плывя по течению и чувствуя легкое головокружение. В те дни я ощущал странную удовлетворенность: ни свиданий, ни приглашений на обед, никаких обязательств и ни гроша в кармане. Золотое время, когда у меня не было ни одного друга. <...> Я ползал тогда по городу, как клоп, собирая окурки, иногда застенчиво, а иногда и нахально; сидел на садовых скамейках, втягивая живот, чтобы остановить его нытье, или бродил по Тюильри, глядя на безмолвные статуи, вызывавшие у меня эрекцию...» [Миллер 1992, с. 25–26].

Иная, истинная уединенность настигает Генри в момент, когда он осознает невозможность совместного переживания города. Это одна из сцен, где герой вспоминает приезд из Америки его жены. Мона возникает в поэтических медитациях рассказчика в качестве субъекта эмоциональной привязанности, прямо противоположного объективированности сексуальных партнерш. Эта встреча четко устанавливает границу совместности, уже отнюдь не географическую:

Однажды ночью, когда в припадке особенно болезненной тоски и одиночества я шел по улице Ломон, некоторые вещи открылись мне с необычайной ясностью. Было ли это потому, что я вспомнил фразу, сказанную Моной, когда мы стояли на площади Люсьена Эрра, — не знаю. «Почему ты не покажешь мне т о т Париж, — сказала она, — Париж, о котором ты всегда пишешь?» И тут я внезапно ясно понял, что не смог бы никогда раскрыть перед нею тот Париж, который я изучил так хорошо, Париж, в котором нет арондисманов, Париж, который никогда не существовал вне моего одиночества и моей голодной тоски по ней.

Такой огромный Париж! Целой жизни не хватило бы, чтобы обойти его снова. Этот Париж, ключ к которому — только у меня, не годится для экскурсий даже с самыми лучшими намерениями, этот Париж, который надо прожить и прочувствовать, каждый день проходя через тысячи утонченных страданий, — Париж, который растет внутри вас, как рак, и будет расти, пока не сожрет вас совсем [158–159].

Неожиданно шокирующий физиологизм финального сравнения при задействовании картографических аллюзий (название романа) имеет и последующую стадию преображения — в поэтическую топографию. Метафоры телесности, с явным преобладанием образов болезни и распада, обращенные к Парижу очень распространены в «Тропике рака». А. Аствацатуров, видимо, справедливо усматривает в них традицию Бодлера и Рембо. «Любопытно, — пишет исследователь, — что Миллер, будучи по духу художником глубоко антидекадентским, тем не менее явно ориентирован на декадентскую традицию изображения города» [Аствацатуров 2007, с. 118]. Для пояснения этого тезиса автора приведем еще один фрагмент его работы. «Париж Миллера, так же как и Париж Бодлера, — организм, пораженный тяжким недугом. Это тело мира, проникнутое болезненным духом цивилизации, разрушающим материю. Оно испытало насилие со стороны разума и, оказавшись запертым в саркофаге его схем, начало болеть, гнить и разлагаться...» [Аствацатуров 2007, с. 119].

Действительно контрастными видятся авторски аргументированное, тематически напряженное взаимодействие города и героя. Это и укрупнено поданные отвратительные в своей физиологичности антропоморфные метафоры Парижа, и педалируемые интенции живого, здорового биологически, интеллектуально и эстетически полноценного субъекта восприятия и рассказчика. Такая погруженность/отстраненность объясняется особой, уникальной формой принадлежности Генри к вожделенному сакральному пространству. Генри – писатель, и это обстоятельство коренным образом видоизменяет процесс общения героя со средой и, что особенно важно, вносит коррективы в, казалось бы, однозначный образ города – умирающего организма; напротив, он единственный способен стать местом вынашивания и рождения текста. Все «основания» творческого процесса, муки и страдания творца существуют вне Парижа, до Парижа, на сцене города жив, здоров и бессмертен только художник.

Вчера вечером у Кронстадтов мы разработали сегодняшнюю программу. Мы решили, что женщины должны страдать, а за кулисами должны происходить ужасы, бедствия, насилие. горе и слезы – как можно больше.

Это не случайность, что люди, подобные нам, собираются в Париже. Париж – это эстрада, вертящаяся сцена. И зритель может видеть спектакль из любого угла. Но Париж не пишет и не создает драм. Они начинаются в других местах. Париж подобен щипцам, которыми извлекают эмбрион из матки и помещают в инкубатор. Париж – колыбель для искусственно рожденных. Качаясь в парижской люльке, каждый может мечтать о своем Берлине, Нью-Йорке, Чикаго, Вене, Минске. Вена нигде так не Вена, как в Париже. Все достигает здесь своего апогея. Одни обитатели колыбели сменяются другими. На стенах парижских домов вы можете прочесть, что здесь жили Золя, Бальзак, Данте, Стриндберг – любой, кто хоть что-нибудь собой представлял. Все когда-то жили здесь. Никто не умирал в Париже... [38–39].

Символизирующая мироздание вертящаяся сцена Парижа выступает прообразом архитектонического устройства романной космогонии. В соответствии с репрезентируемым в романе инициационным комплексом эпизоды «мифологических медитаций» Генри всегда коррелируются актами эстетического переживания, внезапным эстетическим экстазом, вызванным феноменом искусства, который и позволяет реанимировать мифическую ипостась события. Такой же очевидной демонстрацией космогонического круга является одна из ключевых сцен «Тропика рака», когда Генри попадает в галерею на рю де Сез. Эпизод особенно характерен, поскольку здесь показано превращение не-

структурированной вырожденческой и аморфной телесности в органическую пропорциональность древнего совершенства, проступающую сквозь призму модернистской техники Матисса:

Когда предутренний отлив уносит все, кроме нескольких сифилитичных русалок, застрявших в тине, кафе «Дом» напоминает ярмарочный тир после урагана. <...> Все оставшиеся мечты сметаются прочь. Наступает время опорожнения мочевого пузыря. В город медленно, как прокаженный, вползает день...<...>

В кафе «Авеню», куда я зашел закусить, женщина с громадным животом старается завлечь меня своим интересным положением. <...> Здесь отсутствующий зуб, гниющий нос или вываливающаяся матка, усугубляющие природное уродство женщины, рассматриваются как дополнительная изюминка, могущая возбудить интерес пресыщенного мужчины. <...>

Только позже, днем, попав в галерею на рю де Сез и оказавшись среди мужчин и женщин Матисса, я снова обрел нормальный мир человеческих ценностей. <...>

В каждой поэме, созданной Матиссом, – рассказ о теле, которое отказалось подчиняться неизбежности смерти. Во всем разбеге тел Матисса, от волос до ногтей, отображение чуда существования, точно какой-то потаенный глаз в поисках наивысшей реальности заменил все поры тела голодными зоркими ртами. Матисс – веселый мудрец, танцующий пророк, одним взмахом кисти, сокрушающий позорный столб, к которому человеческое тело привязано своей изначальной греховностью. Матисс – художник, который знает – если вообще существует кто-либо, наделенный подобным магическим даром, – как разложить человеческую фигуру на составляющие; и у него достало смелости пожертвовать гармонией во имя биения пульса и тока крови, он не боится выплеснуть свет своей души на клавиатуру красок [143–145].

Динамика образов художника затягивает героя, и в разворачивающемся потоке метафор ведущее место занимает метафора разрушающегося и возрождающегося мира. В этой центральной сцене романа (и смыслово, и композиционно) происходит схождение противоположных нарративных импульсов, связанных с репрезентацией топоса: изображение влекомого к неизбежной катастрофе города-блудницы, города-больного, но одновременно эта вечная агония (полжизнь-полусмерть) является необходимым для творчества состоянием среды, материала, лишь входя в это пограничье, может, по Миллеру, состояться художник. Генри созерцает устройство космоса Матисса, выводя из него универсальный закон существования искусства, призванного укоренить вневременную художественную абстракцию в определенном месте. Имея прообразом космогонический круг, финал сцены строится как аналог акта мистического визионерства, отсылающего к видениям Иоанна:

Мир все больше и больше напоминает сон энтомолога. Земля соскальзывает с орбиты, меняя ось; с севера сыплются снега иссиня-стальными заносами. Приходит новый ледниковый период, поперечные черепные швы зарастают, и вдоль всего плодородного пояса умирает зародыш жизни, превращаясь в мертвую кость.

В самом центре разваливающегося колеса – Матисс. И он будет вращаться даже после того, как все, из чего это колесо было сделано, разлетится в прах. <...>

Даже сейчас, когда мир разваливается, Париж Матисса продолжает жить в конвульсиях бесконечных оргазмов, его воздух наполнен застоявшейся спермой, и его деревья спутаны, как свалявшиеся волосы. Колесо на вихляющейся оси неумолимо катится вниз; нет ни тормозов, ни подшипников, ни резиновых шин. Оно разваливается у вас на глазах, но вращение его продолжается [147–148].

М. Ямпольский в работе «Ткач и визионер» в связи с рассуждениями об идеальном и реальном городе упоминает в частности о «метафоре Рима как трупа, скелета, который может быть возрожден с помощью идеализирующего видения художникавизионера». Со ссылкой на стихотворение Кастильоне, посвященное Рафаэлю, ученый утверждает, что «реконструкция Рима прямо уподобляется воскрешению покойника,

приданию жизни неподвижному мертвому телу» [Ямпольский 2007, с. 248–249]. Подобным же образом, эсхатологическое измерение Парижа в «Тропике рака» есть один из топографических кодов автора-визионера, другим же оказывается собственно «разметка» романной структуры — процедура, соотносимая с действиями мифологического основателя города, умозрительными операциями преображающего реальный ландшафт.

Окончательная реконструкция и оживление места происходит в финальном видении-мдитации, которому предшествует авантюрная сцена организации побега Филмора от невесты через Лондон в Америку (без шляпы!) и иронии Генри по поводу тоски друга по родному языку: «Английский язык! Он соскучился по английскому языку! Надо же придумать такое!» [285]. Нельзя упустить из вида существенные изменения, которые претерпевает изображение пространства в последнем эпизоде романа. Во-первых, здесь наиболее отчетливо обозначается оппозиция Париж – Нью-Йорк, причем заявленное в повествовании, в финале оно оформляется в метонимическое определение Нью-Йорка через небоскребы, что подчеркивает факт «некомфортности» телесного взаимодействия:

Мои мысли унеслись в прошлое, к океану, к другим берегам, к небоскребам, которые я видел в последний раз исчезающими под сеткой мелкого снега. Я вообразил, как они снова наползают на меня, вообразил тот напор, который так ужасал меня в них. Я видел огни, пробивающиеся между их ребрами [285].³

Во-вторых, сравнение тут же упраздняется, поскольку Париж перестает мыслиться только городом: метаморфоза созерцаемого ландшафта показана в ситуации идеального телесного слияния героя с пространством, знаменательно неэротического. Урбанистический пейзаж претерпевает обратную мутацию, в воображении героя место предстает очищенным от знаков цивилизации и представляет собой живую субстанцию, мифологические свойства которой выражены в однозначно архетипических атрибутах реки («золотой покой»), горы, как умозрительной проекции вненаходимости, наконец, телесности топоса, обладающего прерогативой хронологической сегментации завершающегося пути героя:

Перед моими глазами в солнечной дымке течет и дрожит золотой покой, и только безумный невротик может от него отвернуться. Течение Сены здесь так спокойно, что его замечаешь с трудом. Оно лениво и сонно, а сама Сена – точно огромная артерия человеческого тела. В этой тишине, которая снизошла на меня, мне казалось, что я взобрался на высокую гору и у меня появилось наконец время, чтобы осмотреться кругом и понять значение того ландшафта, что развернулся под моими ногами.

Двуногие существа представляют собой странную флору и фауну. Издали они незначительны; вблизи — часто уродливы и зловредны. Больше всего они нуждаются в пространстве, и пространство даже важнее времени [287].

В заключительных фразах «Тропика рака» патетическое сравнение позволяет автору окончательно остранить факт изображения от какого бы то ни было конкретного изображаемого:

Солнце заходит. Я чувствую, как эта река течет сквозь меня – ее прошлое, ее древняя земля, переменчивый климат. Мирные холмы окаймляют ее. Течение этой реки и русло ее вечны [287].

2. Одиссей – Пенелопа. «Укрощение тигра в Париже» Эдуарда Лимонова.

«Укрощение тигра в Париже» (1994) – самый парижский роман среди эмигрантских (и об эмиграции) книг Э. Лимонова – романная история любви с реальными про-

тотипами, биографиями и местом действия. Опасное "мемуарное" сближение событий жизни писателя и повествовательной событийности образуют окказиональную даже для поэтики Лимонова ситуацию двойной репрезентации фигуры рассказчика. Отсюда, по мнению К. Рогова, исходит «экзистенциальное понимание прозы, предопределяющее и ее главный принцип: отсутствие дистанции между «героем» и «пишущим». Это сознательный отказ от правдоподобия беллетристики, ощущение, что проза как проза в принципе невозможна, т. е. как повествование (Erzehlung или Ich-Erzehlung) о якобы имевших место событиях» [Рогов 1993].

Ожидаемы для читателя сцены остранения происходящего, целью которого становятся ретардации-самолюбования, наблюдения от третьего лица:

Он подумал, что, может быть, ей нужно жить с простым человеком, любящим небо и землю куда больше, чем рифмованные и нерифмованные речи о небе и земле, как он советовал ей в первую их размолвку, когда она купила бутылку виски и отказалась уйти. Может быть, она села не в свои сани... Может быть, она была бы счастлива с аргентинским плотником, как Светлана, экс-жена Дмитрия... [Лимонов 2003, с. 226].

Подобную ситуацию в поэзии Лимонова (стихотворение «Я в мыслях подержу другого человека...») А. К. Жолковский определяет как презентацию «нарциссического «я» [Жолковский 2005]. В «Укрощении...» прием усугубляется, возлюбленная героя, наблюдая за ним, на фоне постоянной игры с грамматической категорией лица субъекта высказывания, несомненно, является ипостасью «автовуайеризма». Приведем фрагмент главы «Высадка тигра в Париже».

«Поставив кофе, он выключил свет в китченетт. Чистил зубы и прочищал нос, всегда издавая одни и те же звуки. <...> Брился. В момент, когда он смывал с лица последние клочья пены, всхлипывая, в верхний сосуд кофеварки поднимался кофе.

Наташка слышала все операции и, лежа в постели, была удручена незыблемостью этого процесса. «Хотя бы раз он почистил зубы и уж потом сделал кофе. Изменил бы что-нибудь! Проклятый зануда!»

Оставалось загадкой, как такой человек мог в свое время написать сборник таких стихов.

— Такой мальчик, красивый, беленький... — прошептала Наташка и услышала, как бывший мальчик, взяв свою чашку с кофе, спустился в ливинг-рум и сел у стола на табурете» [Лимонов 2003, с. 133–134].

Эпизод, в котором героиня воображает, каким она хотела бы видеть любимого, перемежается вставками, где фигурирует писатель, обдумывающий фразу. Синхронность творческих актов (Наташа тоже писательница, как и ее прототип; в романе упоминается ее дневник, стихи, не напечатанные эмигрантским журналом и рассказ «Нога», написанный в связи с тяжелой травмой, полученной героиней) лишь усиливает эффект самопрезентации. Монолог про идеального возлюбленного представляет собой нарочитую стилизацию, набор клише любовных романов, достаточно проблемно идентифицируемый со стилем реплик героини, которой в этом фрагменте однозначно принадлежат нецензурные выкрики, демонстрирующие раздражение на разбудивший ее ежедневный ритуал писателя:

А каким она хотела, чтоб он был? Наташка задумалась. «Ну, во-первых, она хотела бы, чтобы он не вскакивал бы и бежал к столу, а лежал бы сейчас с нею, ее обнимая. И они делали бы любовь? Нет, утром она не любит заниматься любовью. Они бы просто лежали, обнявшись, и слушали бы, как потрескивают кирпичи внутри допотопной конструкции шоффажа в прихожей. И как кричат евреи на улице, открывая магазины. <...> Она хотела бы, чтобы ее любимый был... Ну, конечно же, высокий, голубоглазый, сильный-сильный, умный (но не какой-нибудь профессор) и т. д. [Лимонов 2003, с. 134–135].

В конечном итоге и эта проекция выгодно оттеняет образ «страглинг райтера» Лимонова:

«Чтобы брал меня за руку и вел, а я бы, закрыв глаза, шла за ним... Ой, ей-ей, чего я напридумывала».

Наташка вздохнула, вздох перешел в зевок, и, обняв кусок одеяла, она уснула.

В ливинг-рум по машинке писателя побежала строка «...выудил откуда-то из одежды револьвер и, не вставая из-за стола...» [Лимонов 2003, с. 135].

Встроенная в повествование позиция наблюдения достаточно разнообразно варьируется в романе, это любой оценивающий взгляд, направленный на героя, любая встреча, замыкающаяся тотальным самообзором. Рассказчик компенсирует уязвимость своего статуса чужака, эмигранта, постоянно испытываемого средой, переводя потенциальные внешние обзоры-оценки в пространство авторской рефлексии. Обретение неустойчивой стабильности напрямую увязано с ситуативными и окончательным в финале разрывом мучительных отношений с Наташей. Легко вычитываемый недвусмысленный посыл рассказчика состоит в следовании собственному проективному образу писателя-супермена, независимого и неуязвимого. Однако двоично (диалогично) построенная система повествования, когда рассказчик вынуждает героиню быть ответственной за ссоры и разрыв, т. е. быть не объектом описания, но и субъектом рассказа, всякий раз фрагментирует данную интенцию, растворяет ее в повторяющихся риторических формулах, оттесняемых событийностью романа.

Например, один из немногих светских выходов героя (6 глава) — встреча с представителями эмигрантской элиты, советским писателем в кабаре на Елисейских полях — представлен как попадание на территорию Наташи, псевдорусское, театральнодекоративное место работы героини. И главным событием вечера становятся отношения пары, а не напрашивающийся сюжет соперничества Лимонова и Ефименкова. Невозможность гармонии в этих отношениях очевидна, несмотря на апелляцию к архетипической любви и верности — один из ключевых эпизодов романа — чтение писателем «Одиссеи» и комментарий к «комплексу женихов», которым как и сам Улисс страдает Лимонов. Реальная и предполагаемая неверность героини инверсирует всю ретроспективную отсылку, тем не менее актуализируя эмигрантско-одиссеев сюжет, в соответствии с которым завоевание места равно завоеванию женщины. В чужом, хотя и поразному герою и его возлюбленной, пространстве такое завоевание невозможно.

Интересно, что подозрение и уличение в измене разыгрывается, исходя из ситуации «возвращения на родину», ситуации, которая может быть только разыграна, но не осуществлена в реальности. Подменами ее в «Укрощении…» выступают эпизоды кратковременного отсутствия писателя или еженочного (ночная работа в кабаре) отсутствия Наташи. Более выразительной подменой является определение статуса героини — неверная Пенелопа. Почвой, буквально, родным местом, для проявления «одиссева комплекса» становится своеобразная интерпретация финала поэмы Гомера:

В пятой песни неглупый Улисс признается, что в Пенелопе, по сути дела, нет ничего особенного.

- Богиня! разглагольствует он, я знаю, что красота мудрой Пенелопы ничто в сравнении с твоей. Пенелопа только женщина, а ты, ты превыше смерти и времени. Но ничто не может угасить мое желание увидеть мое жилище и моих домашних богов. И если какоелибо божество решит поднять против меня злобу волн и ветров, что ж, я уже встречался со штормами, я готов опять ко всем страданиям.
- Готов, ухмыляюсь я, поднимая ноги в кресло, готов он к наслаждениям ревности на самом деле. Ни хуя, не жилище и не домашних богов хочет он увидеть, но женихов.
 <...> И именно наслаждения ревности заставляют Улисса, высадившись на Итаку в 13 песни, только в 22 убить женихов. <...> Смущенный затянувшимися на десять песней комплексами Улисса, хитрый Гомер делает вид, что Улисс находится в военной разведке. Я не

верю Гомеру! Улисс мог соорудить свой знаменитый лук еще в конце 13-й или в начале 14-й песни и перестрелять женихов в 15-й, максимум. <...>

Положив «Одиссею» на старый ковер, я, повинуясь очередному приступу любопытства и «комплексу женихов», пошел в спальню. Открыв шкаф, все полки которого теперь принадлежат Наташке, я устроил методичный обыск [Лимонов 2003, с. 317–319].

Экспрессивный монолог, в котором происходит присвоение, субъективация рассказа не только камуфлирует креативную наивность интерпретации, но позволяет рассказчику инкриминировать хитрость и хитроумному Одиссею, и Гомеру. В результате в тексте-источнике смещаются ценностные приоритеты: возвращение к родным пенатам оказывается мнимой целью, настоящее же стремление Одиссея на Итаку объясняется неудовлетворенной ревностью. Замещение ностальгии по родному месту чувством ревности в качестве движущей силы поясняет еще один немаловажный аспект ситуации. На уровне архаической метафоры женщина-город отмеченный парадокс снимается, поскольку именно образ женщины репрезентирует пространство, соответственно, образ неверной жены эмблематизирует поруганную, захваченную врагами землю. То, что герой в обход собственного же круга чтения напрямую обращается к «Одиссее», сигнализирует об активации мифологемы женщина-город, входящей в число наиболее древних представлений, постепенно проникших в литературу и укоренившихся в ней.5

Одной из экспликаций этой мифологемы является подчеркнутое преувеличение телесной несоразмерности любовников. Подобно тому, как в «Тропике рака» Генри говорит о пугающей телесной избыточности, огромности жены Бориса («Борис весь умещался на ее ладони»), герой Лимонова рефлексирует необыкновенную перемену, произошедшую с его возлюбленной с момента их расставания:

Она явилась из ванной мощная, большая, совсем голая, и, став над ним, накрытым до подбородка одеялами, скрестила руки под сиськами. <...> Здесь в его спальне в Париже Наташка почему-то выросла. В последний их сексуальный акт в Нью-Йорке, состоявшийся в шесть часов утра на постели воришки Мориса, <...> писатель был готов поклясться, она была меньше [Лимонов 2003, с. 130–131].

В связи с модификацией образа Пенелопы в романе следует указать на общую специфику любовного сюжета в прозе Лимонова, которая, по словам польского исследователя Л. Суханека, может быть названа «анатомией измены» [Суханек 1998]. Автор имеет в виду главным образом романы так называемой американской трилогии Лимонова («Это я – Эдичка», «Дневник неудачника или Секретная тетрадь» и «Палач»), где развитие любовных коллизий, их неудачные сценарии и иные сексуальные приключения, которыми богата интимная биография героя, также инициированы эмигрантским кодом. По поводу романа «Это я – Эдичка» Л. Суханек заключает: «У эротических партнеров Эдички была одна общая черта: аналогично ему, они были неудачниками, людьми, которые потерпели поражение, стали жертвами города-молоха)» [Суханек 1998, с. 219]. Завоеватель города и его жертва – позиции принципиально разные, но и принципиально совмещаемые в мобильном, с точки зрения коннотатов, эмигрантском сюжете. Отвоевание места и личной свободы (царские претензии нищего бродяги), в своей полноте осуществляются, что существенно, в Париже, который дает удовлетворение авторским амбициям и проясняет взаимоотношения с возлюбленными. Не случайно в рассказе «Великая мать любви» Париж позволяет познать, разгадать герою истинную сущность жены-изменницы Елены, почти мифической фигуры, появляющейся во многих текстах писателя:

За июнь месяц, прожитый с нею в Париже, я успел выяснить о ее характере больше, чем за несколько лет нашей совместной жизни в Москве и Нью-Йорке. Она оказалась по-казушницей пар экселянс [Лимонов 1993, с. 149].

Истинная сущность Наташи, во всей полноте проявившаяся в Париже, – тигр:

«Посредством скандалов, – думаю я, – Наташка передает тебе, Лимонов, все свое животное беспокойство, свой ужасный восторг перед жизнью. И до появления Наташки ты отказывался быть типичным писателем, теперь же, живя с портативным вулканом в одном помещении...» [Лимонов 2003, с. 183].

С внешними проявлениями «дикости» – грубостью, буйством, вульгарностью и т. д. писатель долго и безуспешно борется, пытаясь «приручить» тигра, сделать Наташку частью воспитанного, элегантного, культурного Парижа. «Типичным писателем», то есть настоящим писателем в Париже герой становится как раз благодаря звериному, естественно-природному нраву своей подруги. Знаковая насыщенность древней земли, соприродной героине, фиксируется в романе через и с т о р и ю м е с т а, буквальное погружение в недра города:

Если не отодвигать шторы, то в квартире можно спать круглые сутки. Но даже если ликвидировать шторы, в квартире все равно будет сумрачно. Виною тому узкая улочка. Плюс мы живем слишком близко ко дну ущелья – на первом этаже. Мой друг Дмитрий, усердно изучающий историю Парижа, сообщил мне недавно, что первое упоминание о рю дез 'Экуфф относится к 1233 году! 750 лет тому назад где-то здесь размещал своих львов (и может быть, тигров) король Шарль [там же].

Постоянная борьба в отношениях вызвана в том числе наличием двух локализованных пространств, закрепленных за героями. Это квартира на рю дез Экуфф, аренду которой оплачивает писатель, и кабаре «Санкт-Петербург», где с вечера до поздней ночи русская девушка Наташа в стилизованном под народный костюме поет русские песни. «Санкт-Петербург» — это территория потенциальной измены, каждый вечер героиню-Пенелопу там окружают «женихи», а герой-Одиссей, мучимый ревностью, остается в П а р и ж е. Несходимость этих пространств является главным сюжетогенным принципом, вынесенным в название романа и не разрешившимся укрощением тигра. На то, что кабаре — лишь имитация родины (Наташа ленинградка), указывают не только демонстративно яркие, псевдорусские наряды певицы, но и многочисленные элементы театральности, отмечаемые рассказчиком, причем театральность по традиции уравнивается с неестественностью и чрезмерностью в поведенческих жестах героини вне сцены:

Пора стать цивилизованной. Тебе не кажется, что пора, дикарка? Тебе двадцать пять лет...

- Двадцать четыре! Пиздюк!
- Дура. Русская дура. Я же тебя люблю.
- Врешь! Ты врешь! закричала она трагедийно, как персонаж старинной русской пьесы, трагедии «Борис Годунов», может быть.
 - О нет! возразил я таким же псевдоглубоким голосом [Лимонов 2003, с. 156].

В профанационном, десакрализованном Санкт-Петербурге Наташа-Пенелопа обречена быть изменницей. Вариант не разыгрывания, но совпадения с высокоидеальной версией сюжета становится возможным только в рамках доминирующего пространственного кода родины, когда герои попадают в иноизмерение, их всецело объединяющее. Им оказывается кинозал на территории музея Великой Армии, куда писатель с подругой случайно зашли, привлеченные фильмом о Второй мировой войне:

Мы увлеклись фильмом. А когда показали, как по ледяному Ленинграду везут на санках увязанные в одеяла жалкие маленькие трупики блокады, Наташка разрыдалась. И у меня – супермена – защипало в глазах, когда по белому снежному полю побежали в атаку люди в длиннополых шинелях и западали, скошенные пулеметным и орудийным огнем. Я, сощурив глаза, пытался найти среди них дядю Юру или дедушку Федора, но близко их

не показали. Восточному фронту вообще в фильме было уделено мало места. С большим удовольствием демонстрировались подвиги союзников в Северной Африке, среди экзотики и песков. Разумеется, своя рубашка всегда ближе к телу [Лимонов 2003, с. 236].

Кадры хроники блокадного Ленинграда и боя жестко противостоят постановочности ролевых локусов, в том числе и концепции фильма, который смотрят герои, а не принадлежащее современности, музейное пространство, как и его недра — утроба кинозала совершают локализацию мифического типа, помещая пару в ситуацию в о з вращения на родину. Неожиданное событийно, но закономерное с точки зрения завершенности сюжета, продолжение этот эпизод получает, когда уже на поверхности, в галерее, герои рассматривают пушки «всех времен и народов»:

– Эй, Лимонов, тут по-русски на стволе!

Я подошел поглядеть. Штыком или зубилом глубоко на стволе было выбито: «Берлин посетили 7 мая 1945 г. – Турковский, Кольцов, Шония и Кондратенко».

— «Посетили!» — захохотал я. — Поспорить готов, Наташа, что это им политрук перед взятием Берлина лекцию прочел. О гуманизме. <...> Ругательства запретили высекать и слово «оккупировали» не употреблять. В крайнем случае, если уж невмоготу, высекайте, ребята, «посетили» или «здесь были»... [Лимонов 2003, с. 236–237].

Момент рассматривания графических знаков, понятных здесь и сейчас только Наташе и писателю, присутствия в западном мире героев победителей стягивает разнонаправленные интенции эмигрантского сюжета. Принцип совмещения комплекса маргинала со статусом завоевателя характерен для героев прозы Лимонова, а, возможно, и общественно-политической деятельности автора. Его рассмотрение не входит в нашу задачу. В завершение части статьи, посвященной «Укрощению...», отметим, что своеобразным перифразом свидетельств о себе советских солдат является лаконичная подпись героя романа в книге для особенно почетных гостей с золотым вытесненным титулом кабаре — «Здесь был Лимонов» [Лимонов 2003, с. 213].

Литература

Аствацатуров 2007 — *Аствацатуров А.* Феноменалогия текста. Игра и репрессия. М.: НЛО, 2007. Жолковский 2005 — *Жолковский А. К.* Интертекстуал поневоле («Я в мыслях подержу другого человека…» Лимонова) // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005, с. 309–327.

Лимонов 1992 — *Лимонов Э.* Предисловие к двум романам // Лимонов Э. Иностранец в смутное время. Это я — Эдичка. Омское книжное издательство, 1992.

Лимонов 1993 – Лимонов Э. Смерть современных героев. М.: МОКА, 1993

Лимонов 2003 – Лимонов Э. Укрощение тигра в Париже. СПб.: Амфора, 2003.

Миллер 1992 — $Mиллер \Gamma$. Тропик рака. СПб.: «Библиотека Звезды», 1992

Рогов 1993 – Рогов К. «Невозможное слово» и идея стиля // М.: НЛО, 1993, с. 267–268.

Селин 1994 – Селин Л.-Ф. Путешествие на край ночи. М.: Издательская группа «Прогресс», 1994.

Суханек 1998 — *Суханек Л.* Мотив измены в творчестве Лимонова // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. / Под ред. Е. К. Ромодановской. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998. Вып. 2, с. 208–222.

Франк-Каменецкий 1934 — *Франк-Каменецкий И.* Женщина-город в библейской эсхатологии // с. Ф. Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Сб. статей. Л., 1934. Фрейденберг 1997 — *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: «Лабиринт», 1997.

Хазан 2008 – *Хазан В.* «Могучая директива природы». Три этюда об эротических текстах и подтекстах // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма./ Сб. статей под ред. Дениса Γ. Иоффе. М.: «Ладомир», 2008.

Хайдеггер 1991 — *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Изд-во политической литературы, 1991.

Хайдеггер 2008 – Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. М.: Академический проект, 2008, с. 259–283.

Шпенглер 1993 – *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993.

Ямпольский 2007 – *Ямпольский М.* Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации или О материальном и идеальном в культуре. М.: НЛО, 2007.

Примечания

¹Вспомним, что «цивилизацию» в отличие от «культуры» О. Шпенглер выражает понятием «мировой город», для которого характерны космополитичность, практический расчет, научная иррелигиозность, господство техницизма, деньги как основополагающий фактор [Шпенглер 1993].

²См., например, «Творческий ландшафт: Почему мы остаемся в провинции» [Хайдеггер 2008, с. 368–372].

³Образ Нью-Йорка – города небоскребов достаточно стереотипен в культуре XX века, он растиражирован и уже многократно спародирован. В интересующем нас ракурсе Нью-Йорк возникает в романе Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи», появившемся почти одновременно с «Тропиком рака», в 1932 году. Город предстает перед Бардамю, когда он с группой подпольных эмигрантов пребывает в Америку. Сравним: «Вот уж удивились мы так удивились! То, что внезапно предстало нам из тумана, было настолько необычно, что мы сперва не поверили своим глазам, а потом, когда все это оказалось у нас прямо под носом, галерники, как один, несмотря на свое положение, покатились со смеху. Представьте себе город, стоящий перед вами стоймя, в рост. Нью-Йорк как раз такой. Мы, понятное дело, видели порядком городов – и даже красивых, немало портов – и даже знаменитых. Но у нас города лежат на берегу моря или реки, верно? Они, как женщина, раскидываются на местности в ожидании приезжающих, а этот американец и не думает никому отдаваться, ни с кем не собирается спариваться, а стоит себе торчком, жесткий до ужаса. Короче, мы чуть со смеху не лопнули. Тут поневоле расхохочешься: город встоячку – это же умора [Селин 1994, с. 162].

⁴Анализ «портрета нарциссизма» ученый предваряет комментарием к современному употреблению термина, интересного, как кажется, и в связи с нашим рассуждением. Ссылаясь на работы с. Фрейд и Х. Кохута, А. К. Жолковский пишет: «Болезненная озабоченность поддержанием внутренней цельности субъекта особенно обостряется в «переходные периоды, требующие... перестройки личности, изменений... замены одного устоявшегося представления о себе другим». Каждый такой переход (от младенчества – к раннему детству, от детства – к половому созреванию, далее к отрочеству и юности, а также из одной культуры в другую, например, при эмиграции) и вновь воспроизводит эмоциональную ситуацию периода формирования личности. Отсюда – глубинность нарциссова комплекса <...> и фиксация Нарцисса на тождестве, неизменности, остановке времени» [Жолковский 2005, с. 311].

⁵О единстве природы женщины и города, которое определяет ход событий истории и развертывание повествования в древней литературе писала О. М. Фрейденберг. Обращаясь к «Илиаде», ученый приводит следующий пример: «Геракл разрушает Эхалию, чтобы добыть себе любимую Иолу. Итак, взятие города и взятие женщины дублируются» [Фрейденберг 1997, с. 235]. Подобную метонимизацию несет в себе и образ разоренной ахейцами Трои. Также смысловое тождество женского начала и понятия «полис» рассматривает И. Франк-Каменецкий [Франк-Каменецкий 1934].

Елена Тырышкина

СЮЖЕТ САЛОМЕИ-ИРОДИАДЫ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ19-ГО – НАЧАЛА 20-ГО ВЕКА (ГЕРМАНИЯ, ФРАНЦИЯ, АНГЛИЯ, РОССИЯ)¹

Сюжет библейской танцовщицы, получившей в награду голову Иоанна Крестителя, наряду с сюжетом об Иуде, является одним из наиболее продуктивных в культуре. Евангельская, апокрифическая и литературная традиции по-разному трактуют этическую проблематику известной коллизии. Каким образом этот сюжет трансформируется в связи с задачами и мировоззрением эпохи, связанной, прежде всего, с явлениями декаданса и символизма, и предстоит выяснить в данной работе.

Рассмотрим период второй половины 19-го — начала 20-го века, когда в литературе было создано несколько версий известной библейской истории: поэма «Иродиада» С. Малларме (1867), новелла «Иродиада» Г. Флобера (1876—1877), роман Ш.-Ж. Гюисманса «Наоборот» (1884), драма О. Уайльда «Саломея» (1891), первоначально написанная по-французски, а затем переведенная на английский. Именно во французской литературе активно осваивается этот сюжет. О. Уайльд не случайно присоединяется к этой традиции (в данном случае даже не так важно, сделал ли он это в расчете на Сару Бернар в главной роли или нет).

Карина Добротворская в своей статье «Русские Саломеи» [Добротворская 1993], посвященной эволюции сценических воплощений «Саломеи» Уайльда на русской сцене, в качестве предшествующих текстов называет и поэму Г. Гейне «Атта Троль» (1842) и совсем не называет текст, написанный А. М. Ремизовым в 1906 г., «О безумии Иродиадином».

Что касается живописи, то особую популярность получили картины Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» и «Видение Саломеи», всего было выполнено 120 рисунков – подготовительных этюдов, 70 – изображают фигуру Саломеи (1876); иллюстрации О. Бердслея к драме Уайльда (1893–94); картина «Саломея» Луи Коринта (1900), созданная под впечатлением драмы Уайльда и ее музыкальной версии Р. Штрауса.

Сюжет Саломеи и усекновения главы Иоанна Крестителя в 19-м веке привлекал также Эжена Делакруа – деталь росписи в библиотеке Бурбонского дворца, Париж (1844–1847); Лорда Лейтона «Танец Саломеи» (1863); Пюви де Шаванна «Иродиада» (1857); Анри Реньо «Саломея» 1869; Поля Бодри «Танец Саломеи» – фрагмент оформления купола в большом фойе Оперы.

Одноактная музыкальная драма Р. Штрауса «Саломея», его же либретто (первоначально по-французски), написана в 1903—1905 г., впервые исполнена в 1905 г. в Дрезденской придворной опере.²

Уже по представленному материалу можно судить о возрастающем и пристрастном внимании к библейской танцовщице в культуре этого времени.

Рассмотрим источники:

1. Библейская история:

«Иродиада – внучка Ирода Великого и сестра Ирода Агриппы I. Она сперва вышла замуж за своего дядю Ирода Филиппа I, а потом вступила в кровосмесительное сожительство с другим своим дядею, Иродом Антипою, не смотря на то, что первый, хотя и незаконный муж ее был еще жив. Она-то и была главной виновницей мученической кончины Иоанна Крестителя, который открыто обличал это гнусное прелюбодеяние.

Саломия – дочь Иродиады, жены Филиппа, сына Ирода Великого... В Евангелии имя Саломии не значится, но оно встречается у Иосифа Флавия (Древ. кн. XVIII, гл. V, параграф 4). Она известна своим гнусным участием в усекновении Иродом главы Предтечи Господня Иоанна Крестителя» [Библейская энциклопедия 1891, с. 298–299, с. 617].

2. Евангельские версии:

Евангелие от Луки специально не рассматривается, так как там этот сюжет практически не развернут, лишь упомянут. Евангелие от Матфея, гл.14, 6–9: «Во время же празднования дня рождения Ирода, дочь Иродиады плясала пред собранием и угодила Ироду; Посему он с клятвою обещал ей дать, чего она ни попросит; Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя. И опечалился царь; но, ради клятвы и возлежащих с ним, повелел дать ей, И послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей».³

В начале гл.14 сказано, что Ирод посадил Иоанна в темницу, так как пророк осуждал брак Ирода и Иродиады, бывшей женой прежде его брата Филиппа. В евангельских версиях дочь Иродиады является всего лишь послушным орудием мести материязычницы святому Иоанну. В отличие от своей супруги, Ирод колеблется — он хочет избавиться он Иоанна, как обличителя своих грехов, но боится гнева народа, почитающего святого за пророка. О любви Ирода к падчерице ничего не сказано — его обещание подарка скорее царский жест правителя молодой красивой девушке.

В Евангелии от Марка дается почти такая же трактовка, но с некоторыми подробностями: в частности, усилены акценты психологических мотивировок поведения Ирода: «Ибо Ирод боялся Иоанна, зная, что он муж праведный и святый, и берег его...» Узнав об Иисусе, Ирод посчитал, что это Иоанн, убитый по его приказу, воскрес из мертвых. Дочь же Иродиады здесь подчеркнуто лишена собственной воли: «И клялся ей, чего ни попросишь у меня, дам тебе, даже до половины моего царства. Она вышла и спросила у матери своей: чего просить? Та отвечала: головы Иоанна Крестителя. И она тотчас пошла с поспешностью к царю и просила, говоря: хочу, чтобы ты дал мне теперь же на блюде голову Иоанна Крестителя. Царь опечалился...»⁴

В данном случае более подробно охарактеризовано состояние Ирода и усилено влияние Иоанна на него, но в целом ничего не меняется, казнь святого — это козни Иродиады, а ее дочь исполняет материнскую волю, скорее всего, даже не сознавая тяжести содеянного — текст очень скуп, чтобы можно было что-нибудь к этому добавить.

Лаконичность в обрисовке характеров столь драматического действия дает возможность писателям впоследствии заполнить «психологические лакуны» (что происходило и в апокрифической традиции при создании, например Евангелий детства Иисуса и Девы Марии и т. д.). Таких лакун несколько, необходимо раскрыть психологические мотивировки поступков главных персонажей: что представляет собой юная танцовщица, которая, не колеблясь, просит казни святого? Каковы отношения Ирода и его падчерицы, отношения Ирода и Иродиады? Заметим, что в живописи первоначально главенствовал сюжет усекновения главы св. Иоанна Крестителя, Саломея на полотне до определенного времени и не возникала. Важен был лишь сам факт казни святого, который своей смертью утверждал торжество христианства. Но в дальнейшем акценты смещаются.

Между евангельской и литературной традициями существовала традиция «переходная» – апокрифическая. Она-то и оказала значительное влияние на литературу в трактовке образа Иродиады-Саломеи, хотя это влияние осознавалось не всеми авторами указанных текстов.

В апокрифах происходит своеобразная замена – дочь становится сосредоточием греха, мать обычно отсутствует, Ирод – действующее лицо второго ряда. В фольклорно-апокрифической традиции своеобразно сплелись тенденции светские и церковные: несомненно, в народных легендах смерть Иоанна никоим образом не означает победу Зла – напротив, подчеркивается (как раз в духе язычества) справедливость возмездия за его казнь: Иродиада за свое преступление (одна или вместе с Иродом, в легендах он ее отец, а не отчим) обречена вечно носиться в воздухе, отдыхая лишь с наступлением утра. В то же время мотивировка убийства Иоанна в этих легендах не библейская, –

это неразделенная страсть Иродиады к пророку, которая переходит в страсть противоположную – мести за отвергнутую любовь [Веселовский 1883, с. 221–222]. Иродиада является главной виновницей смерти Иоанна и сполна отвечает за это. Интересно, что в апокрифах жены Ирода нет (известен лишь редкий вариант, использованный Гейне, где мать и дочь сливаются в одно лицо – то есть преступной страстью к пророку охвачена сама жена Ирода).

Вся тяжесть вины за содеянное переносится на Иродиаду-дочь и Ирода. Именно апокрифическая, а не библейская традиция повлияла на литературную (пусть не всегда напрямую, а опосредованно) в привнесении психологической мотивировки — требования Иродиады-Саломеи головы пророка в награду за свой танец. Появление же имени «Саломея» в литературной традиции можно объяснить хрониками Иосифа Флавия [Иосиф Флавий 1818, с. 211].5

В 19-м веке образуется целая галерея литературных и живописных Саломей, когда авторы и художники создали своеобразную традицию, вступая друг с другом в культурный диалог. Не сразу, но довольно быстро, известный сюжет позволяет развивать тему эстетизирования зла, притягательности порока, торжества плоти над духом, господства роковой случайности, вносящей хаос и смятение в жизненный порядок, амбивалентности морали.

Обратимся к каждому из указанных текстов и рассмотрим авторскую трактовку библейской легенды.

Г. Гейне «Атта Троль» (1841–1842):

Был то ангел, или дьявол / Я не знаю; где у женщин / Ангел с дьяволом граничат — / Ни за что не отгадаешь. ... / а она и в самом деле / Ведь царица; та царица / Иудеи, что пророка / Повелела обезглавить. И за этот грех кровавый / Проклята, — и суждено ей / Привидением носиться. Суждено держать ей вечно / Блюдо с мертвой головою; / И ту голову царица / Лобызает неустанно. Ведь она его любила... / В книге древней нет об этом, / Но легенда о кровавой, / О любви живет в народе. / Умерла царица, после / Взрывом страсти помешавшись... / Но и страсть не что иное, / Как полнейшее безумье! [Гейне 1900, с. 190–192].

Из текста явствует, что Иродиада – царица Иудеи, а не царевна, как следовало бы ожидать (это же указано в примечаниях редактора). Известно, что этот сюжет поза-имствован Гейне из «Немецких сказаний» братьев Гримм, которые в свою очередь воспользовались, вероятно, какой-нибудь народной легендой.

В полушутливом фрагменте поэмы, где в современность введены исторические герои и мифологические персонажи, очевидны народные источники образа Иродиады, – грешная страсть в данном случае приписывается матери, а не дочери, что само по себе является редкостью, так как в сочинении А. Веселовского «Разыскания в области духовного стиха», посвященном именно этому сюжету, такие варианты не упомянуты. У Гейне именно супруга Ирода Антипы является воплощением всех грехов, виновницей смерти св. Иоанна, прекрасной плясуньей. Ни Ирода, ни ее дочери нет. В этой поэме она лишь проходной персонаж, позволяющий автору – позднему романтику, занять позицию иронической дистанции по отношению к традиционным моральным ценностям.

Этот текст в составе сборника «Стихотворения и поэмы», находился в библиотеке художника Γ . Моро. В мае 1886 г. в «Gazette des Beaux-Arts» Анри Ренан отметил, что фигура Саломеи на акварели «Видение» вызывает в памяти образ из поэмы Γ ейне «Атта Троль» [Mathieu 1976. р. 124, 268].

Дальнейшее развитие этого сюжета идет по линии оплотнения образа Иродиады-Саломеи и связано более всего с предсимволизмом (декадансом) и символизмом в литературе. В незаконченной поэме «Иродиада» с. Малларме, написанной в 1867 г., автор открыто порывает с Евангелием, акценты расставлены весьма прихотливо — это бессюжетное повествование, где в разговоре с кормилицей прекрасная царевна сознает всю власть своей юности и красоты, а автор подчеркивает притягательность невинности, таящей в себе яд соблазна. Иродиада – здесь она названа так – не любит никого, кроме себя, это Нарцисс в женском образе:

Люблю проклятие быть девственной! Меж грез Жить ужасом своих распущенных волос! Как зверь нетронутый, на девичьей постели, Вновь ведать вечером на бесполезном теле Твое мерцание, твой бледный, хладный свет, О ночь, владычица молчанья и планет! [Малларме 1904, с. 73]6

Ирод и его жена в этом тексте отсутствуют. Поэма состоит из двух частей — «Разговор с кормилицей» и «Тропарь св. Иоанна». Столь субъективное прочтение известной легенды сразу же делает Иродиаду главной ее героиней. Гибельная власть красоты и ее амбивалентный имморализм у Малларме, а затем Гюисманса и Уайльда превращается в устойчивый мотив. У Малларме красота героини самодостаточна и самоцельна и потому, лишь смерть — ее возможный и единственный любовник. Автор не утруждает себя созданием историко-археологического колорита древней Иудеи. Он вводит вымышленное лицо — кормилицу (подобно кормилице Джульетты у Шекспира). Налицо прием инфантилизации, — в сочетании с осознанной властностью и самовлюбленностью это создает эффектный и противоречивый контраст в характере Иродиады: юность и невинность таят в себе угрозу гибели — себе и другим. В данном случае вневременной контекст выводит сюжет за рамки библейских и исторических реалий, выдвигая на первый план ту, что станет подлинной «богиней декаданса».

«Иродиада» Г. Флобера писалась в течение 1876-1877 гг., была переведена И. с. Тургеневым и впервые опубликована в «Вестнике Европы» в 1877 г.

«Поводом к созданию новеллы «Иродиады», по свидетельству Максима Дю Кана, послужили скульптурные сцены на боковых порталах Руанского собора» [Флобер, 1947, с. 638]. В то время как создавалась «Иродиада», в Салоне выставлялись картины Моро – 1876 г. Флобер упоминает об этом в письме к Тургеневу от 2 мая 76 г. [Флобер 1984, с. 173]. В целом же можно заметить, что Флобер, автор более традиционный, нежели Малларме и Моро, попадает под влияние атмосферы декаданса, то есть «опережающего» творческого метода, подобно тому, как уже в 20-м веке в России М. Кузмин в начале 20-х гг. испытал влияние В. Маяковского, В. Хлебникова и обэриутов.

Флобер придал этой новелле исторический колорит, не слишком отступая от Евангелия от Марка. При разработке характеров писатель придерживался канонической версии, добавляя те детали, которые не разрушали бы общую линию. Ирод озабочен сохранением власти, Иоанна он боится, смутно чувствуя его духовную мощь и считается с мнением народа, почитающего Иоанна (Иоаканама) как пророка. Иродиада — его жена, невероятно тщеславна, властолюбива, знает тайные слабости мужа. Любовь их прошла, и Иродиада прибегает к различным хитростям для привлечения Ирода. Она растит дочь от Филиппа в тайне от Антипы в надежде, что Саломея понравится своему отчиму. Это было нужно Иродиаде, чтобы удержать около себя Антипу, не дать ему развестись с собою — ее устраивала только роль полновластной царицы. Казнь Иоаканама совершается спонтанно. Почувствовав, что Антипа теряет голову при виде плящущей Саломеи, она делает своей дочери знак:

«Кто-то щелкнул пальцами на трибуне. Саломея быстро взбежала туда, появилась снова – и, немного картавя, детским голоском произнесла: – Я хочу, чтобы ты дал мне на блюде голову... – Она позабыла имя – но тотчас же прибавила с улыбкой: – голову Иоаканама. Тетрарх, словно раздавленный, опустился на ложе» [Флобер 1982, с. 248].

Иродиада уничтожает таким образом святого, так как он принародно порочил ее как язычницу, вышедшую замуж при живом муже, а развод как уже было сказано, пугал ее потерей положения, которого она добилась неустанными интригами. Итак, Флобер не отступает от существа библейской легенды: противоречивость Ирода Антипы сквозит уже в Евангелии, а флоберовская Иродиада не заслоняет библейскую (подробнее поданы ее отношения с мужем). Однако сам писатель признавался, что не религиозные проблемы волновали его при написании этой повести, а психологическая драма Иродавластелина. Из письма к госпоже Роже де Женетт 19 июня 1976 г.: «История Иродиады так, как я ее понимаю, не имеет никакого отношения к религии. Меня в этой истории прельщает Ирод, его положение правителя (ведь он был настоящим префектом) и хищный образ неукротимой, коварной Иродиады, помеси Клеопатры и Ментенон. Здесь над всем господствует раса» [Флобер 1984, с. 175].

Саломея у Флобера — «орудие мести» матери. Подчеркивается ее красота, умение танцевать и бездумная детскость. Пристрастное и длинное описание внешности и танца Саломеи при всей его объективности, объясняется задачами автора — раскрыть психологическое состояние Ирода Антипы. В Евангелии она угодила и ему, и всем присутствующим танцем, — здесь показано, что она вызвала вполне определенное чувство у стареющего тетрарха, о котором в Библии, конечно, не сказано. Флобер, сохраняя в общих чертах канву библейской легенды, акцентирует власть телесной прелести. Однако он остается верен библейской трактовке. В дальнейшем греховность красоты, ее дьявольская природа, виновность невинности притягивают к себе писателей все больше и больше.

Роман III.-Ж. Гюисманса «Наоборот» вышел в 1884 г. Он способствовал популярности Малларме, так как в нем цитировалась «Иродиада», и «Наоборот» стал отчасти текстом-посредником. В целом книга Гюисманса заслужила славу «Евангелия от Декаданса», была известна и в Европе, и в России. Именно она, врученная лордом Генри юному Дориану Грею, отравила его душу ядом аморализма. О Саломее у Гюисманса сказано дважды — в связи с Малларме и картинами Г. Моро:

Фрагмент «Иродиады» зачаровывал иногда, словно заклинание... Эти стихи он любил, как любил все творения поэта, который в эпоху всеобщей подачи голосов, в эпоху алчности жил в стороне от литературного рынка, защищенный своим презрением от окружающей глупости, изыскивая вдали от мирской суеты удовольствия в видениях своего мозга; совершенствуясь в коварных мыслях, прививая им византийскую изощренность, закрепляя слегка намеченными выводами, едва связанными неуловимой нитью [Гюисманс 1990, с. 127–128].

Как мы видим, на первый план выдвигается изощренная литературная форма, которая становится уделом посвященных/избранных, и способность наслаждаться словом – так же, как и всем остальным, словом, как изысканным наркотиком.

Но ни св. Матфей, ни св. Марк, ни св. Лука, ни прочие евангелисты не обмолвились о безумном очаровании, острой порочности танцовщицы. Она оказывалась стертой, терялась, загадочно-изнемогающая, в далеком тумане веков, неуловимая для буквалистов и приземленных существ, доступная только душам с безуминкой, утонченным и словно ставшим ясновидящими благодаря неврозу; неподвластная изобразителям мяса, вроде Рубенса, превратившего ее во фламандскую телку; непостижимая для всех авторов, не способных передать беспокойную экзальтацию плясуньи, рафинированное величие убийцы.

В картине Гюстава Моро, пренебрегающего всеми данными Завета, дез Эссент нашел, наконец, сверхъестественную, странную Саломею своих грез. Она не была просто фигляркой, что вырывает у старца крик желания... она становилась своего рода божествомсимволом нерушимого Сладострастия, бессмертной Истерии, проклятой Красотой, избранной каталепсией, которая свела ей плоть, сделала жесткими мускулы; безразличным,

равнодушным, бесчувственным Чудовищем, отравляющим, как античная Елена, все, что приближается, все, что ее видит, все, к чему она прикасается... [там же, с. 45].

Драма О. Уайльда «Саломея» была написана в 1891 г. ⁷ Знаменитая пьеса является своеобразным пиком развития традиции 19-го века: писатель изобразил свою героиню неотразимой, чарующей, своевольной красавицей – принцесса иудейская, как это сказано у Гюисманса по поводу Саломеи у Моро, становится символом проклятой Красоты, приближаясь к которой, все гибнет.

Но у Уайльда она сама безрассудно движется к собственной смерти — в конце драмы ее убивают по приказу Ирода (чего не было ни в Евангелии, ни в апокрифах). В драме Уайльда царит наэлектризованная атмосфера страсти и смерти: Саломея влюбляется в Иоаканаана — внезапно и фатально; Ирод безответно влюблен в собственную падцерицу, зная, что никогда не будет любим ею; Нарработ (начальник стражи) сгорает от страсти к принцессе Иудейской; Паж Иродиады влюблен в Нарработа и теряет его; Иродиада видит влечение мужа к Саломее и старается помешать этому чувству — все здесь влюблены без надежды, а апофеозом фатальной страсти становится танец Саломеи.

Сила этого чувства такова, что влечение к обладанию объектом любви становится равнозначным влечению к убийству, хотя бы ценой собственной жизни. Обладать – значит убить:

«Голос Саломеи. А! Я поцеловала твои уста, Иоканаан, я поцеловала твои уста. На твоих устах был горький вкус. Они были соленые от крови? ... Но, быть может, это вкус любви. Говорят, что у любви горький вкус. Но какое это имеет значение? Какое значение! Я поцеловала твои уста, Иоканаан, я поцеловала твои уста» [Уайльд 1993, с. 335].

Святость Иоаканаана не только не заставляет принцессу благоговеть перед ним, она усиливает ее чувство, пробуждает желание обладать недоступным; религиозность чужда Саломее. Ее речи над головой Иоканаана кощунственны. Саломея влюблена в Иоаканаана – в своего двойника: он также красив, девственен и недоступен, как она. В тексте драмы внешность Саломеи и Иоканаана описана одними и теми же красками, где подчеркнуты бледность и стройность («серебро и слоновая кость»). Бердслей, иллюстрируя Уайльда, уловил и отразил это двойничество, со всей очевидностью говорящее о зыбкой границе между святостью и пороком. Сама же Саломея у Бердслея в ряде рисунков облечена в современные наряды («Туалет Саломеи») и таким образом введена в культурный контекст декаданса рубежа веков со всей очевидностью.

Уайльд, хотя и создает видимость исторической стилизации в своей пьесе, намеренно разрушает ее одной деталью — языковым несоответствием эпохе Древней Иудеи слова «паж» («паж Иродиады»). Таким образом, Уайльд, подобно Малларме, разрушает исторический контекст, чтобы приблизить Саломею к современному ему читателю.

В финале драмы Саломею убивают по приказу Ирода, который говорит, что она «совершила преступление против неизвестного Бога». А сам Ирод предчувствует собственную смерть как возмездие за многочисленные грехи, в том числе за убийство брата, бывшего мужа Иродиады, отца Саломеи (здесь Уайльд акцентирует виновность Ирода куда больше, нежели в Библии). Однако, мы не чувствуем торжества христанской идеи в финале. Все разрушающая и гибнущая Красота царит над миром.

Пьеса Уайльда стала определенным завершением темы инфернальной страсти в лице легендарной танцовщицы. Нужно заметить, что автор в своем тексте опирался на предшественников – принцесса ценит свою красоту и девственность, подобно героине Малларме (мотив нарциссизма), ее мать гордится своим происхождением и укоряет незнатностью своего мужа (это было у Флобера). Позаимствовал Уайльд и знаменитую паузу у Флобера в той сцене, где Саломея просит у ничего не подозревающего Ирода голову Иоанна в награду за свой танец. Но Уайльд усилил до невероятного предела притягательность порочной невинности героини, сходясь в этом с Г. Моро.

Наконец, в 1906 г. А. М. Ремизов пишет «О безумии Иродиадином». Нужно сказать, что к этому времени «Саломея» Уайльда была уже переведена и известна в России, автор ее стяжал лавры популярности, то же можно сказать и о живописи — Моро и Бердслее, в особенности. Ремизову, конечно, была известна литературная европейская традиция трактовки образа Саломеи, и свою Иродиаду он создавал в атмосфере ажиотажа вокруг указанных имен. Этот писатель задался целью создать «свою» Иродиаду, используя фольклорно-апокрифические памятники в духе своей концепции «народного христианства». Ремизов намеренно встал в оппозицию к уже создавшейся европейской традиции — он вернулся к религиозной идее сюжета и акцентировал эту религиозность как национальное достояние. Источники, послужившие основной ремизовского «О безумии Иродиадином», — вертепное святочное действо «Царь Ирод» и каталонская легенда об Иродиаде, которую он нашел у Веселовского [Веселовский 1883].

Ремизов в подробных комментариях, которые есть и в отдельном издании и в собрании сочинений 1910–1912 гг., указывает и описывает эти источники. Начнем с конца – с авторских комментариев:

Действующие лица: Царь Ирод и его дочь Иродиада. Царь Ирод известен один ... он и младенцев перебил, он и голову Ивану Крестителю посек, его живьем и черви съели. Иродиада не дочь Аристовула, сына Ирода Великого, не племянница Ирода Антипы, а родная дочь царя Ирода. Про Саломию ничего не говорится, наш апокриф такой не знает.

Автор декларирует свою приверженность народной традиции. Он русифицирует библейский и апокрифический сюжет –

при дворе Ирода ...все обычаи русские; не русские – иноземные вводятся для выделения Иродовой поганости – чужеземства... Иродиада – панна: и за свою красоту панна и за свою поганость <т. е. язычество>. Царевны в святцах поминаются, царевны – русские; пускай же будет панною царевна Иродиада [Ремизов 1910–1912 гг., с. 194].

Эта нарочитая манифестация национального фольклорного сознания, где все иноземное маркировалась как не-истинное и акцентировка истинности русской веры (не православия, а народного двоеверия, сконструированного автором из реликтов апокрифов, мифов и обрядности), преследовала, по крайней мере, 2 цели: 1) чисто ремизовское стремление сделать невозможное — художественными средствами воссоздать облик иллюзорной «Святой Руси»; и в этом произведении, как и во многих других, Ремизов доказывал, что «виноватых нет» (и все в то же время виновны), так как мир земной создан не Богом, а Дьяволом. Иродиада, таким образом, не только орудие Дьявола, но и его жертва; 2) отмежеваться от европейской традиции Саломеи — в частности, от уайльдовской (вольно или невольно), «очиститься» от чуждых наслоений, вернуться к истокам народной легенды. Библейская версия его тоже не устраивала, так как ремизовская религиозность была весьма своеобразной, постоянно уклонялась от канона. 9

Что касается самого текста ремизовской «Иродиады», то, хотя источники и принадлежат народной традиции, но форма – в духе того времени: это лирическая ритмизованная проза с музыкальной структурой повторных рефренов, типичное произведение в духе символизма:

Белая тополь – белая лебедь – красная панна. Стелют волной, золотые волнуются волосы – так в грозу колосятся колосья белоярой пшеницы. И стелют волной, золотые подымаются косы. Сплетаясь вершинами, сходятся, – две высокие ветви высокой яблони. А на ветвях в бело-алых цветах горят светочи. И горят и жгучим оловом слезы капают. А руки ее – реки текут. Из мирра – мирровые, из прозрачных вод – бело-алые. А сердце ее – криница, полная вина красного и пьяного. А в сердце ее – один – Он один ... Он один, он в пустыне оленем рыщет. ... Красна – свеча венчальная – Иродиада над головой Купалы. Она даст

Ему последнее в первый раз, первое в последний раз целование. Стучит сердце, колотится. Раскрыты губы горячие к мертвым, любимым устам. Тоска, тоска любви неутоленной, неутолимая. Стучит сердце, колотится. Отвергнутое сердце. И вдруг очервнелись мертвые, зашевелились холодные губы и, отшатнувшись от поцелуя, дыхнули исступленным дыхом пустыни. ... В вихре вихрем унесло Иродиаду [Ремизов 1910–1912, с. 29–30, 33].

Если бы Ремизов пошел прямо вслед за апокрифом, то он создал бы обычную стилизацию, где доминировала бы религиозная идея правомерности возмездия за преступление против христианской морали. Но автор создает своеобразную версию легенды: он контаминирует две сюжетные линии – апокрифическую и народного театра (вертеп), тем самым не только русифицируя сюжет, но и наделяя его функцией «вечного повторения»: он включает сюжет Иродиады в контекст Рождества и Пришествия Спасителя. Таким образом, Зло и Благо у Ремизова нераздельно слиты, его религиозная концепция откровенно дуалистична. Сама же Иродиада достойна не только проклятия, но и жалости, недаром хор (vox populi) восклицает, комментируя события: «Красная панна, несчастная панна, Иродиада». Ремизов делает смелый сюжетный ход, который является чисто авторским, чтобы частично оправдать свою героиню (чего нет ни в одном источнике), – Иродиада приняла крещение в Иордане от самого Предтечи (!).

Ремизов в своем «О безумии Иродиадином» создает версию промежуточную – между европейской литературной традицией и апокрифической. Если литературная традиция в трактовке этого сюжета к этому времени становится подчеркнуто антирелигиозной (эстетизация Зла), а апокрифическая – религиозна, хотя и содержит «житейские» мотивировки поведения Иродиады, то Ремизов создает свой, третий вариант понимания легенды: страсть в его понимании – вечное проклятие, козни Дьявола, но человек достоин сожаления, так как обречен быть его (дьявольским) творением. И хотя у Ремизова общий пафос произведения остается религиозным, однако религиозность эта своеобразная: народные верования для автора являются уже не столько этической, сколько эстетической категорией.

Дальнейшая судьба сюжета Саломеи в русской литературе отмечена распадом его целостности. Кроме стихотворения 1913 г. Вл. Эльснера, написанного под явным влиянием О. Уайльда и О. Бердслея [Эльснер 1993], — этот текст исключительно эпигонский, встречаются упоминания Саломеи у А. Блока, В. Маяковского, А. Ахматовой 10, но функционирование мотива отрубленной головы или легендарного танца становится иным, чисто авторским, нежели в проанализированном корпусе текстов. Исчезает четкая оппозиция двух интерпретаций этого сюжета: 1) торжество христианской идеи (религиозная); 2) торжество эстетизированного порока (антирелигиозная). В дальнейшем этот сюжет или отдельные его мотивы станут материалом для воссоздания оригинальных авторских вариантов. Тенденция к усиленному «оплотнению» образа Саломеи, обеспечивавшего целостность сюжета, сменится тенденцией к распаду и вторичному использованию его дискретных элементов.

Литература

Библейская энциклопедия 1891 — Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия. Труд и издание архимандрита Никифора. М.: Тип. А. И. Снегиревой, 1891 (репринтное переиздание. М.: ТЕРРА, 1990).

Веселовский 1883 — *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. VI–X. Приложение к XLV тому Записок Императорской академии наук \mathfrak{N} 1. СПб., 1883.

Волошин 1910 – Волошин М. В. Стихотворения 1900 – 1910 г. М., 1910.

Гейне 1900 – *Гейне Г.* Полное собрание сочинений: В 12 тт. Т.3. М.: Изд-е М.О. Вольфа, 1900.

Гюисманс 1990 – *Гюисманс Ш.-Ж.* Наоборот. Монтерлан А. де. Девушки. М.: Книжная редакция «Стиль», 1990.

Данилевский 1988 – *Данилевский А. А.* Функция автобиографизма в Ш-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд» // Учен. зап. Тартусс. гос. ун-та. Вып. 822. 1988.

Добротворская 1993 – Добротворская К. Русские Саломеи // Театр. 1993. № 5, с. 134–142.

Доценко 1993 – Доценко с. Н. Гелла – кто она? // Булгаковский сборник 1. Материалы по истории русской литературы XX века. Таллинн, 1993.

Иосиф Флавий 1818 – *Иосиф Флавий*. Древности Иудейские: В 3-х частях. СПб.: Изд-е Императорской Академии наук, 1818, с. 211.

Малларме 1904 — Французские лирики 19 века в переводах В. Брюсова. СПб.: Пантеон, 1904. Матич 2004 — *Матич О*. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов. М.: НЛО, 2004.

Павлова 1991 – *Павлова Т. В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков. Л.: Наука, 1991.

Ремизов 1910–1912 – *Ремизов А. М.* Собрание сочинений: В 8 тт. Т. 7. М.: Шиповник, Сирин, 1910–1912.

Силард 1996 – *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Studia Slavica. Budapest. 1996. № 41.

Тименчик 1989 — *Тименчик Р. Д.* К описанию поэтической мифологии Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989.

Тырышкина 1997 – *Тырышкина Е. В.* Поэтика романа А. М. Ремизова «Крестовые сестры» (поэтика и концепция). Новосибирск: Изд-во НГПУ, 1997.

Уайльд 1993 – Уайльд О. Избранные произведения: В 2 тт. Т. 1. М.: Республика, 1993.

Флобер 1947 – Флобер. Г. Сочинения. М.: ГИХЛ, 1947.

Флобер 1982 – *Флобер Г.* Иродиада // Тургенев И. с. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Т. 10. М.: Наука, 1982.

Флобер 1984 – *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. В 2 тт. Т. 2. М.: Художественная литература, 1984.

Эльснер 1993 — Эльснер Вл. Прощанье // Гаспаров М. Л.. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993.

Mathieu 1976 – *Mathieu P.-L.* Gustav Moreau. Sa vie, son oeuvre. Paris, 1976.

Примечания

¹Первоначальный вариант статьи был опубликован: Е. Тырышкина. Сюжет Саломеи – Иродиады в литературе 19 – начала 20 в. // Literatura Rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje. Katowice, 1995, с. 82–98.

Относительно недавно вышла статья О. Матич, где довольно подробно рассматривается функционирование этого сюжета в культуре декаданса: совмещение фигур Саломеи и Клеопатры; танец «семи покрывал» как эмблема символистского принципа «прозрачности»; в лирике Блока мотив декапитации поэта—пророка Саломеей связывается с освобождением, сублимацией репродуктивной энергии в креативную [Матич 2004].

Замечу, что последний тезис, высказанный в связи с творчеством А. Блока, выглядит спорным: «Женщина под покрывалом/вуалью <Саломея>, изображенная Блоком, освобождает поэта, удовлетворяя его кастрационную фантазию вопреки фрейдовскому видению этого архетипического мужского страха. Она освобождает его, отрубая ему голову, а не порабощает» [там же, с. 121].

Это утверждение противоречит финальным строкам стихотворения: «Все спит – дворцы, каналы, люди. Лишь призрака скользящий шаг, лишь голова на черном блюде глядит с тоской в окрестный мрак» (курсив мой – Е. Т.). Более убедительной, на мой взгляд, является трактовка этого стихотворения у Лены Силард: «...магически преобразующая сила поэта также здесь подвергается сомнению: тоска безмолвия не пробуждает европейской ночи, в которой скользят лишь призраки прошлых миров» [Силард 1996, с. 239].

²За предоставление сведений о сюжете Саломеи в живописи 19-го века выражаю благодарность Н. В. Гладких.

³Евангелие от Матфея. Глава 14, ст. 3–11.

⁴Евангелие от Марка. Глава 6, ст. 17–29.

⁵Обычно, если в художественном тексте фигурируют и мать, и дочь, то первая носит имя Иродиада, а вторая — Саломея. Если мать отсутствует, дочь названа Иродиадой, именем, уже имплицитно несущим значение греха. И хотя мать в таких текстах не является действующим лицом, ее «тень» накладывается на образ дочери, «оплотняя» его.

⁶Известен перевод М. Волошина отрывка из поэмы с. Малларме «О зеркало, холодная вода!...» [См. Волошин 1910, с. 59].

 7 «Саломея» О. Уайльда в России впервые была переведена В. и Л. Андрусон и издана в 1904 г. под редакцией и с предисловием К. Бальмонта. Впоследствии появилось еще 6 переводов. [См. Павлова 1991].

⁸Отдельное издание «О безумии Иродиадином» появилось в 1907 г. Затем – в составе собрания сочинений А. М. Ремизова 1910–1912 гг. Отдельное издание 1922 г. в отличие от предыдущих уже не содержало комментариев, которые изначально составляли единое целое с художественным текстом, и являлись продуктом своего времени. О возможном влиянии ремизовской Иродиады на булгаковскую Геллу см. [Доценко 1993].

⁹О своеобразии ремизовской религиозности см. [Данилевский 1988; Тырыщкина 1997].

¹⁰О мотиве декапитации в творчестве А. Ахматовой см. [Тименчик 1989].

Анна Гимельберг (Научный дебют: руководитель – Г. Жиличева)

ГИПЕРТЕКСТ КАК ПРИНЦИП ТВОРЧЕСТВА В. НАБОКОВА («БЛЕДНОЕ ПЛАМЯ», «SOLUS REX», «ОРИГИНАЛ ЛАУРЫ: СМЕРТЬ СМЕШНА»)

В современной культуре сложилось впечатление, что слово «гипертекст» появилось именно благодаря возникновению и развитию глобальной информационной сети Интернет. В своей статье М. Визель, опровергая это «впечатление», пишет: «...Идея гипертекста как метода хранения разнородной информации появилась куда раньше, чем WWW: впервые она была обрисована еще в 1945 году советником по науке президента Рузвельта Ванневаром Бушем» [Визель 1999]. Проблема состояла в противоречии между человеческим сознанием, которое в большинстве случаев ассоциативно, и способом составления библиотечных каталогов, которые имеют строгую структуру. «Для устранения такого противоречия Буш мечтал создать электромеханическую систему, в которой информация хранилась бы так же, как она рассортирована в человеческой памяти, и была бы, таким образом, ее плавным продолжением. Человек докомпьютерной эры, Буш представлял себе это устройство, названное им Метех, в виде большого стенда с полупрозрачными экранами, рычагами и моторами для быстрой подачи микроформ-записей» [там же].

Само же слово «гипертекст» было введено в употребление в 1965 году программистом, математиком и философом Теодором Нельсоном и обозначало (как, собственно, и обозначает до сих пор) документ, составленный из относительно небольших фрагментов текста и таким образом, что эти фрагменты можно читать не в одном, раз и навсегда определенном (например, номерами страниц, как в обычной книге) порядке, а разными путями — в зависимости от интересов читателя, причем пути эти являются абсолютно равноценными. Читатель сам волен «прокладывать маршрут» по документу или системе документов с помощью гиперссылок (линков), то есть указаний на другие фрагменты текста, «привязанных» ко всему текущему фрагменту или к какому-нибудь его конкретному месту.

Особенно популярным понимание художественного произведения как гипертекста становится в эпоху постструктурализма. Ролан Барт, например, так описывет идеальный «текст-письмо» в «S/Z»: «Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в бесконечной дали, они «неразрешимы» (их смысл не подчинен принципу разрешимости, так что любое решение будет случайным, как при броске игральных костей)» [Барт 1994, с. 14].

«Бледное пламя» В. В. Набокова, состоящее из «поэмы» и занимающего большую часть всего текста «построчного комментария» к ней, а также «глоссария» можно отнести к гипертексту. Гипертекст это, прежде всего, явление полипотенциальное, т. е. способное принимать и включать в себя разного рода высказывания (в частности о самом себе). ««Бледное пламя» явно гипертекстуально; его легко представить себе на экране компьютера в виде двух раскрытых рядом окон — поэма и комментарий» [Визель 1999].

Принципиальная особенность «Бледного пламени» состоит в том, что смысл возникает только на стыке поэмы и комментария, при появлении гиперсвязи, или, если угодно, в момент «линкования». Кроме того, даже закончив чтение, читатель может

составить, по меньшей мере, три равновероятные версии того, что же, собственно, произошло в уже прочитанном им произведении.

Вариативность понимания присутствует уже в названии романа. Название относится и к поэме Шейда, и к комментарию Кинбота, и «переносится» на весь роман. Но особенно интересен интертекстуальный элемент в комментарии:

Мы знаем, как глубоко, как глупо я веровал, что Шейд сочиняет не просто поэму, но своего рода романсеро о Земблянском Короле. Мы приготовлены к ожидающему меня разочарованию. О нет, я не думал, что он посвятит себя полностью этой теме. Разумеется, он мог сочетать ее с какими-то сведениями из собственной жизни, с разрозненной американой, – но я был уверен, что в поэму войдут удивительные события, которые я ему описал, оживленные мной персонажи и вся неповторимая атмосфера моего королевства. Я и название ему предложил хорошее – название скрытой во мне книги, которой страницы ему оставалось разрезать: "Solus Rex", – а вместо него увидел "Бледное пламя", ни о чем мне не говорящее [Набоков 1991, с. 251–252].

Название «Бледное пламя» взято, по словам Кинбота, из шекспировского текста:

Строка 962: Ну, Вилли! "Бледный пламень".

В расшифрованном виде это, надо полагать, означает: А поищу-ка я у Шекспира что-либо годное для заглавия. И отыскивается "бледное пламя". Но в каком же творении Барда подобрал наш поэт эти слова? В этом читателю придется разбираться самому. Все, чем я ныне располагаю, – это крохотное карманное (карман жилетный) издание "Тимона Афинского", да к тому же в земблянском переводе! Оно положительно не содержит ничего похожего на "бледное пламя" (иначе моя удача была бы статистическим монстром) [там же, с. 242].

Кинбот спорит по поводу названия не только с Шейдом, но и с Шекспиром, откуда, по его же мнению, было взято название, намекая на плагиат у Шекспира («А поищу-ка я у Шекспира что-либо годное для заглавия»).

Так же, как Шейд «крадет» название своей поэмы у Шекспира, так и Набоков «крадет» сам у себя идею романа «Solus Rex». Присцилла Мейер говорит о структурном сходстве романов, о «зеркальности» героев в них [Мейер 2007]. Но стратегически они несколько отличаются. Если в «Solus Rex» Синеусов, придумывая некую страну, пытается отвлечься от грустных мыслей (создание новой реальности, в которой можно спрятаться, которой можно защищаться), то Кинбот актуализирует свои воспоминания в форме комментария к поэме, т. е. как бы дополняя, расширяя художественную реальность текста Шейда. Ему важно не настоящее, но прошлое, в котором Кинбот был королем Карлом.

Интеграция в текст «Бледного пламени» названия неоконченного романа позволяет предположить, что «Бледное пламя», роман, который не должен так называться, должен носить название другого романа, а именно — «Solus Rex». Предположим, учитывая все те сходства и переклички, которые заметила Мейер, что риторически «Бледное пламя» может являться реализацией идеи романа «Solus Rex». Если рассматривать историю, придуманную Синеусовым, а также тот факт, что она оборвалась, то «Бледное пламя» можно считать реализацией «нереализованной потенции», т. е., другими словами, нереализованного сюжета романа «Solus Rex».

В. Набоков в предисловии к американскому сборнику рассказов упомянул о том, что из «Solus Rex» (несмотря на то, что его постоянно сравнивают с «Под знаком незаконнорожденных» и «Бледным огнем») должен был получиться принципиально другой роман: «...Он должен был решительно отличаться от всех остальных моих русских вещей качеством расцветки, диапазоном стиля, чем-то, не поддающимся определению в его мощном подводном течении» [цит. по: Walter 2007]. Исходя из замыслов Набокова, «Solus Rex» (если б он был закончен) представлял бы собой повествование

о художнике-вдовце, который выдумывает волшебную страну и воскрешает в ней свою жену в образе королевы Белинды, которой тоже суждено умереть от разрыва бомбы на Эгельском мосту. Т. е. в нем была бы представлена вся воскрешающая и спасительная сила искусства.

Читатель опять сталкивается с двумя типами реальности в тексте: реальность «действительная» и реальность вымышленная, художественная.

Мы уже говорили о том, что роман «Бледное пламя» вмещает в себя два типа текста: комментарий и комментируемый текст. Что из них первично и что вторично — очень важный вопрос. Вопрос, вытекающий из этого, — какая реальность более «реальная»: поэмы «Бледное пламя» или комментария к ней — становится ключевым в понимании поэтики Набокова. Набоков в одном из своих интервью о «реальной реальности» и возможности ее создания говорил следующее:

Парадоксально, но единственно реальные, аутентичные миры – те, что кажутся нам необычными. Когда созданные мною фантазии сделают образцом для подражания, они тоже станут предметом обыденной усредненной реальности, которая, в свою очередь, тоже будет фальшивой, но уже в новом контексте, которого мы пока не можем себе представить. Обыденная реальность начинает разлагаться, от нее исходит зловоние, как только художник перестает своим творчеством одушевлять субъективно осознанный им материал [Nabokov 1968].

Один из современных исследователей творчества Набокова написал, что чувствительней всех прочих потерь для Набокова — это не утрата родины, а «опыт ускользающей реальности», вытекающий из осознания «бессилия искусства перед лицом времени и смерти» [Медведев 1999].

П. Мейер в своей монографии связывает «Ultima Thule» с «Бледным пламенем» метафизически: «Наименование Ultima Thule с древнейших времен обозначало умопостигаемую крайнюю северную точку земного шара. В «Бледном огне» путешествия и географические открытия служат метафорой стремления к знанию вообще — в области науки, культуры или метафизики. В творчестве Набокова Ultima Thule означает границу познаваемого мира, место, где начинается мир иной. Этот иной мир — неисследованная территория, Новая Земля (Nova Zembla в латинском и земблянском языках). В представлении Набокова, вечное, бессмертное существование до и после смерти есть истинная реальность, тогда как земная жизнь — лишь бледное ее отражение» [Мейер 2007].

Интересным нам кажется тот факт, что Синеусов не может оторваться от замысла, навязанного повествователем: и в его истории жена Кр. умирает. Вымышленный же герой комментария Кинбота убивает героя «авторской реальности» Шейда. Впрочем, заметно, что и Шейд становится героем кинботовского комментария, марионеткой, за чьи ниточки Кинбот дергает до конца (иллюстрация смерти Шейда показывает, что власть эта на самом деле надумана, и Кинботу просто нужно было объяснить причину смерти поэта).

Незавершенность текста дает право считать «Бледное пламя» его вариантом. Кинбот в отчаянии говорит в своем комментарии: «...Название скрытой во мне книги, которой страницы ему оставалось разрезать: "Solus Rex"...».

Определение «скрытая во мне» маркирует наличие в герое замысла книги. А если вспомнить, что непосредственное повествование о короле Кр. пишет Синеусов, то версию Мейер о том, что Синеусов соотносится с Шейдом, стоит пересмотреть. Синеусов, говорит Мейер, пытается этим своим выдумыванием проникнуть в то трансцендентное, за ту черту, куда ушла его жена – в смерть. Шейд тоже пытается «познать непознанное». Именно поэтому они и создают свои миры: Синеусов – историю об «одиноком царе», Шейд – поэму «Бледное пламя». С другой стороны, инициатором написания текста становится ирландец, встретившийся Синеусову (и в отличие от Кинбота, не контролировавший творческий процесс). В этой ситуации можно увидеть

то, что А. Медведев обнаружил в романе Набокова «Смотри на арлекинов!», а именно — «мотив творца, стремящегося воссоздать точную копию реальности и терпящего крах на этом пути» [Медведев 1999]. Если замысел не нашел своей реализации на этот раз, почему бы не попробовать реализовать его в другой? Например, в другом романе. В «Бледном пламени». На это обстоятельство указывает, прежде всего, ссылка на название романа и противопоставление номинаций обоих романов. Далее: имена главных героев комментария и незаконченного романа созвучны (Карл и Кр.). Кроме того, повествование романа «Solus Rex» завязано на описании организации заговора. Заговор заключался в убийстве принца, наследника трона, путем взрыва моста через реку.

Первое упоминание о мостах в романе «Бледное пламя» относится к комментарию к строке 12 («Строка 12: в хрустальнейшей стране»), в котором также читателю в первый раз сообщается о короле Карле (датах правления и прочем, что обычно говорится биографами в таких случаях) и заявлена стратегическая направленность поэмы Шейда («Ах, не забыть бы рассказать о том, / Что друг поведал мне о короле одном»).

Второй мост обнаруживается в комментарии к строкам 433–435. В этой части комментария Кинбот описывает отношения Карла со своей женой, которая была для него больше другом, нежели женой, «хрупкий мостик между бодрствующим безразличием и спящей любовью». Конечно, мост в данном случае — метафора, но и этот мост разрушается с отъездом Карла в Америку, разрушается семейная жизнь, Карл как бы умирает, уехав за границу (рождается Кинбот); в романе «Solus Rex» на мосту умирает жена главного героя. Сюжет разрушения семьи из-за смерти одного из супругов реализуется в обоих текстах.

В этой части романа обнаруживается еще одно ключевое совпадение: место, а именно Ривьера. Сам Набоков, рассказывая о «Solus Rex», упоминал, что:

В третьей главе ей <жене Синеусова – А. Г.> предстояло снова погибнуть от бомбы, предназначавшейся ее мужу, на Эгельском мосту, буквально через несколько минут после возвращения с Ривьеры». В «Бледном пламени» с упоминанием о Ривьере мы встречаемся, когда происходит описание взаимоотношений Дизы и Карла: «Доблестная Диза, в спешке оставив Ривьеру, предприняла романтическую, но по счастию не удавшуюся попытку вернуться в Земблу. Когда бы она сумела высадиться в стране, ее бы немедленно заточили, а это весьма помешало бы спасению короля, удвоив тяготы побега [Nabokov 1968].

Как мы видим, Набоков «не дает» Дизе (будущей жене Карла) погибнуть, не реализует сюжет смерти – сюжет романа «Solus Rex».

Наконец, последнее упоминание о мосте тоже так или иначе связано со смертью — с самоубийством.

Строки 492—493: сама она сквиталась с ненужной жизнью. Нижеследующие замечания не являются апологией самоубийства — это всего лишь простое и трезвое описание духовной ситуации [Набоков 1991, с. 185].

В этом комментарии говорится о прыжке с моста как форме самоубийства. Далее эта тема не развивается, но тесно связывается Кинботом с религиозным, духовным самосознанием. В романе «Solus Rex» тема самоубийства не реализуется (по крайней мере, о ней ничего не говорится в авторских комментариях).

Выше мы сказали, что стратегически тексты похожи: и в том, и в другом случае мы сталкиваемся с желанием повествователя создать новую, текстовую реальность. Мотив у них тоже один – выход за грани созданного автором текста. Они также связаны конститутивной деталью – мостом, «переброшенным» из одного текста в другой. Совершенно справедливо то, что мы рассматриваем эти тексты в паре друг с другом, поскольку символически они являются примерами разрушения («Solus Rex») и создания («Бледное пламя») мира, текста.

Роман «Solus Rex» не был дописан. Обе его главы стали рассказами. Произошло жанровое разрушение текста. Реализация идеи не состоялась. Она поэлементно будет воплощаться в «Бледном пламени», чтобы превратиться в целостный нарратив. Но получится совершенно иной текст. Текст, который настолько отойдет от первоначального замысла, что придется сменить его название с «Solus Rex» на «Бледное пламя».

В то же время, периодическая повторяемость элементов, унаследованных «вторичным текстом», постоянно отсылает читателя к «первотексту» – несостоявшемуся, разрушенному роману. Это и определяет единство, но не тождественность двух выбранных нами текстов.

Помимо этого довольно интересным является обращение в англоязычном романе Набокова к незаконченному русскому тексту. Можно объяснить эту отсылку попыткой синтезировать две культуры: русскую и американскую, ностальгией «сироты» — Набокова, оставшегося без своей страны, без своего языка. В интервью Н. Гархэму (1968 г.) Набоков говорит:

Хорошо известный тип художника, вечного изгнанника, даже если он и не покидал родных мест, — фигура, с которой я ощущаю духовную близость; в более конкретном смысле "изгнание" для художника означает лишь одно — запрет на его книги. Все мои книги, включая самую первую, которую я написал сорок три года назад на изъеденном молью диванчике в немецких меблирашках, запрещены в стране, где я родился. Это потеря для России, а не для меня [Nabokov 1968].

Но уже здесь нас ожидает довольно интересная игра – игра в составление читателем произведения.

Напомним, что первой из двух глав недописанного романа вышла «Solus Rex», а уж затем – первая «Ultima Thule». Набоков в заметках к незавершенному роману вспоминает: «Первая глава, под названием "Ultima Thule", появилась в печати в 1942 году... Глава вторая, "Solus Rex", вышла ранее» [Люксембург, Ильин 1999]. Это несоответствие, возможно, обусловлено и авторской интенцией. Наше предположение подкрепляется еще и тем, что высказывания самого Набокова по поводу этого текста довольно противоречивы: в интервью он много раз менял свое решение о том, какая из глав является первой в романе, которому не суждено было быть дописанным. Вспомним, тем не менее, что в пятидесятые годы XX века был опубликован роман Макса Запроты, основной особенностью которого были разрозненные страницы, которые можно было переставлять в любом порядке, создавая все новые и новые сюжеты. Идея создания такого рода текста была предельно проста: создать «открытый» роман, сюжет которого мог бы постоянно меняться.

В нашем случае структура романа и так открыта: роман не закончен. Если принять во внимание предусмотренную Набоковым возможность варьировать главы, мы сможем наблюдать не только вариативность сюжета, но и смешение повествовательных инстанций в тексте. Т. е. автором истории, которая должна была в нем описываться, представляя собой т. н. «внутренний текст», может являться не Синеусов, но, например, тот же Кр. или некий «третий» повествователь («Набоков-как-нарратор»).

Т. о., перед нами может быть еще одна сложная мистификация, созданная Набоковым: меняется автор — меняется интеция, меняется и вся философия и коммуникативная стратегия текста. И тогда читатель имеет право задать вопросы: кто кого пишет? кто кого придумывает? какая реальность является «реальной»?

Учитывая все эти предположения, можно сделать вывод, что перед нами находится гипертекст, который может возобновляться, комментироваться, дописываться, трансформироваться множество раз. В интервью Набоков скажет:

«Одна из функций всех моих романов – доказать, что роман как таковой не существует вообще. Книга, которую я создаю, – дело личное и частное. Когда я работаю над ней, я не

преследую никаких целей, кроме одной — создать книгу. Я работаю трудно, работаю долго над словом, пока оно в конце концов не подарит мне ощущение абсолютной власти над ним и чувство удовольствия. Если читателю, в свою очередь, приходится потрудиться — еще лучше. Искусство дается трудно. Легкое искусство — это то, что вы видите на современных художественных выставках ремесленных поделок и бессмысленной мазни» [Nabokov 1968].

Итак, из вышесказанного можно сделать вывод, что жанровая принадлежность текста для его автора не столь важна, сколь его целостность. Помним, что в мифологическом сознании Книга представляет собой целостную сущность, обладающую некой информацией из «вышних сфер». Понятно, что чтение книги представляет собой включение в эту информацию и, следовательно, требует от читателя определенной подготовки. У книги есть начало и конец, есть определенная последовательность информации, заключенная в порядке глав, развитии сюжета, предусмотренном автором книги. Книга — это материальное выражение слова, его «высказанность», готовая реализация текста. Что же происходит, когда она разрушается?

Когда текст не дописан, мы понимаем, что целостность книги нарушена, поскольку полной реализации сюжета, или «пункта» куда должен в итоге прийти читатель, не получается. Тогда он самостоятельно включается в «досоздание» книги — и тогда речь пойдет уже о гипертекстуальном пространстве, в котором, по словам У. Эко «даже детектив может иметь открытую структуру, и читатель сам сможет решать, будет ли убийцей дворецкий, или кто-нибудь вместо него, или вообще следователь» [Эко 1998, с. 91].

Но что происходит, когда читателю предлагается не просто «досоздать», но создать текст с помощью, например, перестановок частей (как у Запроты)? По этому поводу Эко пишет: «Текст, способный к передвижке, дает впечатление полной свободы, но это только впечатление, иллюзия свободы» – и далее: «Текст – стимул, который в качестве материала дает нам не буквы, не слова, а заранее заготовленные последовательности слов, либо целые страницы, но полной свободы нам не дает. Мы можем только передвигать конечное количество заготовок в рамках текста» [Эко 1998, с. 92]. Т. е. сам сюжет (или его начало, если речь идет о незаконченном тексте) дает читателю возможность создания множества концовок, своих развитий, предопределенных «культурной памятью» читателя.

Эта идея имеет и метафизическое подтверждение. Читатель — всегда исследователь. Он постоянно находится в поисках некоего гнозиса, а для Набокова, по словам Г.Рыльковой, не всякий читатель «подойдет»: «Даже тот, кто никогда не читал Набокова, наслышан о его "эксклюзивности" и о какой-то запланированной и изощренной жестокости по отношению к простому читателю. Набоков творил не для читателей. Или, точнее, не для всякого читателя. Читатели Набокова должны сначала пройти "набоковские университеты, так как чтение его книг предполагает наличие громадных знаний", — объяснил недавно один из почитателей Набокова, американский литературовед Гавриил Шапиро» [Рылькова, 1999, с. 379].

В романе Набокова «Solus Rex», эти поиски, по словам Мейер, буквально прочитываются: «Исследование потусторонности для Набокова имеет важное значение: именно там он надеется встретиться со своим погибшим отцом. Поиск Владимира Дмитриевича Набокова в ином мире — это та точка, в которой берет начало мощный водоворот «Бледного огня»» [Мейер 2007].

Пожалуй, такое «исследование» можно отнести к ряду метаморфоз любимого писателями орфического мифа, когда создание текста (т. е. путешествие) должно обернуться находкой, получением чего-либо (знания, жизни, возлюбленной, родственника). Но и эта мифологема ни в одном из исследуемых нами текстов недореализованна. В «Бледном пламени», как мы уже поняли, создание текста (т. е. иными словами, само исследование) оказывается важнее результата, который за ним последует, ведь основная идея текста – это его бесконечность. В «Solus Rex» эта идея вообще реализованной

быть не может из-за отсутствия конца истории, ее открытости, но вполне может реализоваться с помощью читательского сознания. В конечном счете, (если рассматривать «Solus Rex» как гипертекстовое образование) итогом «исследования» в незаконченном романе может являться идея «Бледного пламени» о том, что итога быть не может, и поиски уходят в бесконечность интерпретаций и дописываний до тех пор, пока не уткнутся в одну точку — в смерть. Ведь «...в поэме Джона Шейда не говорится о Зембле Кинбота. В других произведениях Набокова воплощение навязчивой идеи возможно лишь при условии развоплощения того, кто этой идеей одержим. Развязки набоковских сюжетов в определенном смысле представляют собой апологию смерти как "того простого умственного рывка, который бы освободил пленную мысль и даровал ей великое понимание" ("Истинная жизнь Себастьяна Найта")» [Ронен, Ронен 2006].

И здесь читатель встречается уже не столько со смертью героя или его мыслями о ней, не со смертью жанра или текста, не с исчезновением, «развоплощением» книги, не со смертью автора, но с мистификацией всех этих смертей и исчезновений.

Особенно ярко это проявляется в последнем романе Набокова «Оригинал Лауры: смерть смешна». Это текст, состоящий из 138 карточек и написанный в последние несколько лет жизни писателя 1975—1977 гг. Сам Набоков говорил о романе так:

«"Оригинал Лауры" – это не вполне законченная рукопись романа, которую я начал писать и дорабатывать перед своей болезнью и которую я мысленно завершил. Я обдумывал ее, должно быть, около 50 раз и в своем ежедневном бреду не раз читал ее небольшой примечтавшейся аудитории, собравшейся в обнесенном стеною саду и состоящей из павлинов, голубей, моих давно покойных родителей, двух кипарисов, нескольких присевших на корточки молодых медицинских сестер и семейного врача, такого старого, что уже почти и невидимого» [NEWSru 2005].

Однако известно об этом произведении совсем немного. Работа над ним велась начиная с 1974 года, по крайней мере, именно к этому времени относится первая запись в дневниках, связанная с романом. Уже перед самой смертью Набоков несколько раз возвращался к рукописи, однако понял, что "мысленно завершенный" роман вряд ли будет завершен на бумаге. Судя по всему, речь идет о 30-40 страницах текста (или рабочих карточек Набокова). По словам 73-летнего Дмитрия Набокова, "Оригинал Лауры" - "невероятно своеобразная книга", захватывающая, хотя и не всегда приятная, "порой шокирующая". Главный герой книги – не блещущий внешней привлекательностью и страдающий от лишнего веса ученый по имени Филип Уайлд, к неприятностям которого добавляется склонная к "дикому распутству" и неверности жена Флора. Уайлд в свое время женился на Флоре исключительно из-за ее внешнего сходства с женщиной, которую он когда-то нежно любил. На протяжении всего романа герой обдумывает собственное самоубийство. Нельзя не заметить сходство между этим таинственным романом, написанным карандашом, как печатают в газетах со слов Д. Набокова, сына писателя, на 138-и карточках, которые (по замыслу того же Д. Набокова) будут складываться самими читателями в единый текст.

«Оригинал Лауры» – разрекламированный, но загадочный роман. Таинственность его заключается не только в том, что его читало всего шесть человек, что он не закончен по причине смерти автора, но в том, что судьба романа неизвестна. Набоков, по словам сына, завещал сжечь текст. Мнение же сына постоянно менялось от решения последовать завещанию отца до решения о публикации текста, что, по слухам, и будет сделано в 2009 году [НТВ 2008].

Как и у набоковского героя, Шейда, текст знаменует конец жизни писателя, а, значит, представляет собой некий итог творческого процесса, идеал, к которому стремится всякий автор к концу жизненного пути. Более конкретно можно будет говорить об этом, когда роман выйдет в свет, а пока (по рассказам Д. Набокова) можно судить лишь

о том, что в тексте наблюдается синтез как минимум двух романов: «Защита Лужина» (см. описание Уайльда) и «Лолита» (см. описание Флоры).

В нем так же, как и в «Solus Rex» и в «Бледном пламени» будут подниматься вопросы жизни и смерти, описываться метафизические путешествия в иной мир с помощью ли воображения или же поезда, который увезет главную героиню. В итоге, по словам читавших роман людей, получился роман «на грани жизни и смерти», представляющий собой разрозненные, недописанные главы.

Но самая важная, на наш взгляд, мистификация связана с тем, как В. Набоков «повторяет» судьбу своего героя – Джона Шейда. Пытаясь проникнуть в «иной мир» путем творчества, и тот, и другой пишут свои последние тексты: Шейд – автобиографическую поэму; Набоков – роман, который не успел завершить. Так же, как после смерти Шейда у него появляется масса комментаторов, так и набоковский текст – сознательно так сделано его автором или нет, даже будучи еще не изданным – привлекает заочно внимание исследователей, возможно, именно благодаря таинственности и судьбоносности, связанной с этим романом. Уже сейчас строятся предположения, с какими романами он может быть связан, какие авторы повлияли на Набокова в то время, пока он над ним работал. А. Медведев пишет: «Набоков словно навязывает выбор между двумя банальностями: миф о собственной независимости, оригинальности, уникальности (в предисловии к английскому изданию "Приглашения на казнь" он скажет, что единственный писатель, оказавший на него влияние, – это Пьер Делаланд, которого сам же он и выдумал) и – представление о нем как о знатоке мировой культуры, каждая строка которого отзывается обратным эхом писателей, поэтов и философов прошлого. Первый тезис Набоков упорно защищает в различных автокомменатриях - статьях, предисловиях, интервью. Второй – заявлен в его прозе, полной открытых отсылок к чужому культурному опыту» [Медведев 1999].

«Оригинал Лауры» также не обощелся без автокомментария: сначала Набоков называет его «венцом» своего творчества, лучшим из того, что он написал, а потом – по одному ему известной причине – завещает его сжечь. Напомним, что Шейд тоже сжигал части своей поэмы, но делал это сам и втайне от всех (исключая Кинбота, постоянно за ним следящего). Кинбот же, в свою очередь, называл эти «черновики» лучшими в шейдовской поэме и по чистой случайности попавшими в огонь.

Традиционно огонь в человеческом сознании соотносится с очищением. И тем не менее, есть нечто, что не поддается действию огня – кости. Как правило, часть из них остается в сохранности. В аудитории одного из американских университетов на собрании, посвященном столетию В. Набокова, Д. Набоков привел цитату из романа «Оригинал Лауры: Смерть смешна»: «Исключительное строение ее костей сразу скользнуло в роман, стало тайным его скелетом и даже легло в основу нескольких стихотворений». К чьему «скелету» эта реплика относится, читатель узнает, когда сможет прочитать роман, но даже из этой одинокой цитаты можно вычитать намек Набокова на несомненное сходство этого итогового романа с каким-то другим текстом, а, может быть, и рядом текстов автора. Также, возможно, это намек на то, что «игра в сожжение», действительно, всего лишь игра, скандально отраженная в прессе и нашедшая множество комментаторов как на страницах газет, так и в интернете.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что получилось так, будто Набоков повторил судьбу Шейда: его творчество и биография вызвали множество комментариев. Чего стоит появление некоего Чарльза Кинбота, переписавшего биографию Набокова. Будучи горячим поклонником В. Набокова, Кинбот раскапывает его могилу в поисках тела, но не находит: Набоков в мире Кинбота оказался жив.

Литература

Барт 1994 – Барт Р. S/Z. – М.: Ad Marginem, 1994.

Визель 1999 – *Визель М.* Гипертекст. По ту и эту стороны экрана // Иностранная литература. 1999. \mathbb{N} 10. [Электрон. pecypc]. – Режим доступа: http://novosti.online.ru/magazine/inostran/n10-99/visel.htm.

Люксембург, Ильин 1999 — *Люксембург А., Ильин с.* Комментарий к роману «Бледное пламя». [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: http://lib.ru/NABOKOW/palefirecomm.txt.

Медведев 1999 – *Медведев А.* Перехитрить Набокова// Иностранная литература. 1999. № 12. [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/inostran/1999/12/medvedev.html.

Мейер 2007 - *Мейер П*. Найдите, что спрятал матрос. «Бледный огонь» Владимира Набокова. М.: НЛО, 2007.

Набоков 1991 – *Набоков В.* Бледное пламя. Свердловск: независимое издательское предприятие «91», 1991.

HT B 2008 – Сын Набокова нарушил волю отца. По материалам программы «Сегодня» // HTB, 25 апреля 2008 г. [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://www.ntv.ru/news/131051/.

NEWSru 2005 — Сын Владимира Набокова сожжет его последний неопубликованный роман // NEWSru, 24 ноября 2005 г. [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: http://www.newsru.com/cinema/24nov2005/nabokov save.html.

Рылькова 2007 – Рылькова Γ . «О читателе, теле и славе» В. Набокова // Новое литературное обозрение. 1999, N.40.

Мейер 2007 – Мейер П. Найдите, что спрятал матрос. «Бледный огонь» Владимира Набокова. М: НЛО, 2007.

Ронен, Ронен 2006 – Ронен И., Ронен О. Черти Набокова // Звезда. 2006. № 4. [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.ru/zvezda/2006/4/ro10.html.

Эко 1998 — Эко V. От интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст // Интернет. М., 1998. No 6—7

Nabokov 1968 – *Nabokov V.* Nicholas Garnham interviewed me at the Montreux Palace for Release. [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://www.vladimirnabokov.ru/misc/interview_1968_3.htm.

Walter 2007 – *Walter B.* Syntesizing Artistic Delight: the Lesson of Pale Fire. [Электрон. pecypc]. – Режим доступа: http://www.libraries.psu.edu/nabokov/walter.htm.

Примечания

 1 Перевод здесь и далее мой – А. Г.

II ПРИБЛИЖЕНИЕ: ЛИТЕРАТУРА / ТЕАТР / МУЗЫКА / КИНО

Светлана Гузаевская

ШЕКСПИР, ГРИНЭУЭЙ И МНЕМОТЕХНИКА

«Книги Просперо» Питера Гринэуэя – адаптация пьесы Шекспира «Буря». Слово «адаптация» означает здесь не только киноверсию очень популярной в Великобритании пьесы, но и приспособление шекспировской драматургии к возможностям киноэстетики в том ее довольно специфическом варианте, который создается П. Гринэуэем, режиссером, считающим, что до него кино не существовало, и после него кино невозможно. Адаптацией Шекспира Гринэуэй занимается не для того, чтобы упростить работу киноэрителя и улучшить восприятие шекспировской пьесы. Идеал кино для Гринэуэя – кино без литературы, документальное кино, кино о кино, метакино – абсолютная визуальность. Поэтому и адаптированный таким образом Шекспир очень изменился.

Кино Гринэуэя описывает принцип существования текста (неважно, художественного – как «Буря» или «Ад Данте» – или нехудожественного – игры, как это происходит в «Отсчете утопленников»), определенным образом функционирующего в поле культуры.

В соответствии с художественной задачей Гринэуэя в его кино присутствуют два обязательных элемента: первотекст (исходный, адаптируемый текст) и метаязык. Присвоение первотекста режиссер начинает с разрушения тех естественных культурных взаимосвязей, в которых он находится, с деконструкции всех расхожих мнений. Гринэуэй делает это, выстраивая совершенно новый текст. Сюжет «Книг Просперо» не равен сюжету шекспировской «Бури». Первотекст (пьеса «Буря») спрямляется и из драматического (текста пьесы) превращается в повествовательный. Основное событие данного – повествовательного – уровня – написание пьесы «Буря», происходящее на сцене. Именно поэтому весь текст «Бури» произносится одним и тем же голосом – Джона Гилгуда, играющего роль Просперо.

Между тем, метод Гринэуэя состоит не просто в разрушении драматургии, а в появлении повествователя в драматургическом тексте. Просперо становится повествователем и на более высоком уровне — собственно киноповествования, структура которого представляет собой сложную геральдическую конструкцию, метафоризированную в «Книгах Просперо» через отражающие друг друга (и все в них происходящее) Книгу Воды (№ 1) и Книгу Зеркал (№ 2). Первоначально заданная геральдическая конструкция повествования превращается в фильме во множество зеркал, рамок, занавесов, театральных сцен; книг, отражающих действия, и действия, отражающего написанное в книгах.

Главный герой – Просперо – действует на всех уровнях геральдической конструкции. Ему приходится это делать, поскольку он произносит не только свои реплики, но, будучи повествователем, повторяет едва слышные реплики остальных действующих лиц пьесы, объемля их в своем сознании. Просперо проникает в любой кадр, сквозь любую обозначенную на экране рамку, и заставляет зрителя видеть то, что видит он сам.

Итак, что видит зритель, иначе говоря, как строится киноповествование.

Видение Просперо в кино отличается от варианта, заданного пьесой, т. к. здесь оно проникает повсюду, как и его слово. Он не снисходит до того, чтобы расспрашивать остальных персонажей, зная все (тогда как в пьесе ему приходится узнавать у Ариэля подробности совершаемых им действий). Таким образом, то, что видит Просперо выстраивает, подчиняет, организует зрительское видение – видится зрителю.

Уже в шекспировской «Буре» присутствует интрига видения. Обращаясь к Ариэлю, Просперо говорит:

И далее в ремарке:

«Входит Ариэль невидимкой. Он играет и поет. За ним следует Фердинанд».

То есть зритель видит в этот момент то, что мог видеть только Просперо – идущего впереди Ариэля, а за ним – Фердинанда. В фильме эта невидимость выражается через появление Ариэля в трех обликах (мальчика и двух юношей, которые могут быть видимы и все вместе, и по отдельности). Преумножение (удвоение, утроение и т. д., т. е. отзеркаливание) приводит нас к мысли об иллюзорной природе героя, поскольку нет и не может быть «настоящего Ариэля».

Несуществующее преумножается — этот принцип объясняет сверхзаполненность кадра в «Книгах Просперо». Множество танцующих людей, принимающих участие в магических действиях Просперо и сопровождающих его в перемещениях по острову; прекрасный просторный зал с арками и колоннадой. Все архитектурные сооружения — это иллюзорный мир Просперо, который, согласно пьесе Шекспира, находится на пустынном острове и живет в пещере вместе со своей дочерью Мирандой. Многообразие означает пустоту.

Просперо не только повествует и дает зрителю возможность видеть. В мире героев он устраивает представления, в которых принимают участие духи, населяющие остров. По логике Шекспира, духи не могут действовать в физическом мире, например, не могут освободить Ариэля, зажатого в расщепе сосны, поэтому их представления также иллюзорны. Такими представлениями являются игра в шахматы — сцена в пещере, представление масок в IV акте, которое Фердинанд называет видЕнием; разыгранное Ариэлем представление, когда он, в виде гарпии, обвиняет короля Неаполя и Миланского герцога в совершенных преступлениях; да и сама буря, устроенная Ариэлем, — только представление, организованное Просперо при помощи его искусства. Главное умение этого героя — создавать иллюзии. И именно от него Просперо отказывается, отрекаясь в конце пьесы (и фильма) от волшебства.

С темой иллюзий пересекается еще одна важная для Шекспира тема, ставшая доминантой всего фильма, — это тема памяти и безумия, понимаемого как ложная память. Но если у Шекспира память, безумие, иллюзия имеют отношение к театру как ключевой метафоре, то у Гринэуэя они оказываются связаны с текстом как воплощением памяти и с его функционированием в культуре — общей памяти. Именно общая память, по Гринэуэю, ложна, иллюзорна и нуждается в корректировке, создании других воспоминаний. И если это не так, то о чем тогда фильм «Не Моцарт»?

Два героя, обладающие совершенной памятью – Просперо и Калибан. Остальные оказываются неожиданно забывчивыми. Брат неапольского короля с трудом вспоминает, что Алонзо сверг своего брата Просперо, Ариэль забывает о муках, на которые об-

рекла его колдунья Сикоракса, Миранда (и это мотивированно тем, что ей было лишь 3 года), помнит совсем немногое о жизни в Милане до изгнания.

Просперо напоминает всем персонажам о прошлом. Все его грандиозное театральное действо (организованная буря и целенаправленное приведение врагов в состояние растерянности, близкой к безумию) направлено на то, чтобы напомнить врагам о совершенных ими преступлениях. «Безумие» в фильме кинематографически выражается в том, что на глаза Алонзо, Себастиана, Антонио и Гонзало надеты цветные повязки, которые снимают после исцеления их от безумия посредством музыки сфер. Точно таким же образом фильм Гринэуэя должен исцелить зрителя от ложной памяти о театре Шекспира и о шекспировской эпохе.

Таким образом, память, будучи ключевой темой Шекспира, в фильме Гринэуэя связывает различные уровни повествования. На уровне повествования, фиксирующего действие, память – создание линейного текста, записываемого Просперо. На уровне авторской стратегии тема памяти реализуется в виде дискурсивных метафор, нелинейных: это «архитектура и другая музыка». Это заглавие книги № 3: «Техника памяти, называемая «Архитектура и другая музыка». Как представляется, особенно важно, что дискурс метафоризируется у Гринэуэя через архитектуру и музыку, т. е. не обладает линейностью и не является словесным. Для восстановления памяти своих (уже бывших) врагов Просперо использует «музыку сфер» - гармоническое звучание Вселенной, славящей Создателя. Архитектура же со времен Античности служила основой «памяти для вещей» и «памяти для слов». Архитектурное сооружение – это совокупность мест (loci), хранящих образы для памяти. Известная английская исследовательница, принадлежавшая к школе истории идей, Френсис Йейтс, так пишет об искусной памяти в описании Цицерона: «Места хранят порядок фактов, а образы передают сами факты, места же и образы подобны восковым табличкам, на которых написаны буквы» [Йейтс 1997, с. 25]. Стоит обратить внимание на то, что восковые таблички также указывают нам на нелинейный принцип существования текста.

В «Книгах Просперо» есть изящная отсылка к мнемотехнике – та же Книга № 3, со страниц которой разворачиваются архитектурные сооружения-декорации; и вот герои уже сходят со ступеней здания. Каждое действие начинается сменой этих декораций. Причем, как было сказано, архитектурен лишь тот мир, в котором действует главный герой – Просперо. Единственный, в ком жива память, не только биографическая (как у Антонио и Гонзало), но и память о написанном в книгах.

Книги Просперо – главный элемент в разрушении линейности повествования. Они выступают в роли комментария к основному тексту. Эти комментарии встраиваются в сюжетное повествование в совершенно неожиданных местах, составляя особую драматургическую линию. Можно не обратить внимания на то, что Книга Земли имеет отношение к фигуре Калибана, «Жизнеописание Семирамиды и Пасифаи» возникает в тот момент, когда Просперо предостерегает Фердинанда и Миранду от невоздержанности и просит их «желанья держать в узде»; книга под названием «Анатомия рождения» связана в фильме с темой преступного брата Антонио, поскольку эта книга рассказывает не только о чуде рождения, но и о муках, и – что важнее всего – «ставит под вопрос разумность божьего промысла».

Такой далеко не тривиальный и запоминающийся комментарий предваряет соответствующее место текста, и смысловой акцент смещается с драматургического конфликта на книги. Таким образом выстраивается мнемоническая система, состоящая из двух рядов: континуального текста и дискретного ассоциативного ряда — «памяти для слов». И, с одной стороны, память для слов — очень яркие запоминающиеся образы живых анимированных книг, которые способствуют запоминанию соответствующих эпизодов сюжета или тем «Бури». С другой стороны, сама «Буря» — прецедентный текст (как и «Ад» Данте, с которым Гринэуэй работает сходным образом), который невозможно забыть. На него накладываются образы книг Просперо, комментарий, становящийся главным текстом.²

Отношение между книгами Просперо и «Бурей» — мерцание достоверностей. Реальный текст Гринэуэй комментирует и подтверждает несуществовавшими книгами, а реальность погибших книг подтверждает разрушением текста «Бури» (постановкой, превращением «Книг Просперо» — в еще одну книгу). Все достоверно, так как показано в кино (книге), и все недостоверно, так как «Буря» (книга Шекспира, гибель которой показана на экране) с момента просмотра фильма не существует для зрителя как написанный текст, вернее, перестает существовать, погибая на наших глазах.

Гринэуэй подменяет «Бурю» своими «книгами Просперо», но при этом якобы восстанавливает через нелинейный комментарий два существовавших ряда мнемонической системы, один из которых (книги) погибает на глазах у зрителя.

Акт выбрасывания книг в море — воду — бассейн, совершаемый Просперо и Ариэлем, можно интерпретировать так: две оставшиеся книги — фолио 1623 года и рукопись «Бури», создаваемая Просперо в ходе фильма — вот все, что осталось от культуры шекспировской эпохи. Остальное — погибло, утонуло и сгорело одновременно. Страницы брошенных в воду книг сгорают, то есть не только книги исчезают в континуальной внутренне несемиотизированной среде — воде; но исчезают — сгорают — слова и иллюстрации-образы.

Но, с другой стороны, именно внесемиотичная вода оказывается у Гринэуэя той средой-континуумом, которая вынуждена осмысляться, члениться, делаться дискретной. Вода – это забвение, с которым мы боремся, прибегая к мнемотехнике.

Вспомним документальный фильм Гринэуэя о воде и его многочисленные «водные фильмы» – «Отчет утопленников», «26 ванных комнат». В связи с водой Гринэуэй выстраивает множество мнемонических систем. И первая названная в «Книгах Просперо» книга – Книга Воды, в водонепроницаемом переплете. Книга, в которой собраны все знания о воде во всех ее формах. Упоминание Книги Воды помещено в фильме сразу после слов о книгах, то есть фильм о книгах и воде.

Любопытно, что и процесс написания «Бури» – обмакивание пера в прозрачную чернильницу с прозрачными, почти голубыми чернилами детально показан в фильме: перо движется по бумаге, оставляя написанными слова «Бури», мольбу Гонзало о сухопутной смерти.

Таким образом, можно утверждать, что Гринэуэй адаптирует не текст Шекспира, а культурный механизм его функционирования — «театр памяти», мнемоническую систему эпохи Возрождения Гринэуэй превращает в живую книгу. Главная стратегия Гринэуэя — сделать предметом рефлексии зрителя мнемотехнический акт, когда проговариваются и обнаруживаются коды, способные помочь запоминанию, и в то же самое время отвлекающие наше внимание от акта подмены одного текста другим.

Рефлексируя над памятью (культурной, исторической, биографической), режиссер обнажает механизм памяти, демонстрирует работу мнемонической системы, чтобы обосновать бытие небывшего или существенность несущественного. Так Гринэуэй создает более подлинный – в своей онтологии текст.

Литература

Йейтс 1997 – *Йейтс Ф.* Искусство памяти. Спб: Университетская книга, 1997. Шекспир 1990 – *Шекспир У.* Пьесы в переводе Михаила Кузмина. М.: Моск. рабочий, 1990.

Примечания

¹Здесь и далее текст «Бури» цитируется в переводе М. Кузмина [Шекспир 1990].

²Думается, с мнемотехникой можно связать причудливость образов, создаваемых Гринэуэем на экране. Искусство памяти культивирует причудливость. Ф. Йейтс приводит пример из первого трактата об искусной памяти «Ad Herennium» с пояснениями: «Если мы знали лично

этого человека, о котором идет речь, представим его больным и лежащим в постели. Если же мы не были знакомы с ним, выберем кого-нибудь на роль нашего больного, только не из низших классов, чтобы мы могли сразу его вспомнить. У края постели мы поместим подзащитного, держащего в правой руке кубок, а в левой – восковые таблички, а на безымянном пальце этой руки – бараньи яички. Благодаря этому образу мы запомним человека, который был отравлен, наличие свидетелей и возможность получения наследства.

Кубок напоминал бы об отравлении, таблички – о завещании или наследстве, а бараньи яички, по созвучию с testes – о свидетелях» (Йейтс 1997, с. 24).

Образ для памяти необычен, иначе он не запоминается. Однако очень важно умение интерпретировать эти образы, владеть ключом к ним. А это не всегда удается, когда мы смотрим фильмы Π . Гринэуэя.

Анастасия Москалева

ПРЕОДОЛЕНИЕ ТЕЛЕСНОСТИ В ДРАМАТУРГИИ МАРТИНА МАКДОНАХА

Мартина МакДонаха последовательно включают в театральное направление «inyer-face-theatre», связанное с экстремальной и провокационной постановочной эстетикой пьес и режиссерских экспериментов, прежде всего, происходящих на сцене театра Royal Court. Его пьесы принято ставить в один ряд с текстами Марка Равенхилла, Сары Кейн, Марины Карр, Мартина Кримпа, Ирвина Уэлша, Энтони Нэльсона и других писателей 90-х. Хотя МакДонах эстетически не вполне вписывается в логику акциональной направленности этой драматургии¹. Даже его шокирующий язык, потенциально жестокое визуальное оформление отдельных сцен его пьес несут в себе интенцию другого рода.

Для британского театра 1990–2000 гг. и драматургии «new writing» движущей идей, с одной стороны, стала попытка реконструкции социального театра, актуального для поколения «рассерженных молодых людей» 1960-х (пьеса-манифест англичанина Дж. Осборна «Оглянись во гневе»), с другой — «театр абсурда, где насилие выносится на сцену с тем, чтобы взорвать эстетику развлечения и эскейпа. Это метод, вдохновленный Антоненом Арто и разработанный в драматургии Жана Жене и Эжена Ионеско» [Липовецкий 2005, с. 245]. Этот контекст усложняется еще и внешней тенденцией — переносом театральных категории на законы реальности. Неслучайно, в роли методологического вдохновителя для исследователей «новой драмы» выступает Ги Дебор и его книга «Общество спектакля» (1967) [Дебор 2000], где социальные и экономические механизмы рассматриваются как зрелище и представление. При этом очевидно, что в модели Ги Дебора присутствует память о теоретических построениях Н. Евреинова и его идеи об изначальной театральности любых сфер человеческой жизни, возникшей именно в период советских экспериментов с законами реальности.

В такой ситуации особым знаком внутри сценической реальности и драматургических практиках становится тело, поскольку именно оно является предметом воздействия и прямым способом шокировать зрителя: «Для Марка Равенхилла или Сары Кейн сцены насилия выступают как мощный катализатор бессознательного — они взрывают структуры рационального, они «овнешняют» тот непрерывный кошмар, который носят в себе молодые герои благополучного общества, они вызывают травму у зрителя — с тем, чтобы разрушить и их душевный покой. Тем не менее, насилие всегда остается в этом театре эксцессом — оно разрывает процесс «нормальной» коммуникации, показывая фиктивность или полную невозможность «нормы», подрывая дискурс и открывая дорогу для бессознательного — не навсегда, на время, в лучшем случае — на время спектакля» [Липовецкий 2005, с. 245].

В такой ситуации, когда идея насилия во всех своих вариантах оказывается моделью философски и эстетически отрефлексированной [Фуко 1996, 1999; Вепјатіп 1978], главным становится ее функционирование в сфере прагматики обычной для «шокового театра»: насилие как способ организации коммуникации между сценой и зрительным залом. На этом фоне избыточная телесность в пьесах МакДонаха становится не частью общекультурной стратегии, но в большей мере актуализирует авторский сюжет, в котором важными составляющими являются и ирландский национальный миф, и кинематографическая ориентированность драматурга, и рефлексия творческого процесса, поэтому в данном случае тело и связанные с ним мотивы следует рассматривать имманентно. Эта значимая переориентация в семантике и прагматике телесных метафор неоднократно возникала и в автокомментариях МакДонаха, вынужденного объяснять смысл эпизодов насилия в своих пьесах:

- If I held your hand and poured boiling oil on top of it, would I have a cruel imagination?
 The greatest playwright of his generation cackles like one of Shakespeare's witches at the question.
- But it's fiction! McDonagh laughs. [To pour boiling oil on my hand] would be mean of you in real life. As well as it being a cruel moment it is also a strongly visual one and it is a plot pay-off. It is five things in one [Цит. по Egan 2008].

«Сильный визуальный образ» в пьесе «Красавица из Линэна» – героиня, выливающая на руку своей матери кипящее масло – становится не просто сценической акцией, направленной на зрительный зал, но, прежде всего, знаком коммуникативной катастрофы внутри теста. В пьесе предельно точно дифференцированы виды «телесной» стратегии персонажей. Для Морин и Мэг (дочери и матери) она выражается в том, что тело буквально становится их единственным инструментом в диалоге с внешним миром. Рассказы Мэг о воспалении мочевого пузыря дублируются ее настойчивыми выливаниями ночного горшка в кухонную раковину, поскольку словесное выражение собственной боли другими персонажами не воспринимается. Тема запаха оказывается одной из главных в диалогах героев на протяжении всей пьесы. Даже событие смерти Мэг возникает в речи в связи с запахом:

Рэй

Пато уехал на такси. Он так сожалел, что не смог попрощаться с вами. (Пауза.) Знаете что, Морин, дело это, конечно, не мое, но воздух в вашем доме стал намного чище после смерти вашей матери. Намного.²

Неслучайно, в первой российской постановке «Красавицы из Линэна» (Пермский театр «У Моста», реж. с. Федотов)³ сценическое существование Морин и Мэг оказывается сверхдетализовано на сцене с помощью нетеатральных предметов. Вещи, которые являются частью их ролевого рисунка, подчеркнуто небутафорские — настоящий огонь, газовая плита, еда, кухонная посуда — акцентируют телесную «выразительность» персонажей, которая является продолжением внутреннего смысла. Синхронно со словесной попыткой объяснить свои переживания, Морин выливает матери на руку кипящее масло. В спектакле эта сцена решается как трюк — зритель видит, как на плите разогревается масло и как его же выливают на руку актеру.⁴

На фоне Морин и Мэг другие герои – Пато и Рэй – оказываются свободными не только от «реальных» вещей, но и от экстремальных форм телесного существования. Так, например, в диалогах Рэя с Мэг и Морин разница их дискурсивных стратегий становится очевидной именно благодаря идее телесного насилия и вещей, отсылающих к его семантике. Уже в первой ремарке пьесы автор упоминает наряду с остальными предметами кочергу:

Гостиная-кухня в сельском коттедже на западе Ирландии. Слева – входная дверь, камин с длинной черной решеткой, справа – кресло-качалка, у задней стены коробка с торфом. На кухне у задней стенки дверь, ведущая в холл, и новая плита. У правой стены раковина и несколько шкафов. Над раковиной, в некоторой глубине, окно с видом на поле, точно по центру кухонный стол с двумя стульями, немного левее на тумбочке маленький телевизор. На одном из шкафов чайник и радиоприемник. Над коробкой с торфом распятие и заключенная в рамку фотография Роберта Кеннеди. Рядом с коробкой большая черная кочерга, на стене подарочного вида полотенце с надписью: «Перед смертью не надышишься».

Предметный ряд в пьесах МакДонаха в российской театроведческой традиции рассматривают исключительно как функциональный, участвующий в действии и не претендующий на статус смыслопорождающего знака (идея А. Соколянского, озвученная на открытом обсуждении пермских постановок пьес МакДонаха). Но на наш взгляд, предметы в художественной реальности МакДонаха чаще всего не ограничиваются фабульным значением. В «Красавице из Линэна» кочерга попадает в разные дискурсивные логики. Для Мэг и Морин она существует в прямом значении, более того в ситуации совпадения дискурсивного и пластического планов, в то время как Рэй оказывается персонажем, который присоединяется к этой логике только риторически:

Рэй

Добротная, тяжелая и длинная. Запросто можно вырубить полдюжины легавых, только так, и ни одной царапины не останется, а потом добавить им еще как следует, чтоб кровь брызнула...

а пластически наделяет вешь иным значением:

Вздыхая, Рэй кладет письмо на стол, берет стоящую рядом с камином тяжелую черную кочергу и орудует ею. Потом ставит ее на место. Мэг не спускает глаз с письма.

Рэй

Теннис это что?

Мэг (со смущенной улыбкой)

Не слабо.

Р э й (держа в руках кочергу, слоняется по комнате)

Кочерга что надо.

Кочерга становится, с одной стороны, поводом для пантомимической игры в теннис, а с другой – отсылкой к эпизоду из детства Рэя, в которой устанавливается обратная логика переозначивания:

Νэг

А это правда, что вы с Мартином запустили свой теннисный мячик в нашего цыпленка и убили его наповал? Может, поэтому мячик и оказался в нашем огороде?..

Рэй

Мы играли в теннис и больше ничего!

Μэг

Угу.

Рэй

Нужен нам был этот цыпленок. Мы в теннис играли.

При этом даже факт случайного убийства теннисным мячиком цыпленка не становится для Рэя причиной для расширения ситуативной семантики предмета, идея насилия оказывается выключенной из сферы телесного и дискурсивного опыта героя. Неслучайно, в последнем диалоге Рэя и Морин серийный сюжет убийства кочергой становится невозможным именно из-за несовпадения «вещной», «телесной» компетенций персонажей:

Морин тихо достает из-за каминной решетки кочергу и, прижимая ее к боку, медленно приближается к Рэю со спины.

Морин (грозно)

Так кто с приветом?

Р э й неожиданно замечает что-то за коробками в проеме окна.

Рэй (вне себя)

Черт, да это же, это же!.. (Достает из-за коробок выцветший теннисный мячик на проволоке, поворачивается и начинает яростно вращать его, при этом он настолько зол, что не замечает даже кочерги в руках М о р и н .)

М о р и н замирает на месте

Лежал на этом дурацком окошке столько лет и ради чего? Папочка и мамочка купили мне его еще в тысяча девятьсот семьдесят девятом году. Большие деньги тогда стоил. Самый дорогой подарок за всю мою жизнь. А поиграл-то всего два месяца. А потом раз, и конфисковали его у меня. По какому такому праву? Я вас спрашиваю. Ни по какому. Засунули его туда, и он пролежал и весь вид потерял. Но хоть бы сами им поиграли, ну хоть об стенку. Так нет же. Просто из вредности забросили его за окошко прямо у меня под носом. А потом еще спрашиваете кто «с приветом». Да вы с приветом. Да еще с каким!

М орин (с грохотом бросает кочергу на пол и садится в кресло. Смотрит в одну точку)

И зачем я запрятала этот мячик от тебя? Не помню, ей-Богу. Голова была тогда совсем другая.

Р э й (поднимает кочергу и ставит ее на место)

Хорошая кочерга. Только не швыряйте ее так больше, ладно?

Морин

Ладно.

Рэй

Кочерга высший класс. (Пауза.) Продайте мне ее, тогда я зла против вас держать не буду из-за этого теннисного мячика.

«Игровой» принцип обращения Рэя с вещами и телом обесценивает стратегию насилия, инициатором которой является Морин, делает ее почти неосуществимой. В финале это оборачивается символическим исчезновением Морин как отдельного персонажа: в последней сцене он растворяется в теле собственным двойника — матери, усиливая ситуацию коммуникативной катастрофы и уединенности: ремарка, описывающая Морин в кресле-качалке, рифмуется с жестовыми знаками Мэг.

На фоне игрового, не-настоящего тела Рея и физиологической чрезмерности Мэг и Морин, Пато оказывается героем не способным к телесному проживанию, поэтому его сексуальная неудача становится только поводом для реализации подлинного конфликта в пьесе (Морин и Мэг). Ситуация коммуникативного несовпадения героев поддерживается прямым расхождением географических предпочтений: Морин рассуждает

о прелестях родной Ирландии, Мэг – о пользе английского языка в Англии и Америке, Рэй смотрит австралийские сериалы, Пато, несмотря на буквальную принадлежность пространству Англии и Америки, ⁵ в действительности удваивает позицию Мэг.

На этом же принципе преобразования системы значений вещей, тела строится другая пьеса «Линэнской трилогии»⁶ – «Череп из Коннемары», в которой объектом манипуляций становится череп. Но если в «Красавице из Линэна» изменение дискурсивного потенциала вещи, т. е. ее знака, выражало специфику конфликта, то в этой пьесе перемена означаемого в дискурсивной ситуации, оформляющей ту или иную сцену, где фигурирует череп, акцентирует важную для драматургии МакДонаха категорию парадокса. Ее режиссер Сергей Федотов объясняет как соединение разнонаправленных жанровых и эстетических модальностей, но которое на практике создается, прежде всего, в расподоблении словесного и пластического (действенного) уровней, открывающего зазор, в котором образуется пространство для репрезентации смысла. В понимании Ж. Делеза, именно так осуществляется один из механизмов парадокса – «стерильное раздвоение» двух типов реальности: «Смысл – тонкая пленка на границе вещей и слов» [Делез 1998, с. 52]. Уже для своего первого текста МакДонах выбирает сюжет, строящийся на разрыве речевого и условно телесного события: незнакомец, пообещавший мальчику преподнести ценный подарок, отрезает ему палец правой ноги.⁷

В «Черепе из Коннемары» вынесение знака, переживающего в пьесе дискурсивное преображение одновременно с вещными метаморфозами, в заглавие и становится своего рода указателем на метафорический субтекст, повторяющийся внутри каждого текста, на глубинный авторский сюжет, что в логике Делеза является «освобождением глубины, выведением события на поверхность и развертыванием языка вдоль этого предела» [Делез 1998, с. 24].

Сверхдетерминированная позиция метафоры «черепа» создается и благодаря очевидной отсылке к «Гамлету» Шекспира. История могильщика Мика Дауда также актуализирует шекспировский принцип уплотнения знаков театральности, но скорей в интерпретации Тома Стоппарда и его пьесы-ремейка «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». У Стоппарда идея театра в театре становится рефлексией мира театрального и бутафорского. Структура «Черепа из Коннемары» предполагает трансформацию черепа из вещи-бутафории в тело, эта логика и становится своего рода «развертыванием вдоль предела», выведением категорий жизни и смерти из относительности сценического пространства. Это сверхсобытийность рождается из чередующихся в пьесе сцен, в которых череп, с одной стороны, вызывает религиозный трепет, с другой стороны, становится частью игры:

М и к передает Мартину череп с клоком волос на макушке, начинает складывать кости в мешок, не спуская глаз с Мартина, который ходит туда-сюда с черепами, то подставляя их на место груди, то заставляя их «целоваться».

Мартин

Нет, все-таки, черепа – это клевые старые штуковины. С трудом верится, что у нас в головах есть такие.

Мик

С трудом верится, что у тебя он есть, да еще и мозг в придачу.

Мартин

У меня, значит, нет мозга, так? У меня тоже есть, причем большой.

Мик

Заставлять черепа целоваться. Как дрянная школьница.

Мартин

Когда это школьницы заставляли черепа целоваться?

Мик (пауза)

Да, просто к слову.

Мартин

Школьницы к ним и прикоснуться не могут. (*Тычет пальцем в глазницы*). Им можно тыкать пальцами прямо в глаза.

Мик (пауза, растеряно)

Кому, школьницам?

Мартин

Черепам! Зачем школьницам-то в глаза пальцами тыкать?

Причем игровые манипуляции с черепом создают трансгрессивный эффект, становятся способом особого «разрушения рампы» – переводят череп в статус бутафории не только для наблюдателя, но и героя, попадающего в пространство коммуникации со зрительным залом помимо истории. Такое выдвижение вещной условности вводит в историю про шокирующее убийство элемент сценической рефлексии, вписывает онтологию жизни и смерти в параметры сцены (ср. у Стоппарда: события входа, выхода, смерти от бутафорского кинжала т. д.) с тем, чтобы впоследствии наказать зрителя за выбор этой системы значений. Сверхакциональная сцена – разбивания костей Миком и Мартином – становится моментом этой коммуникативной жестокости пьесы / спектакля, поскольку комическая игра с черепом-бутафорией здесь оборачивается подлинной трансгрессией, актом, нарушающим систему моральных запретов внутри художественной реальности, отсылает к центральной интриге пьесы, связанной с подозрением Мика Дауда в убийстве собственной жены:

Мик

Эти черепа тебя пугают?

Мартин

Теперь уже не страшно, но больше не оставляй меня с ними наедине. Когда тебя нет, они мне улыбаются. Особенно тот.

Мик

Тогда их нужно проучить?

Мартин

Черепа нельзя проучить. У них нет мозгов, чтоб запомнить... эти...с урока...

Мик

Знания?

Мартин

Знания. У них нет мозгов, чтобы запомнить урок, одни дырки.

Мик

Только такой урок они и понимают.

Берет молоток и разбивает ближайший к нему череп на мелкие куски, которые разлетаются по комнате.

Мик

Больше он не будет улыбаться.

Мартин

Что ты делаешь?! Ты раздробил его в хлам!

Мик

Точно. Только еще не совсем в хлам.

Мик начинает добивать то, что осталось от черепа, наступая на упавшие осколки. Мартин потерял дар речи, глядя на это.

В финале пьесы семантическое движение метафоры черепа завершается преодолением как бутафорской вещности, так и телесной уязвимости: диалоги о мертвых телах и костях завершаются парадоксом, уже выраженным риторически:

Мэри

Ничего я не говорю. Абсолютно ничего. Все что я хочу сказать, так это то, что однажды ты встретишь свою Уну, и это уже будет ее Дух, а не череп, и она утянет тебя за собой в смердящее пламя ада, где будут гнить ваши кости. Вот так. Прощай, Мик.

Появление идеи Духа при явной избыточности телесного и вещного в художественной реальности МакДонаховских текстов выражает одну из важных составляющих авторской стратегии – одержимость вечным, нематериальным, идеальным, которую драматург формулирует при сопоставлении театра и кино:

Not purchase on the movie world. I would be unhappy if I wrote ninety good plays and didn't make a good film. But if I made one good film. If I made one brilliant film, one really, really good film, I'd be happy. One would be enough. My favorite film director only made one or two. Badlands is my favorite film and Terrence Malick only made that film and Days of Heaven. He's making another one at the moment. That's one of the biggest influences on my life and my work, that one film, Badlands. There's no play that's ever had that kind of effect on me. I've got a childish idea of the worth of the glossy nature of film, but it is something I feel quite strongly about. There could be a hundred interpretations of a play and some will be good, some will be great, and some of them won't be so good, but with a film, if they get it right, it's there forever. That knowledge that a work of beauty will always be there to inspire somebody.

Like Buster Keaton, something that guy did in the 1920s still has the power to inspire now; that's beautiful and if I could achieve something like that... It's probably stupid. You really love theater maybe... [Цит. по O'Toole 1998].

Вечность кинематографа неслучайно выражается через образ Бастера Китона — «Великого Каменного Лица», «Трагической маски», комическое искусство которого возникало как преодоление сценических и закулисных телесных катастроф⁸ и увечий, их перевод в статус фактора художественного впечатления. В кинематографической реальности это противоречие нейтрализуется через оптическую природу, делая процесс реализации вечных идей более абстрактным. Так, сценарий к фильму «Залечь на дно в Брюгге» начался с идеи о сотнях пуль, которые летают по съемочной площадке какого-нибудь фильма:

I always wonder where the stray bullets go, and what happens when a stray bullet hits a target it wasn't intended for? And what happens when a fairly decent person kills a fairly decent person? [Mcdonagh 2008].

На этом фоне примечательны высказывания МакДонаха о сущности театра:

I am interested in the whole kind of danger aspect to it. There are times when people in the audiences are hit with bits of stuff flying off the stage, mostly skulls. There's one point where a stove suddenly explodes. I love to be in the theater and watch that. The people in the audience jump out of their skins. I don't know why I love it. I think it's a power thing, really [цит. по Lyman 1998].

Такой экстремальный взгляд драматурга на сценическое действие провоцирует и театральных критиков на выдвижение аналогичных тезисов. Так, переводчик Павел Руднев в связи с МакДонахом описывает театр как «тупое, материальное искусство, где очень часто разговаривают на языке мяса» [Руднев 2005].

Дискурсивная и пластическая структура пьес МакДонаха проясняет авторскую дифференциацию театра и кино и его эстетическое намерение усовершенствовать «мясную» природу сценической реальности, прежде всего, через вписывание в структуру пьесы механизма преодоления любых форм телесности (от условно-театральной до натуралистической), выражающийся в ее дискурсивных и пластических варьированиях. Более того, сюжет об эстетике, которая подобно трюку (олицетворением становится психофизика Бастера Китона) преодолевает тело, скрывает его реальность, появляется в текстах МакДонаха буквально.

В пьесе «Калека с острова Инишмаан» таким трюком, безусловно, становится сюжетообразующая роль кинематографа. Герои, смотря фильм Роберта Флаэрти «Человек из Арана», 10 разоблачают телесную подмену — акула на экране в реальности оказывается «парнем в серой штормовке». Калека Билли на кинопробах в Голливуде также открывает принцип подмены, согласно которому роль калеки должен исполнить не калека, а «здоровый блондин с голубыми глазами». Более того, перед киноэкраном становятся возможными и сюжетные «разоблачения» героев (убийство кошки и гуся, свидания в Антриме и т. д.).

Профанационность кинематографа в восприятии инишманцев в структуре пьесы снимается через удвоение экранной реальности. Персонажи текста являются одновременно продолжением истории Роберта Флаэрти, с точки зрения авторского замысла, и прототипами киногероев, с точки зрения внутритекстовй реальности. В спектакле Театра «У Моста» эта одновременность выражается сценографической реализацией принципа фильм в фильме: на пространство сцены наслаиваются кинопроекции, которые указывают на экранную природу телесности героев пьесы, их нетеатральность.

Заметим, что киноэстетика в логике МакДонаха последовательно совмещается с еще одной формой вечности – актуализацией архаических моделей пространства. Островной

мир инишманцев, с одной стороны, в традиции ирландской культуры воспринимается как место сосредоточения древнего сакрального языка и памяти, как целомудренная и неоскверненная Англией земля. 11 Герои пьесы несут в себе идею этой вечной модели и через ритмическую и интонационную организацию отдельных реплик и диалогов:

«The plays are quite literally mongrels: they are written in an English that uses Gaelic syntax» [O'Toole 2006].

Первая сцена, диалог Кейт и Эйлин строится на многократных однообразных повторах («Билли еще не пришел?», «Не пришел еще Билли»), создающий эффект отмены любых временных параметров. Архаизация пространства отражается и на переозначивании тела в пьесе «Калека с острова Инишмаан»: граница между телом и землей подчеркнуто стирается — Кейт именуется каменной бабой, тело маленького Билли в мешке подменяют камнями и т. д.

С другой стороны, для МакДонаха источник идеи этого сопряжения исключительно кинематографический. Главный «бриллиантовый фильм» Теренса Малика, о котором как об идеальном говорит драматург, это «Бесплодные земли». Он несет в себе идею древней хтоники также, как и «Человек из Арана», сюжет которого строится на буквальном собирании героями своего острова из кусочков земли и показе их существования внутри стихий (охота на акулу, передвижение по острову). В своей «Аранской трилогии» МакДонах выбирает тот же принцип: текстово реконструирует священность Аранских островов, последовательно создает пьесы, описывающие пространства Инишмаана, Инишмора, Инишира.

В пьесе «Человек-подушка» конкурирование телесного и эстетического становится не только основой сюжета, но и метасюжета, поскольку абсолютно все герои в итоге оказываются пишущими. И границы между дискурсивным и пластическим, отмеченные, например, знаковой репликой Рэя, убившего мячиком цыпленка («Красавица из Линэна»). — «Мы играли в теннис и больше ничего!» — здесь появляется в абсолютно автореферентной форме «Я просто писал рассказы!».

История писателя Катуряна оказывается и следствием, и источником эпизодов телесного насилия. Сцены научения письму маленького Катуряна существуют синхронно с родительскими экспериментами над телом его брата Михала. Впоследствии написанные им истории о детях-мучениках получают свое продолжение в реальности, Михал, детально воспроизводит тексты брата и описанные в них детали убийств. На протяжении всего действия пьесы изувеченное тело и его части занимают те же пространственные точки, что и рукописи Катуряна – в металлической коробке, которую вносят в камеру полицейские. Коробка также возникает в рассказе Катуряна «Старый Шекспир»: «Шекспир держит в коробке чернокожую карлицу и бьет ее палкой каждый раз, когда хочет писать новую пьесу...», при этом в реальности, по словам Катуряна, Шекспир сам свои тексты не пишет. Такая серия тождеств тела и письма оказывается, тем не менее, ложной, поскольку сюжетопорождающим центром пьесы МакДонаха становится исключительно литературный спор, дискуссия о конструкции текста:

Михал

Что это у тебя за дурацкий рассказ, который я тут недавно обнаружил? Совершенно дурацкий рассказ, «Писатель и брат писателя». Так называется. Это самая бредовая история, которую я читал в своей жизни.

Катурян

Я не давал тебе этот рассказ, Михал.

Михал

Я знаю, что ты мне его не давал. И очень правильно делал. Потому что он дерьмо.

< ... >

Михал

Ха-ха! Ладно, ну так вот, в те самые моменты, когда я не резал детишек, я копался в твоих вещах. И среди них я нашел парочку задрипанных рассказиков с лживым финалом. Ты, Катурян, заканчивал их полнейшей галиматьей. Например, там было написано, что я якобы умер, а мать с отцом остались жить. Идиотский, подлейший финал.

Катурян

Джек-Потрошитель дает мне литературные советы!

Михал

Почему тебе бы не сделать там счастливый финал, каким он был в реальности?

Катурян

В реальности не бывает счастливых финалов.

Михал

Что ты болтаешь? Моя история завершилась счастливо. Пришел ты и спас меня, убив Мать и Отца. Это был счастливый финал.

Рассказ Катуряна «Писатель и его брат» является не только предметом спора, но и возникает в качестве отдельной сцены в пьесе «Человек-подушка»: где маленький Катурян сочиняет свой рассказ, который согласно ремаркам он разыгрывает вместе с Матерью и Отцом. При этом структура сцены изменяет природу монолога героя: предполагаемое инсценирование предает его речи статус авторской ремарки, которые соседствуют с ремарками самого МакДонаха-автора. Примечательно, что «ремарки» Катуряна не просто фиксируют движения персонажей, но включают в себя описание движения самого текста, которое перестает восприниматься только как дискурсивное:

На этом рассказ Катуряна «Писатель и брат писателя» завершается в весьма модных сегодня мрачных тонах, хотя на самом деле он совсем не затрагивает самых мрачных и разоблачающих деталей этой истории, происходившей в действительности. А в действительности все было иначе.

Идея движения, в частности завершения текста, оказывается сверхзначимой для всего действия — на фоне допроса в полицейском участке — герои выстраивают целую теорию литературного текста, обсуждают проблему финала. Для Катуряна идея счастливого финала заключается в преодолении смерти через эстетическое, существование написанного и возможность быть писателем отменяет событийность смерти:

Катурян

Вспомни: что было у тебя в руках, когда ты умер? Рассказ. Рассказ, который был лучше всех тех, которые я написал. Это был рассказ «Писатель

и брат писателя»... Ты был писателем. А я был братом писателя. И для тебя это счастливый конец.

Исход истории становится предметом рефлексии персонажей и в пьесе «Калека с острова Инишмаан», реплики-парадоксы Кейт и Эйлин предлагают целую градацию возможных финалов: «Это все плохо кончится», «или смертью, или слезами», «или смертью, или слезами, или чем похуже». Тем самым они словесно открывают логику мира пьесы, внутри которой предполагается еще более страшный вариант катастрофы, чем телесная смерть.

В «Человеке-подушке» счастливый финал совпадает с идеей авторской власти над текстом, в то время как несчастливый финал становится синонимом реальности и ограниченным вариантом власти, исключительно телесной. Поэтому пьеса строится на чередовании этих точек зрения (Михал – Катурян) вплоть до финальной «победы» письма: полицейский Тупольски, допрашивающий Катуряна, озвучивает собственный рассказ, в котором старик спасает мальчика от гибели под колесами паровоза бумажным самолетиком. Подобный акцент на власти письма, слова, дискурса над ходом всего действия появляется и в пьесе «Калека с острова Инишмаан» буквальном варианте: это письмо с указанием ложного диагноза туберкулеза, которым в финале действительно заболевает Билли. При этом письмо становится частью общей трюковой текстовой интенции — оно реализует возможность игры с читательским / зрительским сюжетным ожиданием.

Более того в «Человеке-подушке» тотальность письма приводит к тому, что сама история нарушает сюжетно установленный принцип необратимости и универсальности телесной смерти. Во-первых, через заглавие пьесы, совпадающее с названием рассказа Катуряна, в котором идея прямого насилия над телом подменяется словесным: «Работа Человека-подушки весьма и весьма печальна, он убеждает детей убить себя, чтобы те счастливо избежали тех ужасных лет страдания и боли...». Во-вторых, через нарушение ожиданий полицейских — вместо очередного детского трупа, они находят ребенка, перекрашенного в зеленый цвет, т. е. инсценировку текста Катуряна, где стратегия телесного развоплощения закрепляется в истории буквально (рассказ о поросенке, который хотел стать нереалистично зеленым). В-третьих, через событие дискурсивного оживления: застреленный полицейским «мертвый Катурян медленно встает на ноги, снимает мешок с окровавленной головы, смотрит на Ариэля, который сидит за столом, и начинает говорить» о равновероятных финалах самой пьесы:

Катурян. Эта история должна завершиться в весьма модных сегодня мрачных тонах, когда Михал проходит сквозь все свои мучения, когда Катурян пишет свои рассказы только лишь для того, чтобы они сгорели в корзине для бумаг и были стерты с лица земли по прихоти полицейской ищейки. История может завершиться таким способом – коротким; она попросту окончится пистолетным выстрелом, который мгновенно вышибет мозги Катуряна, за одну-две секунды. А может быть, будет лучше, если она закончится не совсем так, потому что это было бы неправильно. По причинам, о которых знает лишь только он один, полицейская ищейка в последнюю минуту решит все-таки не бросать рассказы в горящую корзину, но аккуратно положит их в папку Катуряна и спрячет ее до поры до времени, чтобы снова напомнить о ней людям через пятьдесят долгих лет.

Ариэль кладет рассказы в контейнер.

Это факт несколько осветляет смерть героя в весьма модных сегодня мрачных тонах. И так или иначе... так или иначе... приводит вещи в согласие с их духом, а нас – к ощущению справедливости.

Ариэль заливает водой костер в корзине, в этот момент свет очень медленно начинает гаснуть.

Аналогичным образом завершается и перенасыщенная «языком мяса» пьеса Мак-Донаха «Лейтенант с острова Инишмор», где визуализированная в бесконечном уве-

личении количества трупов на сцене идея власти над телом в финале подменяется «насилием» над текстом. ¹³ Кошка, исчезновение и подмена которой становится поводом для кровавого столкновения враждебных ирландских террористических группировок, диктует финальную реплику пьесы:

Д о н н и отсыпает Малышу Томасу немного «Вискас».

Донни

Ну, ну, малышка, давай. Ты уже дома, маленький. Ты дома.

Дейви

Все хорошо, малыш.

Донни

Все хорошо, черт тебя побери.

Свет медленно гаснет, если кот начинает есть «Вискас».

Донни

Я же тебе говорил, Дейви, он обожает «Вискас»!

[Если кот не притрагивается к «Вискас», то финальная фраза должна быть такой:

Дейви

Я же тебе говорил, Донни, что он ненавидит «Вискас»!]

Затемнение

Таким образом, телесная метафорика в пьесах МакДонаха и связанный с ней агрессивный мир вещей индексируют парадоксальность авторского (драматургического и отчасти режиссерского) намерения — преодолеть границы телесного, но не через усиление физиологичности и натуралистического эффекта, а через трюковую составляющую, которая, как ни странно, оказывается глубоко традиционной:

I remember John Mortimer going to see the Beauty Queen ... at the Royal Court and writing about the scene where the girl forces her mother's hand into the chip fat, and how he had never heard contemporary English theatre-going audience crying, 'No! No! Don't!' It was an extraordinary moment in contemporary theatre because, basically, you had a sophisticated, Chelsea audience surrendering to the conventions of an old-fashioned melodrama [O'Hagan 2001].

Описываемый критиком эпизод, где проявляется несвойственный современной парадигме художественности случай наивного восприятия, отсылает к сущностной проблеме искусственности и естественности в театре, их сосуществовании, о том эффекте, о котором Питер Брук упоминал в связи с театром Шекспира: «В шекспировское же время когда публика стояла вокруг платформы, где разворачивалось действие, никто не думал о естественности или неестественности, все казалось похожим на жизнь» [Брук].

Пьесы МакДонаха примечательным образом попадают в эту же сценическую традицию именно благодаря трюковому принципу, который включает в себя не только буквальные сценические акции, но семиотические и смысловые (расподобление дискурсивного и пластического уровней, феномен парадокса, нарушение читательского/ зрительского сюжетного ожидания и т. д.). Кроме того, трюковая организация стирает границу между естественным и условным, вписывает экстраординарность наивного типа переживания в границы эстетического. Этот принцип отличает «театр Мак-Донаха» от современного театра, переживающего искушение гипернатурализмом (неонатурализмом).¹⁴

Иллюстрации

- 1. Сцена из спектакля Пермского Театра «У Моста» «Калека с острова Инишмаан».
- 2. Сцена из спектакля Пермского Театра «У Моста» «Сиротливый запад».
- 3. Сцена из спектакля Пермского Театра «У Моста» «Череп из Коннемары».
- 4. Афиша спектакля «Человек-подушка».
- 5. Афиша спектакля «Лейтенант с острова Инишмор».
- 6. Сцена из спектакля Пермского Театра «У Моста» «Калека с острова Инишмаан».

Литература

Брук — Брук Π . Две лекции о Шекспире. [Электрон. pecypc]. — Режимдоступа: http://www.theatre-studio.ru/library/bruk/dl about shakespeare.html.

Дебор 2000 – Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000.

Делез 1998 – Делез Ж. Логика смысла. Екатеринбург: Раритет: Деловая кн., 1998.

Китон, Самуэлс 2002 – *Китон Б., Самуэлс Ч.* Мой удивительный мир фарса. М.: Радуга, 2002.

Липовецкий 2005 – *Липовецкий М*. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // НЛО, 2005. № 73.

Нанси 1999 – Нанси, Ж.-Л. Corpus. – М.: Ad Marginern. 1999.

Саруханян 1994 — *Саруханян А. П.* Синг // История всемирной литературы: В 8 томах. Т. 8. М.: Наука, 1994.

Фуко 1996 – Φ уко M. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум–Касталь, 1996.

Фуко 1999 – Фуко М. Надзирать и наказывать. М.: Ad Marginem, 1999.

Ямпольский 2004 – *Ямпольский, М.* Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. – М.: НЛО, 2004.

Benjamin 1978 – *Benjamin W.* Reflections: Essays, Aphorisms, Autobio-graphical Writings. N. Y.: Schocken Books, 1978.

Egan 2008 - Egan B. His Cruel Imaginings: breakfast with the bard of black comedy» // Independent.ie. September 7, 2008.

Lyman 1998 – Lyman R. Most Promising (and Grating) Playwright // The New York Times, January 25, 1998.

McDonagh 2008 – *McDonaugh*, *M*. Интервью на Minnesota Public Radio. [Электрон. pecypc]. – Режимдоступа: http://minnesota.publicradio.org/display/web/2008/02/07/mcdonagh/.

O'Hagan 2001 – O'Hagan S. The wild west // The Guardian, 24 March, 2001.

O'Toole 2006 – O'Toole F. A Mind in Connemara: The savage world of Martin McDonagh // The New Yorker. March 6, 2006.

O'Toole 1998 – O'Toole F. Martin McDonagh // Bomb, #63, Spring 1998.

Sierz – Sierz A. McDonaugh Martin // In-yer-face-theatre: British Drama Today. [Электрон. pecypc]. – Режимдоступа: http://www.inyerface-theatre.com/az.html.



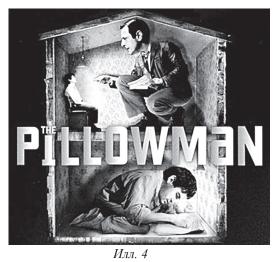
Илл. 1

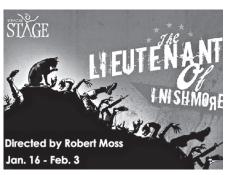


Илл. 2

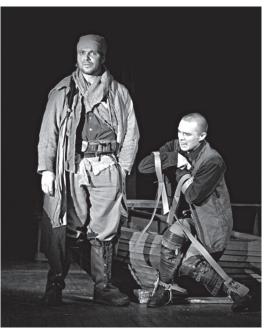


Илл. 3





Илл. 5



Илл. 6

Примечания

¹Примечательно, что в энциклопедии, посвященной персоналиям и понятиям «шокового театра», статья о МакДонахе акцентирует двойственность драматурга по отношению к этой эстетике, он одновременно для нее и «свой», и «чужой»: метеорит, который сейчас виден, а следующую минуту уже нет. «The writer as meteor: now you see him, now you don't. Born (b 1970) in south London of Irish parents. Shot to instant success in 1996 with The Beauty Queen of Leenane, quickly followed up by the rest of the Leenane trilogy (A Skull in Connemara and The Lonesome West). Next sighted at the National with The Cripple of Inishmaan. He then disappeared into the world of film, only to reappear with the equally triumphant The Lieutenant of Inishmore (RSC, 2001) and the gobsmackingly brilliant The Pillowman (National, 2003). Writes with a stunning mix of wild hilarity and incisive intelligence. His recent film, In Bruges (2008), which he wrote and directed, was something of a triumph». [Sierz]

²Всецитаты изпьес Мак Донахаздесь и в дальней шем приводятся поисточникам, размещенным в электронной библиотеке http://www.theatre-studio.ru/library/catalog.php?author=mcdonagh.

³Пермский Театр «У Моста» фактически является первым российским театром, поставившим пьесы Мартина МакДонха. Но режиссерские эксперименты Сергея Федотова примечательны не только фактом первого прочтения, интерпретации жанра и выбора эстетических аналогий, определивших дальнейшую сценическую традицию российского МакДонаха, но пересечением и совпадением методов драматурга и режиссера в области гротескового психологического театра.

⁴В пермском спектакле женскую роль Мэг исполняет актер И. Маленьких. Такой режиссерский ход становится частным выражением общей идеи преодоления телесности: мужская психофизика актера трансформируется в женскую. При этом ролевой рисунок Мэг в спектакле с. Федотова совершенно не предполагает остранения, акцента на игровой, условной природе этого перевоплощения.

⁵ Языковая дифференциация персонажей становится прямой отсылкой к английскому вытеснению исконной ирландской культуры и языка. К тому же Линэн, примыкающий в графству Голуэй, является пространством где языковое и культурное раздвоение переживается особенно остро.

⁶В «Линэнскую трилогию» входят пьесы «Красавица из Линэна», «Череп из Коннемары» и «Сиротливый запад», они объединены не только идеей пространства графства Голуэй, но упоминаниями одних и тех же героев и сюжетов внутри цикла. В «Аранской трилогии» действие также происходит в пределах Голуэй: «Калека с острова Инишмаана», «Лейтенант с острова Инишмор» и «Призрак с острова Инишир», последний текст до сих пор не опубликован, как и пьесы «Тhe Retard is Out in the Cold» и «Dead Day at Coney», которые, по мнению драматурга, являются не вполне совершенными.

7"When Martin was sixteen, he told John a story based on an old folktale: A lonely little boy is on a bridge at dusk when a sinister man approaches. The man is driving a cart on the back of which are foul-smelling animal cages. The boy conquers his fear, offers the man some of his supper, and the two sit and talk. Before the man leaves, he says that he wants to give the boy something whose value he may not understand but will soon come to appreciate. The boy accepts. The man takes a meat cleaver from his pocket and chops off the toes of the boy's right foot. As the man drives away, he tosses the boy's toes to the rats that have suddenly begun to gather in the gutters of the town, whose name, we now learn, is Hamelin. The man is the Pied Piper, who saves Hamelin from the plague but kidnaps the local children when the town's elders refuse to compensate him for his efforts. The boy is the only one of Hamelin's children to survive, because he cannot keep up with the other kids, who follow the Piper out of town'. [O'Toole 2006].

⁸Бастер Китон в книге «Мой удивительный мир фарса» описывал природу собственного актерства: «Уже тогда, во времена моего детства, наше шоу заработало репутацию самого грубого в водевиле. Это явилось результатом нескольких интересных экспериментов, которые папа проделывал со мной. Он начал с того, что выносил меня на сцену и ронял, затем протирал мною пол. Заметив, что я не ругался, он начал швырять меня через всю сцену в кулисы, а потом в оркестровую яму на басовый барабан.

Люди из первых рядов поражались, что я не плакал, но в этом не было ничего загадочного: я не плакал, потому что мне не было больно. Все маленькие мальчики любят, когда отцы их тузят, и все они акробаты от природы. Я к тому же был прирожденным актером и, едва услышав крики удивления, смех и аплодисменты публики, сразу забывал о синяках и ссадинах, которые первое время мог получать» [Китон, Самуэлс 2002, с. 31]

Известный своими падениями и увечьями на сцене и в реальности, Бастер Китон стал фигурой, символизирующей особой тип телесности, которая отменяет любые психофизические законы с тем, чтобы стать частью, знаком художественной реальности.

⁹Значимость абстрактной идеи как начальной точки текстопорождения возникает в и других автокомментариях МакДонаха: "When I was starting out, trying to write short stories and such, most of those were fairy-tale-like stories. I'd write a whole list of titles which I hoped would spark up story ideas like The Chair and The Wolfboy. You know just looking around this place it'd be: The Short Fellow and The Strange Frog; The Violin and The Drunken Angel – twin ideas that might go somewhere. I'd sit down and write fifty titles. And then the next week or whatever, I would try to write them almost like fairy-tale stories" [цит. по: O'Toole 1998].

¹⁰В фильме Р. Флаэрти «Человек из Арана» все бытовые действия ирландских рыбаков прочитываются как сверхусилия мифических героев, воссоздающих древних мир, буквально по частям (земли и растений) собирающих утраченное пространство, а через него и священную ирландскую культуру, священный язык прошлого.

¹¹С Аранскими островами, ставшими пространством и идеей для целой макдонаховской трилогии и легендарного фильма Р. Флаэрти "Человек из Арана" (1934), связана не только литературная традиция описания знаковых священных мест Ирландии (См. рассказ «Мертвые» из цикла Дж. Джойса «Дублинцы»), но и один из писательских мифов. Так, ирландский критик Джон Миллингтон Синг стал драматургом после поездки на Аранские острова, на которой настоял У. Б. Йейтс. См. об этом [Саруханян 1994].

¹²Безусловно, телесные метафоры в текстах МакДонаха связаны и с исключительно ирландской рефлексией идеи власти, реакцией на действия ИРА и других республиканских группировок, существующих по принципу террористических. «Мера власти определяется не истинностью идеологических формул, не репрезентативностью, не выражением народной воли, но способностью владеть телом людей, способностью причинить им страдания» [Ямпольский 2004, с. 175]. Такой интерпретационный путь предлагает и М. Липовецкий для пьес российской новой драмы, возводя феномен современного терроризма к теоретическим построениям В. Беньямина и Ж. Деррида, к генетической связи террора, насилия и божественного, трансцендентного порядка.

¹³Примечательно, что тело представлено в тестах МакДонаха во всех валентностях: от архаического, синкритичного и театрально бутафорского до тождественного дискурсу: «Однако нельзя не сказать, что прикосновение к телу, касание тела, наконец, просто касание, – все это постоянно происходит в письме. Но это происходит, наверное, не столько в письме, как если бы письмо обладало неким "внутри". Хотя на кромке, на границе, на острие, на крайнем пределе письма только это и происходит» [Нанси 1999, с. 32].

За осуществлением власти над телом в сущности скрывается рефлексия власти над собственным текстом, которая в отличии от первой – очевидной и материально выраженной в ранах и телесных увечьях – имитирует чудо творчества.

¹⁴Синонимичные термины гипернатурализм и неонатурализм Липовецкий употребляет в контексте анализа британских, роялкортовских влияний на российскую Новую драму.

Елена Макеенко

(Научный дебют: руководитель – Светлана Ромащенко)

«МАЛЫШКА ЛИЛИ» КЛОДА МИЛЛЕРА: МИНУС-ЧЕХОВ-ПРИЕМ ЭКРАНИЗАЦИИ

Рассуждения многих исследований чеховской драматургии позволяют сделать общий вывод о том, что пьеса А. П. Чехова «Чайка», несомненно, тяготеет к кинематографу, кинематограф – к «Чайке», но до сих пор результат встречи не оправдывал ожиданий как минимум чеховедов. Однако режиссеры продолжают искать новые формы (точно как Треплев) и не отказываются от попыток.

В статье под названием «"Чайка" - ровесница кино» Л. А. Давтян пишет: «В «Чайке» нашло отражение не только, так сказать, художественное преломление технических возможностей носящихся в воздухе идей нового искусства, а примечательно то, что драматургическая ткань самой этой пьесы во многом ориентирована на кинематографическую специфику» [Давтян 2001, с. 233]. Дальше автор статьи подробно рассуждает о возможностях экранизации пьесы, о ее «кинематографической предрасположенности», и одним из выводов, к которым приходит, становится то, что «чеховская драматургия предвосхищает собой жанр сценария» [там же, с. 236]. Но, к сожалению, об экранизациях, имевших место в истории кинематографа, речь не идет. Зиновий Паперный в статье «Судьба «Чайки» – на сцене и в кино», напротив, не вдаваясь в предварительный анализ текста пьесы, дает оценки двум экранизациями, вышедшим на экраны к тому моменту. Это «Чайка» Сидни Люмета (1968 год), которая удостаивается диагноза «больше стремления передать дух Чехова, нежели самого этого духа» и «Чайка» Юлия Карасика (1970 год). «Ю. Карасик, – пишет З. Паперный, – доказал, что «Чайку» можно экранизировать. В равной мере напрашивается вывод, что «Чайку» можно и не экранизировать». Статья завершается следующими словами: «...как сложно сценическое, и кинематографическое, и телевизионное воплощение Чехова; <...> оно требует новых, непривычных, синтетических форм» [Паперный 1986, с. 223].

Предметом нашего анализа будет последняя на сегодняшний день экранизация, — точнее, фильм по мотивам «Чайки», — «Малышка Лили» французского режиссера Клода Миллера (2004 год). Клод Миллер перерабатывает сюжет пьесы и переносит чеховский текст в кинематографическую среду, работая, таким образом, не столько с «Чайкой», сколько с ее потенциалом переведения на другой язык. В результате экранизация при ближайшем рассмотрении становится концептуальным экспериментом по присвоению феномена одного искусства другим.

События «Малышки Лили» разворачиваются в современной Франции, на вилле актрисы Мадо (Аркадиной)¹ и ее брата Симона (Сорина), носящей название «Надежда». Сын Мадо Жюльен (Треплев) — молодой режиссер, он снял свою дебютную короткометражную ленту с привлекательной соседкой Лили (Нина) в главной роли и хочет ее продемонстрировать всем обитателям виллы. Среди обитателей — любовник Мадо Брис (Тригорин), доктор Серж (Дорн), а также соседи — глава семьи (Шамраев), его жена Леона (Полина Андреевна) и их дочь Жан-Мари (Маша). Дальше события разворачиваются в соответствии с сюжетом «Чайки»: ссора Жюльена с матерью, разговор Жюльена с доктором, сближение Лили с Брисом и их совместный отъезд. Повторение оригинала прекращается на вполне знаковом моменте — попытке Жюльена перерезать себе вены на глазах у матери (он кричит: «Смотри!»). После этого в хронологии событий образуется небольшой провал, а затем выясняется, что Брис вернулся к Мадо, Лили стала молодой популярной актрисой и поняла, что покинула свою первую любовь опрометчиво, а Жюльен женат на Жан-Мари и начинает снимать свою первую полнометражную картину «Исчезновение» о событиях на вилле, точнее «о том, что могло бы произойти, но не произошло».

Прежде чем говорить об изменении сюжета, необходимо остановиться на механизме перевода литературного текста в кино. Основной способ такого перевода — экранизация, то есть, в самом общем смысле, — визуализация текста. В случае «Малышки Лили» кроме собственно экранизации, имеет место еще один механизм: назовем его словом «кинематографизация». «Кинематографизация» — это тотальный (и, судя по всему, уникальный) перевод из области литературного и театрального в область кинематографического, который происходит в «Малышке Лили» на нескольких уровнях (семиотическом, сюжетном и на уровне способа существования первоисточника внутри нового произведения). Эта попытка буквального (не только языкового) перевода классического театрального феномена в область синтетического искусства, оказывается смелой кинематографической авантюрой, которая в результате вскрывает несовместимость двух языков.

Олег Аронсон, говоря об экранизации литературных произведений, отмечает: «Фактически, когда мы говорим о двух языках – литературном и кинематографическом, то речь идет о вариациях внутри одного языка – языка Слова, где кинематограф как "второй язык" выполняет роль "воображения"» [Аронсон 2007, с. 171]. При этом исследователь добавляет: «...говорить об экранизации, вводя только соотношение двух языков, недостаточно. Такое рассмотрение сводит все к неизбежной театральности экранизации, при которой киноэкран – всего лишь вариант еще одной «сцены» для литературного слова, а кинематографические приемы – еще один язык со своей специфической грамматикой, где слово может быть предъявлено, не будучи произнесенным» [там же, с. 173].

В данном случае экранизируется пьеса, то есть текст, который априори подразумевает постановочность, правда, имея при этом в виду театральный язык. Поэтому использование кино как варианта «сцены» – казалось бы, наиболее естественное решение. Однако Миллер находит другой путь. «Малышка Лили» становится кинематографической интерпретацией пьесы во всех возможных смыслах. Во-первых, это собственно экранизация пьесы – сам факт ее воплощения в кино. Во-вторых, все герои пьесы становятся «киношниками»: Жюльен и Брис – режиссеры, Мадо и Лили – киноактрисы, Жан-Мари помогает мужу писать сценарий к фильму. В-третьих, «театр-в-театре» из «Чайки» становится «фильмом-в-фильме» в «Малышке Лили»; замена формальная, но ее использование Миллер значительно расширяет. Фильмом же становится и чеховская развязка, которая оказывается в «Малышке...» своеобразным эпилогом – историей о том, «что могло случиться, но не случилось». Таким образом, происходит инверсия первичного и вторичного, реального и ирреального, насколько возможно рассуждать в подобных категориях, – оригинального финала и финала экранизации.

Возвращаясь к теории Олега Аронсона об экранизации, стоит обратиться к такому понятию как «вторичная театрализация». Аронсон называет этим термином явление «перехода от литературы к не-литературе, и в частности к экранизации, <...> когда само литературное произведение выходит за рамки литературы, указывая на возможность такой театрализации, указывая на свою незавершенность, на открытость сообществу», вторичная театрализация «возвращает олитературенному и окультуренному театру утраченную изначальную театральность» [там же, с. 174]. В случае с экранизацией Миллера, когда «вторичная театрализация» оказалась бы недостаточно сильным средством для нового освоения текста пьесы (потому что здесь текст и театр спаяны), возникает прием почти аналогичный, но с семиотическим сдвигом. Вследствие этого сдвига происходит де-театрализация чеховской пьесы, как на сюжетном уровне, так и на уровне тех самых мотивов, которые заявлены в начальных титрах.²

Детеатрализация происходит за счет буквального воплощения метафор и иронических ходов автора пьесы. Общий метод этого жанрового превращения – один из парадоксов «Малышки Лили» (еще и потому, что пародийная интенция отсутствует). История Жюльена, которая заканчивается свадьбой и творческим признанием, – это действительно комедия, но уже в слишком прямом жанровом виде, для чеховской драматургии неприемлемом.

Дебютный фильм, который снимает Жюльен и демонстрирует на вилле, частично содержит соответствующий монолог Нины из пьесы (от начала и до слов «переживаю вновь»). Фильм снимался в доме престарелых — тема отмирания устаревшего (разумеется, в искусстве) буквализуется молодым режиссером на экране, что не отменяет дальнейших профессиональных споров на вилле. Характерные мотивы «Чайки», ставшие непременными и даже шаблонными для ее интерпретации и постановки (благодаря литературоведческим исследованиям), такие как метафорический сюжет с чайкой и «гамлетовский код», очевидно эксплицированы в «Малышке Лили», но присутствуют только формально, не будучи актуализованными. Стаи чаек носятся над морем, на берегу которого находится вилла, в первых же кадрах, а в сцене съемок второго фильма Жюльена работники сцены ловят сачками птиц для декораций (птицы, которых делают предметом интерьера, напоминают о чучеле чайки, заказанном Тригориным).



Эти небольшие отсылки работают на эффект узнавания только для компетентного читателя (и внимательного зрителя). В остальном же фильме нет ни одного упоминания о чайке, что является «минус-приемом»; он становится очевидным в диалоге Бриса и Лили. Вместо «сюжета для небольшого рассказа» Брис рассказывает Лили «короткую сказку вроде легенды»:

На берегу океана жила-была маленькая девочка, не знавшая зла. Она была счастливой и свободной, пока однажды случайно на берегу не появился человек, который от скуки и безделья ее убил.

Сравним с сюжетом Тригорина:

...на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку [Чехов 1978, с. 31–32].

Слова почти те же, за исключением непременных для «Чайки» сравнений. Чайка изымается из текста, ни один из героев не ассоциирует себя с ней, вместо этого чеховская метафора буквализуется на сюжетном уровне.

То же самое происходит с гамлетовским кодом. В автобиографическом фильме Жюльена главный герой оказывается писателем и работает за ноутбуком, возле которого

стоит небольшая декоративная композиция с коронованным черепом, означающим, несомненно, отсылку к Шекспиру. Но отсылка, находясь в рамках «Исчезновения», принадлежит превращенному в вымысел первоисточнику экранизации и не распространяет своего действия на основное пространство. Кроме того, в «Исчезновении» главному герою является призрак Лили, что в определенном смысле профанирует связь с «Гамлетом».



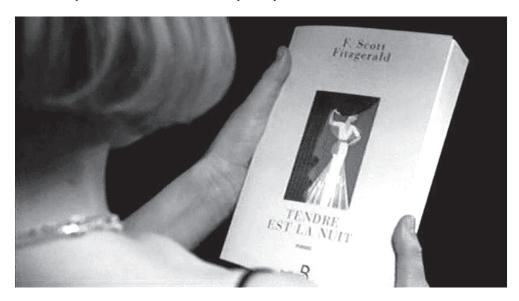
Состав персонажей «Малышки Лили» полностью соответствует составу персонажей пьесы (отсутствует только Медведенко, вместе с которым исчезает одна из возможностей развития драматического конфликта в уже измененном сюжете). В то же время актеры, принадлежащие миру «Малышки…», вынуждены стать и актерами во внутреннем фильме — автобиографической и психотерапевтической картине Жюльена. Здесь себя играют Лили, Брис, Мадо и Леона, в то время как места Жюльена, Симона, Жан-Мари и других участников событий занимают актеры. Этот фильм становится автобиографией каждого из персонажей: некоторые из них играют сами себя, в то время как остальные (в первую очередь Симон) объясняют актерам, исполняющими их роли, каковы они на самом деле.

В самую абсурдную ситуацию попадает Брис: он учит свои собственные слова, которые когда-то написал по поводу встречи с Лили в записной книжке, а Лили прочла их и пересказала Жюльену. Более того, Брису диктует эти слова ассистент режиссера, а он их записывает, замечая: «Спасибо, я хорошо помню эту фразу». Это вторичное записывание и необходимость выучить наизусть выступает дублетом по отношению к эпизоду «Чайки», в котором Нина дарит Тригорину медальон с номером страницы в его книге, а Тригорин идет искать эту страницу, потому что не помнит, что на ней написано. В данном случае ситуация переворачивается: вместо забвения и чтения собственного текста — вспоминание и записывание. Диктовка выступает комическим обличением Бриса, что по отношению к тексту пьесы становится очередной вульгаризацией иронического.

Одним из главных персонажей становится Жан-Мари (Маша Шамраева). Вопервых, потому, что на ней женится Жюльен (вычеркнута еще одна любовная драма). Ей же Серж говорит буквально: «вы здесь самый интересный персонаж», что можно воспринять как метатекстовое заявление читателя пьесы, будущего интерпретатора, который выводит самого интересного, на его взгляд, персонажа на первый план. Жан-Мари в свою очередь критикует всех остальных за то, что «все говорят», являясь, таким образом, чеховским персонажем-обличителем реальности или еще одним Гамлетом, в паре с которым Жюльен оказывается Гамлетом ложным и выглядит комично, заявляя: «я или говорю то, что думаю, или вообще не говорю».



«Переводя» пьесу в область кинематографа, Клод Миллер берёт из неё только то, что оказывается востребовано жанром. Любовные сцены и попытки самоубийства — это кинематографично, в то время как «я — чайка» — нет. Избавляясь от «лишнего», режиссёр добавляет к истории «Малышки Лили» дополнительный код — роман Ф. с. Фитцджеральда «Ночь нежна». Кроме того, что в этом романе важную роль играют «киношники», можно говорить и о специфике категории события, характерной как для романа, так и для фильма. Здесь мы имеем в виду многочисленные потенциальные события, которые событиями не становятся (например, эпизод с мертвым негром в номере Розмэри или дуэль мистера Маккиско). Сходство с романом в «Малышке Лили» усиливается в сцене, в которой Жюльен выхватывает нож, чтобы перерезать себе вены — демонстративное, *темпратыное* поведение, подобное поведению мистера Маккиско. Напомним, что в романе сцена дуэли снимается на камеру. Наконец, название фильма «Малышка Лили» не прямо, но все же ассоциируется с названием фильма, в котором снялась героиня «Ночь нежна» Розмэри — «Папина дочка». Актуализируется и «психиатрическая» линия романа — после ухода Лили Жюльен долгое время проводит в больнице.



Роман, который использует кинокод, парадоксальным образом оказывается параллелью, поддерживающей литературность фильма. По мере того как оригинальная пьеса постепенно вытесняется из экранизации, на месте литературности, имплицитно необходимой компетентному читателю/зрителю для восприятия, оказывается лакуна. И эта лакуна нуждается в компенсации. Сказка Бриса и роман Симона так и остаются на стадии замысла, зато появляется книга, которая связывает историю Жюльена с литературным сюжетом. Примечательно, что «Ночь нежна» еще и созвучна роману Тригорина, цитату из которого в пьесе приказывает вырезать на медальоне Нина, — «Дни и ночи». В «Малышке Лили» Жюльен дарит книгу Лили.

Роман Фитцджеральда оказывается единственной книгой, присутствующей в фильме. Акт её дарения и замысел романа «Человек, который хотел» переносят литературу в область недоступного и желанного. Таким образом, кинематографический перевод пьесы, перевод текста Чехова на современный язык, обнаруживает не столько архаичность оригинальной формы существования «Чайки», сколько невозможность возвращения к ней для современного автора. Ведь, по большому счету, и кинематографизация — это только концепция, но несовременная как технический прием (несмотря на то, что сам Миллер настаивает на рассказе об актуальной истории современным языком). Кино как язык было новаторским и актуальным как раз во времени и пространстве романа Фитцджеральда, но никак не в 2004 году.

Что же касается авторского желания приобщиться к чеховскому актуальному в условиях знакомого ему мира, то здесь возникает элемент автокоммуникации, который уводит экранизацию от первоисточника. Пьеса, взятая за основу, оказывается не только внутри фильма заключена в дополнительную кинорамку, но и в ходе экранизации (буквально – в переходе от первой части фильма ко второй) подвергается определенному насилию авторской автокоммуникативной интенции.

Не на семиотическом, а на коммуникативном уровне язык кино утрачивает связь с перекодируемым феноменом. Причина этого, вероятно, заключалась в том, что в ходе чтения фокус окончательно сместился с текста на фигуру читателя/переводчика/режиссера (появление в новой версии «Чайки» огромного количества кинокамер с этой позиции можно считать метафорой зрения интерпретатора). Тогда финальная сцена «Исчезновения» Жюльена (вместе с названием его фильма) оказывается ключом к пониманию отношения фильма Миллера к пьесе Чехова – впервые за весь фильм в кадре (отграниченном еще одной сценической площадкой) появляется элемент непосредственной экранизации «Чайки» - сцена самоубийства Треплева. В следующей сцене Лили (= Нина = чайка) уходит из комнаты главного героя в сторону декоративного озера (которое буквально в тот же момент превращается в настоящий океан) и выходит из кадра на площадку, где ее ждут остальные участники съемок. Точно так же в течение фильма из его «реального» пространства уходит пьеса в область того «что могло бы случиться, но не случилось», оригинальная развязка комедии виртуализуется, становится «вымышленным», вероятным сюжетом фильма.

Эта постоянная двойственность, обусловленная отношениями текста и фильма, не снимается режиссером, а напротив, постоянно вновь устанавливается. Но первоисточник полностью уходит в область минус-приема, для него определяется отграниченная позиция вплоть до полного вербального отсутствия. Буквально помещая персонажей и пьесу в свой кинематографический мир, Миллер при этом создает мир, в котором не может существовать Чехов-как-текст. И все усилия переведения внесценического в сценическое, буквализации метафор и жанра для кинематографической визуальной ясности закономерно приводят к минус-Чехову.

Литература

Аронсон 2007 — *Аронсон О.* Экранизация II: вторичная театрализация // Аронсон О. Коммуникативный образ. (Кино. Литература. Философия). Москва: Новое Литературное Обозрение, 2007.

Давтян 2001 — Давтян Л. А. «Чайка» — ровесница кино // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: «Наука», 2001.

Мартьянова 2003 – *Мартьянова И. А.* Текст киносценария и киносценарий текста. СПб.: Наука, САГА, 2003, с. 186.

Муратова 2005 – *Муратова Н. А.* Гамлетовский код и его модификации в конфликтной схеме пьес А. П. Чехова // Муратова Н. А. Разрешение конфликта в драмах и комедиях А. П. Чехова. Дисс. к. ф. н. Новосибирск, 2005.

Паперный 1986 – *Паперный 3*. Судьба «Чайки» – на сцене и в кино // Паперный 3. Стрелка искусства. М.: «Современник», 1986.

Чехов 1978 — $\overline{\text{Чехов}}$. А. П. Чайка // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. 13. М.: «Наука», 1978.

Примечания

¹Здесь и далее в скобках мы будем указывать имена персонажей «Чайки», соответствующих персонажам «Малышки Лили».

²Параллельным (но не дублирующим) приемом можно назвать «стратегию дедраматизации», которая относится к предшествующему первому этапу экранизации – сценарному переводу пьесы. «Стратегия дедраматизации требует расширения сферы наблюдаемого/ненаблюдаемого, редукции речи персонажей, разнообразных форм вертикального монтажа. Композиционная трансформация драмы неминуемо связана с изменением характера ее динамики, течения художественного времени текста и его дейктической системы» [Мартьянова 2003, с. 186]. К сожалению, в рамках нашей работы мы не можем уделить должное внимание сценарному переводу пьесы, поэтому только отметим этот существенный для экранизации фактор.

³О нем пишет Н. А. Муратова [Муратова 2005].

Александр Кириллов

(Научный дебют: руководитель – Наталья Муратова)

АВТОР И ГЕРОЙ В ПЬЕСЕ ТОМА СТОППАРДА «НАСТОЯЩИЙ ИНСПЕКТОР ХАУНД»

Применительно к пьесе Тома Стоппарда «Настоящий инспектор Хаунд» мы не можем с уверенностью говорить о «драме абсурда» или, иначе, антипьесе. Безусловно, такие элементы антидраматургии, как устранение конфликта (фундаментального основания в организации художественного целого, основного смыслопорождающего элемента в классической драме), нарочитая бессвязность диалогов и вытекающие из этого семантические повторы (которые зачастую и становятся смыслопорождающими), сама форма диалога, идущая от традиции комедии dell'arte, — все это присутствует. Не хватает самого главного: провозглашения стоппардовского метода как метода, замыкающего развитие драматургии. Форма «пьесы, оспаривающей пьесу», то есть ставящей под сомнение самую себя, присутствует в произведениях сэра Тома лишь поверхностно, оставляя главенствующее место проблеме авторствования и автора вообще.

Категория конфликта, то есть столкновение антагонистических сил в драме, сведена в «Настоящем инспекторе» (как и в любой другой пьесе Стоппарда) до минус-приема или, возможно, устранена. О чем свидетельствует не только пародийный характер текста, но и статичное построение фигур героев: герои-двойники (Мун, Бердбут, Хиггз, Пакеридж и Хаунд) не претендуют на соперничество друг с другом до самого момента развязки, происходящей в фарсовом ключе, а первичное противостояние Муна и Хиггза, заявленное в самом начале пьесы, находится все же за пределом текста, а значит, не представляется существенным:

Как это?

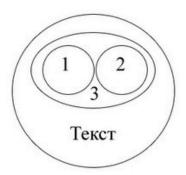
Мун

В каждый данный момент существует либо один, либо другой из нас; вместе мы обеспечиваем непрерывность. <...> Когда мы с ним пройдемся по этому залу вместе к нашему общему креслу, океаны обрушатся в небосвод, а рыбы повиснут на деревьях.

Форма диалога, не несущего в себе принципиально никакого смысла, кроме создания комической атмосферы и поля интертекстуального цитирования, идет от комедии масок через беккетовскую традицию – традицию, тратящую сценическое время «попусту» настолько, насколько это возможно. (П. Пави в словаре театра формулирует ее как псевдодиалог, «диалог глухих», где настоящий диалог подменяется наслоением монологов [Пави 1991]). Эта форма порождает постоянные семантические повторы, чаще всего, что примечательно, в ремарках. Характерным примером этого является сцена чтения программки в начале пьесы:

Переворачивает страницу и читает дальше. Переворачивает страницу и читает дальше. Переворачивает страницу и читает дальше. Читает последнюю страницу.

Или сцена, где миссис Драдж, служанка, разливает кофе (семикратный повтор). Невольно вспоминается также и эпизод с подбрасыванием монетки в самом начале «Розенкранца и Гильденстерна», где бесконечно выпадающая одна и та же сторона монеты не только рушит основы мироздания, теорию относительности и морально-этическое [Фридштейн 2000] состояние героев, но и служит виновником опустошения одного кошелька и наполнения другого. В этом отчетливо видна замена: противопоставление в классической парадигме высокого и низкого (или же личного и общего) уступает место некому намеренному вмешательству «трансцендентной силы», укрывающейся за случайностью. Таковы отчасти функции повторов и в «Настоящем инспекторе». Повтор становится подобен жесту. Кроме того, повтор осуществляется и на уровне композиции, вся пьеса строится по следующему принципу:



где 1 – фрагмент, в котором критики беседуют до начала спектакля и первый акт пьесы, которую они смотрят, 2 – второй акт и 3 – соответственно третий акт, пародирующий оба предыдущих фрагмента. Что примечательно, пьеса, с которой мы имеем дело, одноактная, а значит, формально членению не поддается. Все фрагменты также выделены и с точки зрения единства места, времени и действия. А в некотором роде, можно сказать, и героев, если не вдаваться в подробности о том, кто кем «на самом деле» является. Таким образом, можно утверждать, что основной текстопорождающий элемент этой пьесы: повторение или автотекстуальность (внутреннее самоцитирование текста), как это называет М. Ямпольский вслед за Л. Делленбахом [Ямпольский 1993а, с. 73].

Как мы уже убедились, «Настоящий инспектор Хаунд» – многослойная пьеса, построенная по принципу «play-within-play» (театр в театре), излюбленному приему английского постмодернистского театра. С самого начала читатель/зритель видит двух критиков, ожидающих начала спектакля, упоминается и третий, замещающий одного из них, Муна. Что интересно, пьеса имела два рабочих названия: The Stand-ins (Заместители) и The Critics (Критики); притом, что сама фигура критика в зарубежном театре имеет огромное значение. Это имеет в виду П. Пави в статье «Критик» в «Словаре театра», когда пишет,

что «мнение критика функционально более весомо, чем собственно эстетическая или идеологическая точка зрения» [Пави 1991]. Кроме того сам Стоппард одно время, до того как стать драматургом, работал театральным критиком в журнале «Сцена» (Scene) под псевдонимом Уильям Бут (Boot). Созвучие фамилий Бут и Бердбут (Birdboot), фамилии второго критика из пьесы, очевидно не случайно и носит опять же пародийный характер. Из всего этого можно сделать вывод, что критики-заместители не только замещают друг друга, но и зрителя/читателя на разных уровнях драматургической структуры «театр в театре», критик становится на место зрителя как идеальный зритель.

Далее начинается спектакль, являющийся очередным повтором, а точнее пародией на «Мышеловку» Агаты Кристи и некоторых произведений Конан-Дойля, о чем неоднократно говорил сам Стоппард. Однако стоит отметить, что и это не последняя инстанция пародирования, за всем этим просматривается архисюжет «Гамлета, принца датского» осмысленного как детективная интрига. Диалог на сцене, являющийся явной пародией, монтируется диалогом критиков, носящим не менее пародийный или скорее цитатный характер. Например:

```
Мун
можно мне конфету?
Бердбут
Что? А!..<...> вам какую? <...>
Мун
мне монтилемар.
Бердбут
Извините, такой нет.
Мун
Крыжовенное фондю?
Бердбут
Нет.¹
```

Вряд ли есть хоть какая-нибудь возможность найти крыжовенное фондю в кулинарном справочнике, судя по всему, это знак-индекс, отсылающий к чеховскому «Иванову»². Или:

```
Бердбут (жуя в микрофон)
Конфету?
Мун
Что у вас там?
Бердбут (продолжая жевать)
«Черная магия»
```

Мун

Нет, спасибо.

(жевание прекращается)

О победах малых, пораженьях...

Последняя фраза, никак не соотнесенная с предыдущим разговором, очевидно, является реминисценцией из Вийона (в русском переводе: «Скорблю о пораженьях в дни побед», Баллада поэтического состязания в Блуа).

Смотрим далее:

Фелисити

В аду нет фурии разъяренней, чем оскорбленная женщина, Саймон.

Саймон

Да, я об этом слышал. Это выражение является цитатой из Уильяма Конгрива («в аду нет фурии страшнее, чем женщина отвергнутая презреньем»).

И далее в том же духе.

Таким образом, подобного рода «драматургический центон», упраздняющий связь с прошлым (традицией), несет на себе довольно широкий круг функций: от концентрации изложения (сценического представления) до включения в течение действия (или актуализации – вслед за повтором) «трансцендирующей силы», которая, наоборот, сценическое представление разрывает, делает дискретным. М. Ямпольский, трактуя слова Ханы Арендт, как раз выделяет подобную двойственность цитаты, ее полярность по отношению к целостности эстетического объекта, то порывающего ход изложения, то концентрирующего излагаемое [Ямпольский 1993b, с. 58]. Если же принять во внимание жанровую отнесенность пьесы «Настоящий инспектор Хаунд» (с которой так и не представляется возможным определится; будем в нашем рассуждении отправляться от фабулы внутреннего театра, постановки в чистом виде – «действия на-сцене-насцене» - детективная пьеса) и выделять этот жанр как архитекст со своими архитекстуальными связями (по Женетту): Агата Кристи, Дороти Л. Сейерс, Артур Конан-Дойль и т. д., то возникает проблема возникновения второго типа архитекста, уже не ограниченного жанром, а ограниченного скорее временем (все, что было «до» в драматурии): Конгрив, Шекспир, Чехов, Беккет, Ионеско и т. д. Первый тип архитекста создает цитата, концентрирующая изложение (сценическое представление), а второй тип – цитата, несущая на себе трансцендентное, цитата, превращающая целостное действие (так называемый детективный экшн) в предельно дискретный дискурс, замедляющий как ход драмы, так и ее восприятие. Следует заметить, что функции цитаты не исчерпываются представленными двумя, которые, безусловно, являются фундаментальными.

Рассмотрим теперь конкретнее момент пьесы, когда происходит совмещение двух планов, или слоев драматического действия: внешнего (относящегося к действительности «критик-сцена») и внутреннего (театра в театре, чистой пьесы, «постановки в-самом-деле»). А именно тот фрагмент, где после окончания спектакля критики начинают рассыпаться в похвалах увиденному: каждый по своим причинам. Особенная роль в этом фрагменте у Муна, среди всех его лестных слов по отношению к, очевидно, не самому достойному спектаклю, он старается упомянуть как можно больше текстовых аллюзий. Приравнять увиденный спектакль самого массового детективного характера к целому блоку спародированных ранее в нем же текстов: «...и потому

я не предприму попытки воздержаться от упоминания таких имен как Кафка, Сартр, Шекспир, апостол Павел, Беккет, Биркетт, Пинеро, Пиранделло, Данте и Дороти Л. Сейерс». Таким образом, дается некоторый ключ к интерпретации. В первую очередь, упоминание Кафки производится в связи с «замковым» хронотопом пьесы, пространством, отделенным от внешнего мира и всецело подчиненным его центру – Замку, или, в нашем случае, поместью. Следует сказать, что хронотоп у Стоппарда характеризуется особенной сложностью, он делится на фрагменты, сложно взаимодействующие друг с другом, вступающие в отношения замещения, взаимопроникновения и дополнения [см. Степанова 2006]. Следом за Кафкой, Сартр становится на место сюжетное, событийное, ситуативное с его экзистенциальным «театром ситуаций», классицистическим триединством места, времени и действия, а также столкновением (конфликтом) героя с окружающим миром³; все это последовательно подчеркивается Муном и соотносится с увиденным им ранее. Место, где упоминаются Шекспир и апостол Павел, уже было бегло проанализировано. И далее, остальные имена, превращенные в знаки-индексы, так или иначе находят отражение между двумя драматургическими структурами, заключенными в одной: «Настоящем инспекторе Хаунде». Следует особенно отметить лишь два последних имени: Данте и Дороти Л. Сейерс, так как буквально в следующей реплике Муна они повторяются: «Еще тяжелее... Еще гораздо тяжелее... Еще куда как тяжелее... Также крайне нелегко... Данте и Дороти Л. Сейерс. Тяжелее некуда...». Пятикратный семантический повтор прерывается двумя этими знаками-индексами, а по сути, одним. Как известно, Дороти Л. Сейерс, одна из основательниц «детективного клуба», занималась переводом «Божественной комедии» на английский язык. Возможно, здесь проскальзывает истинное отношение критика к третьесортному спектаклю: также как и перевод Сейерс неоднократно назывался свободным, недостаточно близким к оригинальному тексту, Мун называет этот триллер неудачным подражанием.

Представленные функции цитаты (см. выше) отбрасываются, поскольку пьеса «с треском» провалилась: не существует больше ни внешнего театра, ни внутреннего — все это лишь испорченная «Божественная комедия». Иронический модус художественности уступает место (а точнее отходит на второй план) героическому: Гамлет-Хаунд обретает «антропо/героические» черты.

На сцене звонит телефон, и пьеса Стоппарда движется к неминуемой развязке. Третей по счету, вслед за обнаружением трупа и нахождением преступника. Хигтз, Бердбут, Мун оказываются мертвы, а настоящим инспектором Хаундом становиться Пакеридж — четвертый критик, ранее упоминавшийся как «дублер дублера» («Какая уж тут жизнь: быть дублером дублера»). Следует отметить, что телефон в этом эпизоде — deus ex machina, неожиданное и чудесное вторжение сверхсилы, способной привести неразрешимую ситуацию к развязке.

Выше упоминалось о так называемом «гамлетовском коде», который реализует «вечно отсутствующий» и «незримо присутствующий» инспектор Хаунд. Есть смысл определится с этим термином несколько конкретнее. Возьмем за основу «шекспировский код», который, безусловно, шире «гамлетовского», но является его непосредственной частью; если же быть точнее, эти два кода соотносятся как код и лексикод в терминологии У. Эко (где код отвечает за денотативные реакции, а лексикод (lesseci) за коннотативные) [Эко 2006, с. 54]. Ю. В. Шатин, анализируя место шекспировского кода в поэтике Пастернака, выделил основные мотивы, относящиеся к этому коду: «Лицемерие — переживание лирического героя — Шекспир как творец художественного целого — Вечность творения, с точки зрения которого рассматривается несовершенство настоящего. Вот цепь мотивов, показывающая устойчивость шекспировского кода у Пастернака» [Шатин 2005, с. 215]. Эту цепь мотивов можно смело причислять и к гамлетовскому коду, однако далее ученый пишет: «Шекспировский код выполняет важную функцию в поэтике Пастернака, являясь свидетельством бессмертия культуры перед лицом преходящей истории». Что уже не является верным в случае Стоппарда-

автора: его шекспировский код, и гамлетовский код формы его сознания — Хаунда, носят скорее профанный характер, являются показателем смертности культуры как серии коммуникативных реакций. Кроме этого, стоит заметить, что этот шекспировский код (и его частный случай — гамлетовский) необходимо отграничивать от интертекста (интертекстовой потенции «Гамлета»). Кроме того что у этих явлений разные функции, они еще вступают и в явное противоречие друг с другом на уровне апелляции к ним читательского сознания.

Двадцатый век неоднократно обращался к проблеме автора, результатом чего явилось очень большое разнообразие концепций и методов, среди которых были и говорящие о кризисе авторствования, некоторые из них мы попробует применить к анализу.

Например, М. М. Бахтин пишет в книге «Автор и герой в эстетической деятельности» о том, что путь от автора к герою, проходящий через три основных «реальности»: жизнь, эстетику и искусство; есть путь от «я» к «другому». Этот вектор заключается в концентрации содержания (как познавательно-эстетического напряжения жизни), формы и языка (отношения художника к слову, его обработка) в одном направленном движении. Таким образом, можно говорить об «эстетическом объекте» как о векторе от «я» (автора-творца) к «другому» (герою). Ролан Барт, в своей статье «Смерть автора», напротив, применительно к литературе XX века, а особенно театру (упоминая при этом Брехта), говорит об отчуждении автора, намеренном его дистанцировании. Вектор «автор-герой» дополняется «скриптором», оператором в «нулевой степени письма». А Ж. Деррида в книге «Письмо и различие» (гл. «Театр жестокости и закрытие представления») формулирует концепцию теологического театра, где над текстом, темпом, смыслом, актерами и публикой главенствующую позицию занимает «автор-создатель» и противопоставляет ей возможные варианты безавторского театра: абстрактный, идеологический, несвященный, театр дистанцирования и т. д. «Возможность театра есть обязательный фокус этого мышления, - говорит Ж. Деррида о диалектике Гегеля применительно к безавторским концепциям театра, – рефлектирующего трагедию в качестве повторения. Нигде угроза повторения не организована так хорошо, как в театре. Нигде мы не находимся так близко к сцене как источнику повторения, так близко к первобытному повторению, которое надлежало бы вытравить - отлепляя его от самого себя как от своего двойника» [Деррида 2007, с. 312]. Следовательно, театр, основанный на повторении, цитировании, сложной интертекстуальности – безавторский театр. Деррида, вступая в спор с Гегелем, который называет актера «инструментом на котором играет автор, губкой, впитывающей краски и передающей их безо всякого изменения» [там же], выворачивает его концепцию навыворот, заставляет автора прятаться, исчезать, подчинятся режиссеру.

Кроме всего, теория театра имеет тенденцию подменять автора пьесы глобальной темой театрального дискурса, являющегося совокупным процессом высказывания, неким эквивалентом нарратора в эпическом дискурсе. Автор пьесы, «выдавая» себя за Шекспира, Беккета и Сартра одновременно тем самым стремится к исчезновению. Если же говорить о коммуникативной стратегии и речевых компетенциях в терминологии В. И. Тюпы, то риторической фигурой авторствования оказывается фигура самоустранения.

Персонажи-двойники в этой пьесе реализуют так называемый гамлетовский код. Например, в «15-минутном Гамлете» (другой пьесе Стоппарда) происходит гибридизация персонажей, совмещение нескольких в один, о чем говорит И. с. Скоропанова: «...деконструируя «Гамлет» Шекспира, английский драматург Том Стоппард создает своего рода «дайджест», «выжимку» шекспировской трагедии – «Гамлет» на четверть часа» [Скоропанова 2003, с. 406]. Эта последняя пьеса по объему в несколько раз меньше «Гамлета, принца датского». Чтобы компенсировать сужение художественного пространства произведения, Стоппард стремится сохранить в пределах своей пьесы максимально возможное количество персонажей и связанных с ними сюжетных линий.

Осуществляя своеобразную «компрессию», «сжатие» классического текста, он в то же время преобразует некоторые действующие лица, акционно-нарративные роли которых были частично совпадающими, в новые, гибридные персонажи». В «Настоящем Инспекторе Хаунде» наоборот, мы имеем дело с частичным расподоблением гамлетовского метатипа, он приобретает дистрибутивный характер. Образ Гамлета распределяется между пятью персонажами, четырьмя реализованными в пьесе и одним фантомным — Хаундом, формально — главным героем. Однако Хаунда на самом деле не существует, он лишь маска, временная мера для персонажей, в чем мы можем убедиться со слов единственного уцелевшего в конце двойника — Пакериджа, переодетого в Магнуса Малдуна:

Магнус

Я не настоящий Магнус Малдун! Это просто уловка! И (выпрямляется во весь рост и открепляет усы) теперь я могу открыть себя...

Синтия

Вы хотите сказать...

Мангус

Да! Я настоящий инспектор Хаунд!

Мун (после паузы)

Пакеридж!

< ... >

Магнус

Не только! Я вел двойную жизнь – по меньшей мере, двойную!

Синтия

То есть?

< ... >

Магнус

Да! Это я, Альберт!

Таким образом, изначальный Магнус, дядюшка из Канады, оказывается последовательно: Хаундом, а за ним – Альбертом, мужем Синтии, пропавшим много лет назад и, в конце концов, Пакериджем, критиком. В итоге можно констатировать, что Хаунд – травестированный Гамлет, трагический метатип, реализованный в комическом дискурсе в роли детектива-ищейки (Hound – ищейка, цепной пес), так никогда и не появившегося на сцене.

Цепочка «Магнус – Хаунд – Альберт – Пакеридж» является прекрасным примером сложной организации персонажей у Стоппарда. Эта цепочка строится на понятиях «актанта», «актера», «роли» и «персонажа», составляющих иерархию абстрактных театральных сущностей в теории театра А. Юберсфельд [Поляков 2000, с. 23].

Как мы уже убедились, риторической фигурой авторства оказывается фигура самоустранения, предполагающая равнозначность и взаимозаменяемость различных субъектов в качестве носителей одного и того же знания. То же, вслед за автором, можно сказать и о repoe. Все четыре субъекта из предложенной цепочки и объединяющий их тип Гамлета оказываются абсолютно равнозначными. Герой вслед за автором стремится к самоустранению, что приводит в итоге к торжеству одного единственного субъекта из пяти – Пакериджу.

Литература

Великовский 1967 – Великовский с. Путь Сартра-драматурга // Сартр Ж.-П. Пьесы. М.: Искусство, 1967.

Деррида 2007 – *Деррида Ж*. Театр жестокости и закрытие представления // Письмо и различие. М.: Академический проект, 2007.

Пави 1991 – Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.

Поляков 2000 – *Поляков М. Я.* О театре. М. 2000.

Скоропанова 2003 — Скоропанова И. с. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, 2003.

Степанова 2006 – *Степанова О.* Пьесы Тома Стоппарда 1990-х гг. // Известия государственного уральского университета. 2006. № 41.

Стоппард 2000 – Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы. СПб: Азбука, 2000.

Фридштейн 2000 – *Фридштейн Ю. Г.* Розенкранц, Гильденстерн и другие // Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы. СПб: Азбука, 2000.

Шатин 2005 – *Шатин Ю. В.* Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. 2005. \mathbb{N} 8.

Эко 2006 – Эко У. Отсутствующая структура. СПб. 2006

Ямпольский 1993а — *Ямпольский М.* Геральдическая конструкция и принцип третьего текста // Ямпольский М. Память Тиресия. М.: Ad marginem, 1993.

Ямпольский 1993b — Ямпольский М. Что такое цитата? // Ямпольский М. Память Тиресия. М.: Ad marginem, 1993.

Примечания

¹Здесь и далее текст Т. Стоппард цитируется в переводе с. Сухарева [Стоппард 2000].

²В настоящий момент (2008 год) Стоппард как раз занимается его постановкой, в новом переводе на английский.

³«Замкнутость во времени и пространстве, взятая Сартром у классицистов XVII века и принятая за одно из правил поэтики, не есть отгороженность его театра от истории, от вселенной. Отграничить – не значит изолировать, очертить строгие пределы сценической площадки – не значит запереться наглухо» [Великовский 1967, с. 11].

Ольга Сокуренко

(научный руководитель – Наталья Ласкина)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ДИСКУРСОВ В КУЛЬТУРЕ МОДЕРНИЗМА: Т. МАНН, А. ШЕНБЕРГ, Т. АДОРНО

Проблематика нашего исследования будет связана с аспектом рассмотрения особенности коммуникации в разных художественно-эстетических системах (музыкальной и литературной). Для анализа был выбран сюжет из истории литературы и музыки XX века, которая сконцентрировалась вокруг романа Томаса Манна «Доктор Фаустус». Проблема заключается в том, что автор какого-либо текста (в нашем случае это А. Шенберг, являющийся автором метода сочинения с двенадцатью тонами) может стать его же реципиентом (принадлежащим музыкальной системе), помещенного в текст другого автора (Т. Манн) другой художественно-эстетической системы (литературной), что способно привести к конфликтной ситуации. В данном случае мы имеем в виду обвинения Манна в плагиате, последовавшие со стороны композитора.

В процессе работы над этой проблемой мы обратились к трудам Т. Адорно, А. Шенберга [Шенберг 1974, Шенберг 2006], Г.-Р. Яусса [Яусс 1995], В. Изера [Изер 1999], В. Шмида [Шмид 2003], к некоторым статьям современных отечественных исследователей, занимающихся проблемами рецепции. Мы предлагаем сфокусироваться на коммуникативном событии, катализатором которого стал роман «Доктор Фаустус». Это событие мыслится как взаимодействие единства музыкально-коммуникативной ситуации и музыкального дискурса и единства литературно-коммуникативной ситуации и литературного дискурса.

Напомним, что Томас Манн, немецкий писатель первой половины XX века, творчество которого принадлежит эпохе модернизма, пишет роман о композиторе своей же эпохи, Адриане Леверкюне, прототипом которого в свою очередь является композитор первой половины XX века, Арнольд Шенберг.

Шенберг известен в истории музыки как создатель новаторской 12-титоновой системы или додекафонии. В тексте «Доктора Фаустуса» во всех подробностях описаны методы сочинения, а также самая суть 12-тоновой системы, и предъявлены они как изобретение А. Леверкюна (а если следовать логике, то и самого Томаса Манна). Однако Т. Манну не удалось бы так детально, во всех подробностях мастерски описать сей метод, особую музыкальную систему, если бы на помощь ему не пришел третий участник всей этой истории — одаренный мыслитель, социолог и философ музыки, тонкий и творческий музыкант Теодор Адорно. Оба они жили в Соединенных Штатах в эмиграции. Их деловому и дружескому общению вовсе не помешало то, что восприятие музыки у каждого из них было до немыслимости разным. Т. Манн был вагнерианцем, а Адорно до конца слился своим слухом с мастерами новой венской школы — Шенбергом, Бергом и Веберном. В роман перешло от Адорно практически все, что думал о музыке именно он. Т. Манн писал:

Я чувствовал, что мне нужна помощь извне, нужен какой-то советчик, какой-то руководитель с одной стороны, посвященный в задачи моей эпопеи и способный со знанием дела дополнять мое воображение своим» [Манн 1960, с. 16–17].

И далее:

Описание серийной музыки и критика ее в том виде, как они даны в диалоге XXII главы «Фаустуса» основаны целиком на анализах Адорно; на них же основаны и некоторые замечания о музыкальном языке Бетховена, встречающиеся уже в начале книги [там же, с. 18].

Таким образом, происходит нечто вроде взаимообмена. Перед нами треугольник Шенберг – Манн – Адорно, в котором *пока что* Шенберг – точка отсчета. Манн «прочитывает» как может Шенберга и т. зр. Адорно на Шенберга.

Адорно же «прочитывает» и тексты и конкретных авторов разных систем (музыкальной и литературной) – Шенберга и Манна. Вдобавок он практически исполняет роль соавтора Манна.

Соавторство это получилось настолько органичным, что повлекло за собой впечатляющие последствия. В 1949 году выходит январский номер журнала «Saturday Review of Literature», который содержит открытое письмо Шенберга, выражавшее гневный протест против «незаконного использования изобретенного им метода композиции с 12-тью тонами» в только что вышедшем романе Т. Манна «Доктор Фаустус». Шенберг узнал себя в образе Леверкюна и преисполнился негодования. Как это ни странно, больше всего его возмутил не характер его литературного двойника, но тот факт, что, по роману, изобретателем додекафонии является не Шенберг, но Леверкюн:

В своем романе «Доктор Фаустус» Т. Манн узурпировал мое авторское право. Он создал фикцию композитора... сделал его <героя книги> создателем моей системы, ошибочно называемой им «двенадцатитоновой», которую я называю "методом сочинения с 12-тью тонами"» [цит. по: Шнеерсон 1960, с. 159].

И далее:

Леверкюн от начала и до конца представлен как безумец. Мне 74 года и я пока еще в здравом уме [там же].

Итак, Шенберга обеспокоило именно то обстоятельство, что герой романа, а не он, фигурирует в качестве создателя этой системы композиции. Также он возмущался тем, что создатель додекафонии не только соотнесен в романе со сферой дьявольского, но и связан с ней через «некрасивую» болезнь. Здесь мы сталкиваемся с особенностями рецепции Шенберга текста Т. Манна. Он «прочитывает» в герое свой не литературный, а биографический образ, т. е., по сути, самого себя.

Далее речь пойдет еще об одной ярчайшей фигуре начала XX века Теодоре Адорно – музыковеде и композиторе, социологе и философе, основными работами которого являются «Кьеркегор», «Философия новой музыки», «Социология музыки». Для того чтобы в романе сделать музыку парадигмой искусства, Т. Манну требовалось найти такую философию музыки, которую можно было бы трактовать расширительно и основные положения которой можно было бы применять не только в музыке, и не только к развитию искусства в целом. Такой философией для писателя стало учение Теодора Визенгрунда-Адорно. Его неопубликованная статья «К философии современной музыки», присланная им Т. Манну именно в тот момент, когда он обдумывал и собирал материал для «Доктора Фаустуса», положила начало их длительному творческому общению. Статья состоит из двух частей, одна из которых посвящена Стравинскому, другая — Шенбергу. Т. Манн во время работы над романом пользовался только исследованием о Шенберге:

Статья Адорно «К философии современной музыки»... Читал статью Адорно... Внимательно читал рукопись Адорно... Вечером снова читал эту музыкальную статью, которая дает мне обильную информацию, одновременно показывая мне всю трудность моей затеи... [Манн 1960, с. 17].

И далее:

Отчаянное положение искусства – это как раз то, что мне нужно [там же].

Чуть ниже Манн попытался разъяснить, что музыка в романе была только частным случаем, только парадигмой более общего, средством, чтобы показать положение искусства как такового, культуры, и, более того, человека и человеческого гения в эту критическую эпоху. И поскольку это был роман о культуре и целой эпохе, Манн в свою очередь готов был, «ничтоже сумняшеся, принять любую помощь в реальной конкретизации этого переднего плана и средства» [там же].

Автор открыто заявляет:

Язвительная почтительность Адорно, трагически умная беспощадность его критики — это как раз и было мне нужно; ибо отсюда мог быть извлечен и заимствован при изображении кризиса культуры вообще и музыки в частности главный мотив моего романа: близость бесплодия, органическая, предрасполагающая к сделке с дьяволом обреченность [там же].

Резонно было бы предположить, что у Адорно были те же основания, что и у Шенберга, чтобы обвинить Манна в плагиате (но мы-то имеем дело с принципиально разными, качественно отличающимися друг от друга Авторами и реципиентами). Тем не менее, можно сделать вывод о том, что Т. Адорно является автором в другой — философской — системе и непозволительно было бы не обозначить его как соавтора не только в плане музыки, но и в отношении к философии. Мы представили его как конкретного автора философской концепции современной культуры (и музыки, в частности), которую использует Манн.

В «Истории «Доктора Фаустуса». Романе одного романа» есть все доказательства того, что язык, каким описана музыка Леверкюна, тяготеет не к Манну, а по большей части принадлежит Адорно. Получается, что Адорно сам придумывал музыку к роману и сам же ее описывал. Это подтверждают следующие записи Манна:

Что касается скрипичного концерта, противоречивого дара Адриана, беззаветной доверчивости Швердтфегера, то описание этой музыкальной пьесы, более или менее соответствующее ее своеобразному психологическому смыслу, было уже мною закончено, когда Адорно о ней спросил: "Написан ли уже тот концерт, о котором вы говорили?" – "Да, кое-как". – "Нет, позвольте, что очень важно, здесь нам нужна большая точность!" И после нескольких его фраз эта "пародия на страсть", эта фантазия, лишь приблизительно облеченная мною в слуховые образы, получила настоящий технический костяк [там же].

Это позволяет говорить о том, что, по существу, все претензии Шенберга относительно музыкальной части романа должны были быть направлены в адрес Адорно.

Мы попытались реконструировать процесс рецепции, т. к. каждый участник треугольника Шенберг – Манн – Адорно является реципиентом по отношению к другому:

```
Манн – реципиент Шенберга и т. зр. Адорно на Шенберга;
Адорно – реципиент Шенберга и Манна + соавтор Манна;
Шенберг – реципиент Манна (и, следовательно, Адорно).
(Естественно, что за фигурой каждого из авторов мы подразумеваем и их тексты)
```

Мы рассматриваем музыкальную и литературную системы, как частные случаи эстетической коммуникации. В нашем представлении они совпадают, поэтому мы считаем оправданным развить модель коммуникативных уровней, предложенную Вольфом Шмидом, и уподобить музыкальную систему литературной. Опираясь на его модель, мы аналогичным способом можем выделить, как минимум:

конкретного композитора \to музыкальный текст (или просто текст) \to типы слушателя \to конкретного слушателя.

А так как наша работа посвящена проблеме рецепции, то целесообразнее и удобнее рассматривать Композитора и Слушателя, как Автора и реципиента. В данной музыкальной системе мы представляем Шенберга как конкретного автора. Если опираться на типологию слушателя Т. Адорно [Адорно 1999, с. 11–27], то Т. Манн, будучи реципиентом Шенберга, является представителем типа хорошего слушателя (он и сам признает свою «слабость» перед так называемой «новой» музыкой, поэтому-то и обращается за помощью к Адорно). Что касается самого Адорно, то его типология к нему самому никакого отношения не имеет. Он – идеальный реципиент («инстанция, осмысляющая произведение идеальным образом» [Шмид 2003, с. 36]), можно сказать, конгениален Шенбергу, т. к. в совершенстве знает творческий метод композитора, обладает идентичным кодом с ним (так же, как идеальный читатель литературного текста обладает идентичным кодом с его Автором). Роль Адорно в создании текста очень значительна. Только благодаря ему Цейтблом (рассказчик) – идеальный реципиент Леверкюна.

Мы относим его к сфере конкретного автора. Иначе говоря, конкретный автор равен сумме «Т. Манн + Т. Адорно». Сам Цейтблом на фоне этого видится нам как псевдоавторская фигура, принадлежность обоих конкретных авторов.

Бесспорно, что язык, каким Цейтблом описывает все, что касается творчества Леверкюна — это язык Т. Адорно, его видение и понимание этой музыки.

Напомним кратко основную сюжетную линию. Серенус Цейтблом, рассказчик, повествует нам о жизни своего друга, немецкого композитора, Адриана Леверкюна. Началом этого жизнеописания, как и полагается, становится детство главного героя, затем годы юности, учебы, первые шаги в творчестве. Все это время Цейтблом и Леверкюн неразлучны. Цейтблому удается проникнуть в суть музыки Леверкюна (не без помощи Адорно) и донести ее до читателя. Кроме того, начиная с этого момента и в дальнейшем, Цейтблом становится неким помощником Леверкюна в создании его творений, пишет для него либретто, высказывает ему одобрение/неодобрение по тому/иному поводу (напр., «я побранил Адриана за выбор столь неприятного эпизода», «я радовался его восторгу, его увлечению, хотя отнюдь не одобрял выбора материи: меня всегда как-то уязвляло глумление над излишествами гуманизма»). Главный эпизод романа — это заключение договора между Адрианом и Дьяволом, который гарантирует ему спасение от творческого бесплодия. В итоге вершиной творчества Леверкюна становится оратория «Плач Доктора Фаустуса».

Согласно В. Шмиду, конкретные авторы (в нашем случае Манн+Адорно) – это реальные, исторические личности, создатели произведения «Доктор Фаустус», но к самому произведению они не принадлежат, существуют независимо от него. Самому произведению принадлежит фигура абстрактного автора, подразумеваемая текстом и читателем, отправитель, который что-то хочет донести до получателя. Далее следует нарратор – Цейтблом. Как мы уже сказали, он охватывает две сферы существования Леверкюна:

- его биографию, собственно жизнеописание (это идет от Манна);
- его творчество.

И здесь нужно уточнить:

- то, на что обращен взгляд Цейтблома в творчестве Адриана, тяготеет к Адорно (язык, детали, процесс и способ прочитывания музыки);
 - то, какую реакцию это вызывает у Цейтблома, тяготеет к Манну.

Значит, Цейтблом=Манн+Адорно. Относительно самого творчества Леверкюна нужно дать ряд пояснений. В повествуемом мире литературной системы заложена особая музыкальная система. Адриан, помимо того, что он персонаж, он автор этой музыкальной системы. Цейтблом, помимо того, что он нарратор и персонаж, является ее реципиентом. Однако как реципиент он не оторван от автора, их связь не одно-, а двусторонняя – как мы уже говорили, они находятся в процессе сотворчества. Добавим, что Леверкюн с его музыкой – это сознание XX века, а Цейтблом (в силу того, что

он отъявленный вагнерианец) – это носитель сознания все же XIX века. Это не мешает ему быть идеальным реципиентом музыки Леверкюна. Таким образом, перед нами предстает идеальная картинка, в которой автор и его реципиент могут находиться относительно друг друга в сотворчестве при наличии между ними идеальной рецепции.

Далее обратимся к получателю. Он в концепции В. Шмида распадается на две инстанции, которые следует различать с т. зр. функциональной или интенсиональной, – адресата и реципиента. Предполагаемый адресат – это подразумеваемый или желаемый отправителем получатель, т. е. тот, кому отправитель направил свое сообщение, кого он имел в виду. Реципиент – фактический получатель, о котором отправитель может не знать. В. Шмид считает, что необходимость такого различения очевидна: «... если письмо читается не адресатом, а тем, в чьи руки оно попадает случайно, может возникнуть скандал» [Шмид 2003, с. 24]. В нашем случае так и получается.

Шенберг, будучи конкретным реципиентом, «прочитывает» «Доктора Фаустуса», конкретно, музыкальную систему внутри текста не с позиции реципиента, а с позиции автора, причем автора совершенно конкретного. Он ломает модель коммуникации. Своей реакцией на текст он обращает всю схему в начало, зацикливает ее. Шенберг начинает претендовать на сам текст, на авторство, обвиняя Манна в плагиате.

И здесь настало время приоткрыть завесу тайны, поскольку имеются факты, указывающие на то, что есть все основания считать Шенберга не только конкретным автором музыкальной системы (метода), не только реципиентом литературной системы, но и соавтором Т. Манна. Дело в том, что помимо плотного сотрудничества с Теодором Адорно Манн (тайком от него) обращался за помощью к «высшей инстанции» – самому Шенбергу, причем истинный мотив общения Манн – Шенберг был скрыт от второго, но явно сыграл немаловажную роль в создании текста «Доктора Фаустуса». Таким образом, Шенберг, ничего не подозревая, стал в каких-то случаях косвенным соавтором романа, а в каких-то – прямым. Доказательства прилагаются, как ни странно, самим Т. Манном в «Истории «Доктора Фаустуса»»:

Встреча с Шенбергами у Верфелей. Многое выпыталу него о музыке и композиторском житье-бытье, очень кстати, что он сам настаивает на дальнейшем общении наших семей [Манн 1960, с. 17];

Помню, как однажды вечером он «Эйслер» и Шенберг, кстати сказать по моей просьбе, исследовали, сидя за фортепиано, гармонию «Парсифаля». Затем последовало объяснение архаических форм вариации, осведомиться о которых у меня были свои причины, и Шенберг подарил мне карандашный автограф, состоявший из нот и цифр и наглядно показывавший эти формы [там же, с. 39];

Эти нетемперированные хоры были моей нелепо-навязчивой идеей, и я за нее упрямо держался, хотя мой консультант «Адорно» и слышать о ней не хотел. Я так пленился своей выдумкой, что тайком от Адорно посоветовался по этому поводу с Шенбергом, который ответил: «Я бы не стал этого делать. Но теоретически это вполне возможно». Несмотря на такое разрешение самой высшей инстанции, я в конце концов все-таки отказался от своей затеи [там же, с. 56].

Таким образом, у писателя была возможность получить очень много ценной информации, так сказать, из первых уст, без посредничества Адорно, вникнуть в особенности творческого процесса Шенберга напрямую, руководствоваться мнением маэстро при работе над романом. Это дает нам право говорить о Шенберге как о:

- 1) конкретном авторе авторе метода сочинения с двенадцатью тонами (эта сфера его авторства обозначена на нашей схеме как музыкальная система);
- 2) конкретном реципиенте, равном конкретному автору т. е. читателе «Доктора Фаустуса», который является одновременно точкой обратимости схемы (модели коммуникации) в начало по причине особенности эстетической коммуникации с текстом;

3) конкретном авторе – и это новая его «ипостась» – уже не в музыкальной системе, а в литературной наряду с Манном и Адорно.

Обида Шенберга, с одной стороны, могла быть обусловлена еще и тем, что в его понимании высший закон для творца — самовыражение («Для художника существует лишь одно самое великое стремление: выражать себя», — так говорил Шенберг в докладе о Малере (1912) [Шенберг 2006, с. 257]). Важно подчеркнуть, что, несмотря на всю кажущуюся субъективность, приватность, «самовыражение» художника в понимании Шенберга приобретает гораздо более широкий, общечеловеческий смысл, поскольку именно художнику дарована возможность говорить о самом главном, о том, что касается всех. Стало быть, если шенберговский метод сочинения помогает Леверкюну в самовыражении (в частности, демонической стороны), недоумение композитора не заставляет себя ждать.

Но с другой стороны, негодование вполне могло быть связано с отношением самого Манна к композитору (мы имеем в виду скрытые намерения писателя в общении с Шенбергом).

Кроме того, Манн позволяет проникнуть в текст Адорно, своему «тайному советнику», и помещает в роман фамилию его отца — «Визенгрунд» [Манн 1960, с. 19], — которую можно рассматривать не просто в качестве атрибута, а скорее как часть от целого, которая метонимически замещает в тексте это целое и является неким знаком присутствия реальной фигуры в тексте.

Таким образом, по логике того же Шенберга, раз в тексте наличествуют приметы реальности, значит в вымышленных героях персонифицируются реальные личности, и следуя своей логике увидел в Леверкюне себя, поскольку «шенберговский знак» в тексте — это его метод сочинения с двенадцатью тонами. Но Бахтин [Бахтин 1979, с. 8–12] указывает на причины такого неверного прочтения и, как следствие, непонимание текста. Он пишет о том, что даже в добросовестном историко-литературном труде обычным явлением считается черпать биографический материал из произведений и, обратно, объяснять биографией данное произведение, где достаточным оказывается совпадение фактов жизни героя и автора (в нашем случае Леверкюна и Шенберга с их общей приметой — методом сочинения), причем целое героя и целое автора при этом совершенно игнорируются.

Каждому читателю «Доктора Фаустуса» известен результат произошедшей коммуникации Шенберга с текстом. Композитор изъявил желание проникнуть в текст и ему это отчасти удалось. Он предъявил Т. Манну требование снабдить каждый экземпляр книги примечанием, удостоверяющим, что именно Арнольд Шенберг является автором метода композиции с 12-тью тонами. И снова ему не понравилось то, что писатель дал примечание: несколько строк, «которые запрятал в конец книги на таком месте, где его никто не прочтет» [цит. по: Шнеерсон 1960, с. 159]. Переписка двух авторов продолжалась какое-то время. Композитор писал Манну о том, как тот повредил своим «Адрианом Леверкюном» посмертной славе Шенберга. Писатель уверил Шенберга, что, несмотря ни на что, ему не удастся сделать его своим врагом, вот только, увы, как читатель он теперь для «Доктора Фаустуса» потерян.

Итак, мы рассмотрели коммуникативное событие, а именно частный случай довольно необычного процесса рецепции в истории зарубежной литературы XX века, который вызывает любопытство еще и тем, что является результатом взаимодействия двух эстетических систем (музыкальной и литературной). Однако, воспользовавшись моделью коммуникативных уровней Шмида (созданную им применительно к литературным текстам) мы выделили пару Автор — реципиент, которую представили общей для любой художественной системы. Мы выяснили, что в этой паре отправителя и получателя связь может быть не только односторонней. В случае идеальной рецепции мы можем говорить о двусторонней связи, а, значит, и о возможности сотворчества.

И тогда фигуры Автора и реципиента становятся равновеликими (соавторство). Кроме того, фигура Арнольда Шенберга как участника коммуникации представляется нам особенно интересной как в плане авторства, так и в отношении к его читательской позиции. В его случае мы можем говорить о неудавшейся коммуникации с текстом и его автором, и, как результат, попытке проникнуть в текст в качестве его «истинного» автора, «взламывая» при этом всю модель коммуникативных уровней. Подобная реакция на текст была описана еще Бахтиным в «Эстетике словесного творчества». Однако тем и необычна данная ситуация, что в позиции читателя оказывается «конкретный автор» музыкальной системы, прототип главного героя, который к тому же втайне от самого себя невольно участвует в создании своего литературного образа.

Литература

Адорно 1999 – Адорно Т. Социология музыки: Избранное. СПб.: Университетская книга, 1999.

Бахтин 1979 – Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: сборник избранных трудов. М.: Искусство, 1979.

Изер 1999 – Изер В. Рецептивная эстетика. Герменевтика и переводимость // Академические тетради. Выпуск 6. М.: Независимая академия эстетики и свободных искусств, 1999.

Манн 1960 – Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа. Собрание сочинений. Том девятый. М.: ГИХЛ, 1960.

Манн 1975 - Манн Т. Письма. М.: «Наука», 1975.

Шенберг 1974 — Шенберг А. Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и идея // Шнеерсон Г.М. Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1974.

Шенберг 2006 – Шенберг А. Проблемы преподавания искусства // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006.

Шнеерсон 1960 – Шнеерсон Г. М. О музыке живой и мертвой. М.: Совет. композитор, 1960. Шмид 2003 – Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Яусс 1995 – Яусс Г.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение, 1995, № 12.

ІІІ ПРИСВОЕНИЕ: ПЕРИПЕТИИ ПЕРЕВОДА

Александр Жолковский

СЕМЬ ВЕТРОВ: ПЕРЕВОДЫ ПАСТЕРНАКОВСКОГО «ВЕТРА»¹

Г-н Журден. Я влюблен в одну великосветскую даму, и [...в]от что я хочу ей написать: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви», но только [...] как-нибудь этак покрасивее выразиться?

Учитель философии. Напишите, что пламя ее очей испепелило вам сердце, что вы день и ночь терпите из-за нее столь тяжкие...

Г-н Журден. Нет, нет, нет [...] Я хочу написать ей только то, что я вам сказал: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви» [...] Приведите мне, пожалуйста, несколько примеров, чтобы мне знать, какого порядка лучше придерживаться.

Учитель философии. Порядок может быть, во-первых, тот, который вы установили сами: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви». Или: «От любви смерть мне сулят, прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза». Или: «Прекрасные ваши глаза от любви мне сулят, прекрасная маркиза, смерть». Или: «Смерть ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза, от любви мне сулят». Или: «Сулят мне прекрасные глаза ваши, прекрасная маркиза, смерть».

Г-н Журден. Какой же из всех этих способов наилучший?

Учитель философии. Тот, который вы избрали сами: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви».

Г-н Журден. А ведь я ничему не учился и вот все ж таки придумал в один миг.

(Мольер, «Мещанин во дворянстве»; пер. Н. Любимова и А. Арго)

Адекватный разбор стихотворения предполагает учет всех его значимых структур и их роль в его общем художественном эффекте. В случае удачи структурное описание позволяет сохранить – разумеется, лишь в научно препарированном виде – поэзию, которая по известной формулировке Роберта Фроста, пропадает в переводе. Настоящая статья посвящена анализу нескольких английских переводов пастернаковского «Ветра» («Я кончился, а ты жива...»), исходящему из результатов моего монографического разбора стихотворения [Жолковский 1983]. В разделе 1 формулируется глубинная структура «Ветра» и перечисляются ее поверхностные манифестации. В разделе 2 рассматривается, уровень за уровнем, передача каждого поверхностного компонента – в отвлечении от целостной структуры соответствующего перевода, каковая составляет предмет раздела 3. В заключительном разде-

ле обсуждается теоретическая проблема переводимости. В Приложении читатель найдет русский текст «Ветра», его английский подстрочник и семь поэтических переводов.

1. Оригинал

1.1. Общая организация. «Ветер» — признанный шедевр позднего Пастернака, отмеченный характерными для этого периода христианской мудростью и зрелостью стиля. Стихотворение воплощает — в духе пастернаковского ощущения великолепного единства с миром — двойное чудо продолжения жизни лирического субъекта после смерти и утешения его возлюбленной ветром как бы от его имени.

На уровне **тропов** потерявшая любимого героиня ненавязчиво отождествляется с одинокой интертекстуальной сосной (из классического сюжета Гейне-Лермонтова), а герой – с ветром, через посредство которого он обращается к героине из-за гроба. В плане **жанра** сюжет метапоэтичен: колыбельная ветра это архетипический посмертный Текст, создаваемый в соавторстве Поэтом и Миром. Ключевыми в **стилистической** организации стихотворения являются отточенная иконичность его образного ряда и гармоничная уравновешенность совмещаемых противоположностей.

Назову некоторые из **иконических** эффектов стихотворения. Теме «смерти, конца, разлуки» соответствуют многочисленные синтаксические остановки. Синтаксической проекцией «отсутствия, пустоты» (аспектов смерти и ветра) служит настойчивое использование эллипсиса (глагола *раскачивает*, в строках 4—10 опущенного и лишь подразумеваемого), чему вторят «пустоты» и на других уровнях в середине стихотворения. «Единство, продолжение» реализуется единством синтаксического периода, охватывающего весь текст; аналогичный tour de force есть и в сфере рифмовки, почти целиком сводящейся к двум рифмам. Их монотонное чередование, в свою очередь, являет образ «покачиваемой колыбели»; оно же налицо и в ритме и фонетике стихотворения, а также в его прозрачном синтаксисе (с преобладанием чередующихся сходных двусоставных конструкций).

Эти иконические образы складываются в убедительную картину «покачивания», то и дело ослабевающего и почти замирающего, но каждый раз снова набирающего ход и не дающего распасться единому целому. Возникающее в результате ощущение «скромного чуда жизни, почти буквально продолжающейся как бы задним числом», во многом обеспечивается сдержанностью всех эффектов, многие из которых возникают по умолчанию: метафоры («ты – сосна», «я – ветер») даны только намеком; синтаксические связи избегают анжамбманов и гипотаксиса, опираясь на эллипсисы и сочинительное нанизывание; рифмовка традиционна до однообразия и завершается самой непритязательной рифмой (женской, на -E). Синтаксическая структура всего периода в целом очень постепенно развивается по спирали, от предельно простых предложений, состоящих из подлежащего и сказуемого, к большей сложности; максимум достигается в двух последних строках, где задействована инфинитивная конструкция и союз и предлог цели (чтоб, для). Но даже эта сложность остается в границах паратаксиса и сопровождается простотой и ясностью семантики, ритма и синтаксиса (нахождение слов для колыбельной; прямой порядок слов; синтагмы с мужскими окончаниями), а не экстатическим хаосом, типичным для раннего Пастернака.

1.2. Компоненты. Глубинное решение «Ветра» (очерченное выше) реализуется на разных уровнях (ритма, синтаксиса и т. д.), при помощи разнообразных компонентов поверхностной структуры.

Рифмовка

- 1. Общая схема аВВСаСаСаСаС, где:
- 2. рифмы аС проходят, чередуясь, через весь текст, сплачивая его воедино;
- 3. рифмы 1–3 сходны (все на -*A*), причем смежные рифмы 2–3 образуют двустишие, противопоставляя напряженное начало «убаюкивающему» продолжению;

- 4. рифма 4 (С) появляется как новая и потому холостая как в стиховедческом, так и в житейском смысле (подобно одинокой сосне в этой же строке), но ею же открывается серия чередующихся рифм Са, ответственная за внесение единства и порядка путем убаюкивания;
- 5. рифма 5 впервые замыкает, наконец, остававшуюся до сих пор разомкнутой рифму а (в соответствии со смыслом строки: *полностью все дерева*);
- 6. рифмы aC (-A и –E) чередуются, соперничают, и побеждает более «среднее» -E; рифмовка в целом традиционная и точная.

Синтаксис

- 1. Несмотря на точки в строках 1, 3 и 8, текст читается как единый период с союзами в начале многих строк, создающий впечатление немного спотыкающейся, «запаздывающей», но все же продолжающейся речи;
- 2. сложность возрастает от минимума до (умеренного) максимума, в ходе чего появляются прямые, а затем и предложные дополнения, наречия, прилагательные, несогласованные определения, а там и сравнительные и инфинитивные конструкции, двух-, затем трех- четырех- и даже пятиместные предикаты («ветер находит в тоске слова тебе для песни»);
- 3. элементы гипотаксиса появляются в строках 2–3, потом пропадают и снова всплывают в 11–12, тогда как строки 5–10 благодаря эллипсису, напротив, безглагольны.

Структура строк

- 1. Синтаксис правильный, упорядоченный, анжамбманов нет;
- 2. преобладают бинарные членения (0,5+0,5+2+1+2+2+1+1+2);
- 3. «зияющее» двустишие 2-3 (NP-VP-NP) строится на параллелизме симметричных схем A + (B + B) (что хорошо согласуется с интенсивностью рифменных и фонетических эффектов в этих стихах);
- 4. строки 5–8 состоят из чередующихся сходных структур A + B/A1 + B1 (дерева + далью как кузова + гладью);
- 5. синтаксически эти строки развивают распространяют прямые дополнения строк 3: *лес и дачу* и 4: *сосну* (единственное дополнение на всю строку), растягивая конструкцию до размеров целого четверостишия; аналогичным образом строки 9–10 являются результатом распространения двух эмоционально негативных деепричастий из 2-й строки (*жалуясь и плача*).

Метр

- 1. Стихотворение написано 4-ст. ямбом, без полноударных строк, с двумя-тремя ударениями в строке;
 - 2. в середине текста (строках 5–10), ударений меньше, чем в начале и конце;
- 3. строки с ударной и безударной 2-й стопой чередуются, особенно в середине (строки 2, 6, 8, 10 1, 3, 4, 5, 7, 9);
- 4. синтагмы с мужским окончанием появляются в начале (в 1, 3, 5) и возвращаются в конце (в 11, 12); их отсутствие в середине вторит «пустотам» на других уровнях.

Морфология

- 1. Последовательность грамматических времен такова: прошедшее (в 1) настоящее (1–3) подразумеваемое настоящее (4–10) инфинитив, подразумевающий будущее (11); этот «нормальный» ход времени помогает придать естественность чуду «посмертной жизни»;
- 2. *сосна* в 4-й строке стоит в ед. ч. в соответствии с темой одиночества и связанным с ней олицетворением;

- 3. слово *ветер* во 2-й также стоит в ед. числе, что делает возможным и его метафорическое прочтение;
- 4. обе половины 1-й строки начинаются с личных местоимений 1-го 2-го л. ед. ч. в им. пад. (s-mы), последняя же, 12-я, начинается с «ты» (в дат. пад. -meбe), симметрично замыкая композиционную рамку.

Фонетика

- 1. Цепочка парономасий на T- \mathcal{L} -E/A- \mathcal{L} -B связывает строки 3 (...m лес u дачy) 4 (omдельно) 6 (далью беспредельной 8 (на глади) 9 (yдальсmва) 12 (mебе для), чем создается тематически важная квази-лексема со значением «широкое пространство расстояние физическое присутствие близость единство»;
- 2. господство и чередование A и E, с явным сдвигом в сторону E в конце проводится не только через фонетику рифм, но и через всю систему ударных гласных;
 - 3. комплекс $\frac{Y}{K} + A$ часто встречается в напряженном начале, а затем пропадает;
- 4. заметные звуковые повторы под ударением налицо в строках 2 (жал-лач), 3 (ач ач), 6 (даль дельн), 7 (na aa), 8 ($\delta y \delta e$), 12 ($ne \delta e$).

Лексика

- 1. Словарь стихотворения прост, но полон достоинства нет ни просторечий, ни поэтизмов:
- 2. стихотворение начинается словом *кончился* в значении «умер», что создает эффект одновременно острого парадокса (а кончается текст, наоборот, на своего рода «начинательной» ноте образе «колыбели») и некоторого смягчения (вместо собственно «смерти» речь идет о несколько абстрактном «конце»);
- 3 бухты корабельной сочетание неожиданное, но по-пастернаковски хорошо мотивированное готовыми словосочетаниями корабельный лес, корабельная сосна, благодаря чему лес и сосну из строк 2-3 успешно сводятся воедино с парусниками и бухтой в 7—8; а слово кузова в 7-й строке подразумевает сему «деревянное» и перекликается с кузовками, что роднит кузова с лесом и деревами из строк 3, 5, а до какой-то степени предвещает и колыбель(ную) из 12.

2. Переводы: компоненты

Все семь переводов явно стремятся к точности; достаточно сказать, что, не считая мелких отклонений, когнитивное содержание оригинала они передают построчно. Но из сказанного выше должно быть ясно, в какой мере своим художественным эффектом «безыскусные» 12 строк Пастернака обязаны поэзии грамматики и, соответственно, какой вызов это бросает переводчику. Формальные уровни стихотворения столь тесно связаны с его смыслом, что в сущности они подлежат переводу в не меньшей степени, чем его прямой когнитивный смысл. Однако такое полное соответствие между переводом и оригиналом вряд ли достижимо. Причин тому много: разнообразные случайные факторы, препятствующие правильному пониманию оригинала; системные различия между двумя языками; различия между двумя просодическими системами (особенно на уровне ритма и метра); наконец, поэтические идиосинкразии переводчика. Поэтому, хотя в идеальном переводе желательно сохранение как глубинной, так и поверхностной структуры оригинала, в реальности можно рассчитывать в лучшем случае лишь на точное воспроизведение глубинной структуры. Что касается поверхностных компонентов, некоторые из них оказываются переводимыми, тогда как другие приходится заменять альтернативными средствами, имеющимися в языке перевода и способными нести те же глубинные функции. В настоящем разделе я сосредоточусь на детальном сопоставлении переводов с оригиналом, основанном на описании поверхностной структуры стихотворения в п. 1.2. Такая покомпонентная проверка адекватности соответствий заложит основу для обобщений, речь о которых пойдет в разделе 3.

- **2.1. Рифмовка.** Четыре перевода (Слейтер, Маркова-Спаркса, Кеймена, Кейдена) зарифмованы по правилам английской романтической поэзии, с некоторыми отклонениями у Слейтер (wide/lie/pride/lullaby), Кейдена (base/day) и Кеймена (lie/bay; ср. также «глазную» рифму malignity/lullaby). Поскольку такая точная рифмовка практически исчезла из современной англоязычной поэзии, трое переводчиков от нее отказываются: у Герни рифм нет совсем, у Дейви их почти нет (за исключением намека на аллитерацию на концах строк 1–4–6–8–10–12), а у Столлуорти они опираются на консонанс безударных слогов (что напоминает Одена и Йейтса).
- 1. Только Марков-Спаркс воспроизводят схему рифмовки оригинала; в других рифмованных версиях используются различные собственные схемы (См. **Приложение**).
- 2. Чередование рифм соблюдено полностью у Маркова-Спаркса и в значительной мере у Кеймена (рифмуются строки 2–5–7–8?–10–12), Слейтер (6, 8, 9, 11), Кейдена (который чередует мужские и женские рифмы) и отчасти у Дейви; Кеймен пользуется исключительно мужскими рифмами, чем подрывается эффект чередования. Но в этом он просто следует правилам английской просодии (запрещающим женские окончания в 4-ст. ямбе), тогда как переводы Слейтер, Кейдена и Маркова-Спаркса, копирующие в этом отношении оригинал, звучат для английского уха непривычно. В результате, перевод Кеймена проигрывает по линии чередования и, следовательно, «раскачивания», а три остальные рифмованные версии сохраняют «раскачивание», но оно вряд ли может восприниматься как «баюкание».
- 3. Повторы в строках 1–3 частично сохранены у Слейтер (двустишие 2–3), Столлуорти (квази-двустишие 1–2) и у Маркова-Спаркса (двустишие 2–3 и его большее сходство с 4, чем с 1).
- 4. «Холостая» рифма 4 есть только у Маркова-Спаркса (хотя и слегка ослабленная сходством с 2-3) и отчасти у Столлуорти, где новая, четырехстрочная последовательность чередующихся рифм начинается с 3-й строки. Дейви, Кеймен и Слейтер, напротив, рифмуют 4 с 1 (on-one), а у Кейдена рифма 4 даже завершает целую серию из трех рифм (1 $woe-3 \ fro-4 \ blow$), что, конечно, разрушает эффект «отдельности, изоляции».
- 5. Долго откладывавшееся появление в 5-й строке рифмы к 1-й есть у Маркова-Спаркса, отчасти у Кеймена и Кейдена (где 5 рифмуется с 2, но не в качестве первого замыкания) и в еще меньшей степени у Столлуорти. Напротив, у Слейтер и Дейви рифма в 5-й строке совершенно новая (хотя тематически уместнее это было бы в 4-й).
- 6. Сдвиг от -*A* к -*E*. Подобный эффект налицо у Маркова-Спаркса (хотя там он ослаблен отсутствием четкого противопоставления между рифмами а и В, с одной стороны, и С с другой). У Кеймена сдвиг, в общем, передан, тогда как у Столлуорти в финале текста появляется совершенно новый гласный.
- 7. Меняя схему рифмовки, некоторые переводчики вводят новые симметрии. Таковы: единство всех рифм у Маркова-Спаркса (все согласные в рифмах носовые); кольцевое обрамление у Слейтер (-ing в 2, 3 и 10, 12) и у Столлуорти (-ng в 1, 2 и 11, 12); (квази-)четверостишия у Слейтер и Столлуорти; и сложная собственная схема у Кейдена, увенчивающаяся финальным двустишием.

2.2. Синтаксис

1. Единство периода более или менее сохранено во всех вариантах перевода. Оно даже преувеличено у Столлуорти (точек нет) и очень четко у Слейтер, Кеймена и Маркова-Спаркса (одна-две точки). В переводе Дейви сохранены все три точки оригинала и все связующие служебные слова остались на своих местах, но из-за отсутствия смежной рифмовки и других ритмических эффектов в строках 2—3, остановка

после 3-й строки звучит как совершенно окончательная. Отсутствие сочинительного союза в начале 2-й строки у Кеймена тоже усиливает остановку после 3-й; это верно и относительно двух сильных остановок у Кейдена (точки в конце 1-й строки и точки с запятой в 6-й). Еще один источник фрагментации — появление дополнительного сказуемого в 7-й строке и бессоюзное присоединение сказуемого у Маркова-Спаркса, Герни и Кейдена, причем в двух последних версиях добавляются также соответственно один и два сказуемых в конце стихотворения.

- 2. Постепенное возрастание сложности наблюдается в большинстве переводов, но частично подрывается проблемами со следующими двумя параметрами.
- 3. Паратаксис/гипотаксиС. Скопление деепричастий в строках 2–3 ослаблено у Кеймена (он использует вместо них личные формы глагола) и слишком усилено у Маркова-Спаркса и Слейтер. Финальное усложнение синтаксиса отсутствует у Кейдена и Столлуорти и, наоборот, повышено до гипотаксиса придаточного предложения у Герни. Исходная схема смазывается еще больше в тех переводах, где в середине текста появляются причастные или деепричастные конструкции и даже придаточные предложения: первые у Маркова-Спаркс (многократно), второе у Слейтер, Герни и Дейви.
- 4. Установка на эллипсис не соблюдена последовательно ни в одной из версий (в результате отклонений, уже указанных выше в (1), (3)); одна из причин этого отсутствие в английском языке падежного управления, которое (а именно винительный падеж прямых дополнений лес, дачу, сосну, дерева, (парусников) кузова) в оригинале способствует прояснению смысла эллиптической конструкции, не нуждаясь для этого в повторения глагола раскачивает. Наиболее близки в этом отношении к оригиналу перевод Дейви (всего одно «лишнее» придаточное в 7-й строке) и Столлуорти (один лишний причастный оборот в 8-й). Кейден и Герни насыщают текст личными формами глаголов, а Марков-Спаркс деепричастными конструкциями. Марков-Спаркс и Столлуорти, кроме того, связывают последнее предложение (о нахождении слов) с раскачиваемыми предметами, а не с ветром, который эллиптически подразумевался на протяжении всего текста оригинала; тем самым они подрывают убедительность метафоры «я ветер».

2.3. Структура стиха

- 1. Анжамбманы. Правильные строки без анжамбанов сохранены только в переводе Герни, написанном свободным стихом. У Слейтера и Дейви по одному анжамбману (в строках 3 и 11 соответственно); у Столлуорти два (в 5 и 11), у Кейдена и Кеймена три (в 4, 5, 10 и 5, 7, 11 соответственно), а перевод Маркова-Спаркса целиком построен на переносах. Отметим, что в четырех версиях (Столлуорти, Дейви, Маркова-Спаркса, Кеймена) есть анжамбман в 11-й строке, то есть в той, которая в оригинале ближе всего к анжамбману. У Кейдена анжамбман в 10-й строке двойной: предложение заканчивается в середине строки, а затем новое начинается переносом.
- 2. В оригинале бинарное членение (на четверти, половины, целые строки и двустрочия) начинается с первой же строки, и оно сохранено в 1-й строке большинства переводов, кроме Герни и Кейдена. Регулярность других членений несколько смазана анжамбманами (см. выше (1)) и утратой части симметрий и чередований (см. (3)–(5) ниже).
- 3. Структурные симметрии строк 2–3 полностью воспроизведены в переводах Столлуорти и Дейви, но не подкреплены рифмовкой и звуковыми повторами; у Дейви это, а также рисунок 3-й строки (с длинным словом *countrylodge* в конце) приводит к очень определенной остановке после 3-й строки (чего нет в оригинале). В ряде переводов (Герни, Слейтер, Маркова-Спаркса, Кейдена) сохранена схема A + (B + B) во 2-й строке, но не в 3-й; Кеймен опускает все эти схемы.
- 4. Чередование структурно сходных оборотов в 5-8 сохранено у Дейви; у Маркова-Спаркса оно обеспечено за счет добавленных переносов (в 3, 5, 7, 8, 11). Столлуорти

размывает этот рисунок в строках 5–6, Слейтер и Кеймен – в 8-й строке, Герни и Кейден – в 7, 8.

5. Расширенное развертывание материала 2-й строки в строках 9–10 и материала 3-й в 4-й, а затем в 5-й по 8-ю, воспроизводится, более или менее точно или с вариациями, у Герни, Дейви и Маркова-Спаркса. Кеймен вводит в строке 4 дополнительное членение пополам, а Слейтер и Столлуорти делают то же в строках 5-й и 7-й соответственно. Параллелизм 10-й строки с 11-й несколько размыт у Слейтера и Кеймена. В переводе Кейдена в 5-й строке появляются два существительных (groves и forests, «рощи и леса», вместо просто «дерев»); и, напротив, убрано расширительное соотношение между строками 2 и 9–10 – из-за перемещения второй негативной эмоции (aimless rage, «бесцельный гнев») в две последние строки (которые переводчик превращает в отрывистое, отчетливо негативное двустишие – вместо того, чтобы передать безмятежно широкий пастернаковский финал).

2.4. Метр

1. Общий ритм. Четыре версии, – те, в которых использована традиционная рифмовка, – следуют и традиции английской метрики девятнадцатого века, что придает им еще более архаическое звучание. Перевод Кеймена написан правильным 4-ст. ямбом (четыре ударения, восемь слогов, мужские окончания), тогда как Слейтер, Марков-Спаркс и Кейден имитируют русский 4-ст. ямб: у них налицо чередование строк с мужскими и женскими окончаниями, пиррихии и сдвиги ударений (в среднем с тремя-четырьмя ударениями в строке). У Кеймена ритм несколько монотонный, но вполне нормальный; а остальные три «традиционные» версии звучат непривычно, – как это бывает с переводными стихами.

Из других переводов три подчеркнуто современны: перевод Герни написан верлибром (звучащим, как обычная проза); Дейви использует более упорядоченные строки длиной от 6 до 10 слогов (обычно 8–9), с в среднем тремя ударениями в строке; Столлуорти же пишет акцентным стихом (в основном с тремя-четырьмя ударениями), который в первой части текста напоминает нормальный хорей (строки 1–4) или ямб (5–6).

- 2. Эффект «облегченной середины» налицо у Столлуорти в строках 5–8 с их в среднем двумя с небольшим ударениями в строке; его перевод в целом вообще легче других в этом отношении. Отдельные легкие строки в середине есть у Маркова-Спаркса (строка 6) и Кейдена (5, 6). В нескольких переводах облегчены, напротив, заключительные строки: у Кейдена и Дейви (11, 12), Кеймена (12) и Слейтер (11). У Герни и Слейтер и отчасти у Маркова-Спаркса середина в целом звучит даже тяжелее, чем начало и конец.
- 3. Чередование ритмов встречается разве что у Кейдена, где на третьей стопе пиррихии в строках 2, 4, 5, 6, 9, 11 чередуются с ударными слогами в 1, 3, 7, 8, 10, 12.
- 4. Кольцеобразное скопление мужских исходов не встречается ни в одном из переводов, но этот эффект (как и другие проявления напряженности в строках 2–3) компенсируется в некоторых версиях сдвигом ударения с сильного на слабый слог, что иногда приводит к появлению спондеев (как в случае с Rock house в 3-й строке у Кейдена). Этот эффект появляется более или менее постоянно в начале текста (Слейтер 2, 5; Кеймен 2; Марков-Спаркс 1, 2; Кейден 1, 3; Столлуорти 2), а иногда также и в конце (Кеймен, Марков-Спаркс 12).

2.5. Морфология

1. Последовательность глагольных времен (прошедшее – настоящее – своего рода будущее) сохраняется у Кеймена, Маркова-Спаркса и Герни. Три версии, Слейтер, Дейви и Столлуорти, начинаются в настоящем времени (фактически ни в одной из семи версий нет полноценного прошедшего, в лучшем случае – Present Perfect); Кейден

заканчивает текст в настоящем времени. Столлуорти вообще ведет все повествование в настоящем, так что хронология оригинала стирается.

- 2. Сосна в ед. ч. есть только у Герни и Маркова-Спаркса.
- 2. Ветру в ед. ч. повезло больше: только у Кейдена его заменяет в заглавии и в двух из трех случаев употребления слова форма множественного числа: winds stormwinds winds stormwind (при этом разрушается также уникальность и единство заглавной лексемы оригинала).
- 4. Местоименная симметрия более или менее точно воспроизведена у Слейтер (уои, «ты», практически открывает последнюю строку) и у Герни (уои последнее слово текста). Другие переводчики ломают схему, заменяя личные формы притяжательными (у Кеймена и Дейви это ту, «мой» вместо I, «я»; у Маркова-Спаркса, Кейдена и Столлуорти your, «твой», вместо (for) you, «(для) тебя»), и/или упрятывая местоимения (у Дейви ту, your во всех трех версиях, где использована эта форма) в середину строки.

2.6. Фонетика

- 1. Парономасии и аллитерации, пронизывающие почти весь текст оригинала, налицо только в двух переводных версиях. У Слейтер это две основные цепочки: W-N/D/T/ TH (wind whining – one by one – wood – with – wide – weather – when – within – wanton – with words) и F-R-ST-R (forest straining – fir-trees – trees – distance far – stormy – fury – for уои), которые, вместе и по отдельности, приближаются к воспроизведению оригинальной квази-лексемы «широкое пространство - ... - единство». Повторяющееся у Дейви скопление звуков K-N/NG-T/D-R-S-L (complaining – country lodge – pinetrees -- consensus of all trees – stripped of canvas – squadrons – to occasion – cradle-song) не коннотирует сколько-нибудь четкой семемы. Более скромные парономастико-аллитерационные цепочки есть у Дейви (distances – satin – and this not out of audacity); Кейдена (keening and repining – rock... pine trees to and fro – not tree by tree intertwining; agitation – rages day by day; lullaby – about); Столлуорти (forest – after – another – further – together; unruffled anchorage – rocked not from... rage; heart seeking – cradle song); Маркова-Спаркса (themselves in no bravado fun – no senseless fury blending; space extending – sailboats – surface spending —... selves – senseless ... blending – so to...– spun); и у Кеймена (plaintive cry/ And rocks; yet in blind malignity) и Слейтер (pride – provide).
- 2. Общая фонетическая картина включает аллитерации в одной или более строках, но ничего подобного четкому рисунку A-E оригинала.
- 3. Значимые повторы в начале заметнее всего у Кейдена, благодаря аллитерационной цепочке в строках 2-3, и у Маркова-Спаркса, за счет повторяющегося в строках 2-3 комплекса k-r-ing; у Слейтер общий знаменатель в строках 2-3 беднее это грамматическое окончание -ing. В остальных версиях аллитерация либо различна в строках 2 и 3, либо есть только во 2 (где она иногда довольно богата).
- 5. Дополнительные аллитерации в отдельных строках эффектны у Дейви, Маркова-Спаркса, Кейдена, в меньшей степени у Слейтер и Кеймена, еще меньше у Столлуорти и Герни.

2.7. Лексика

1. Нейтральный тон соблюдается в большинстве версий; просторечий в них практически нет. Некоторые отклонения есть разве что в сторону более возвышенного стиля: illimitable, mirrorous, fashion a lullaby (Герни), malignity (к тому же это глазная рифма к lullaby, Кеймен); lamenting (Дейви); illimitable, lamentation (Кейден). В двух версиях

физические предметы совершенно не по-пастернаковски трактуются как абстракции: у Дейви в 5-й строке (consensus of all trees — «согласие деревьев»), у Столлуорти в 8-й (unruffled anchorage — невозмутимые якоря). Несколько сентиментальная нота возникает у Дейви в строке 8 (satin, «атласный») и у Кеймена в 12-й (soft, «мягкий, нежный»).

- 2. Кончился в значении «умер». В четырех переводах просто говорится die, dead, «умереть, мертв» (Герни, Марков-Спаркс, Кейден, Столлуорти). Наоборот, у Кеймена и Дейви использовано существительное end, «конец», что ближе к буквальному тексту оригинала, но при этом пропадает лексическая и семантическая необычность сочетания. Ближе всего к оригиналу, пожалуй, перевод Слейтер: I am no more (букв. «меня больше нет»).
- 2. Кузова и корабельной. Тонкие лексические связи, заданные этими словами, не сохраняются или заменяются (например, в большинстве версий в 7-й строке стоит hulls, «корпуса», что семантически точно, но лишено коннотативных перекличек с «древесиной», «корзиной» и «колыбелью»). Вместо этого предлагаются объяснительные перифразы, в частности у Слейтер (sail-less... moored), Кейдена (sheltered... rocked... along the bay), у Кеймена (lie and ride at anchor).

2.8. Семантические изменения

Не только специальные лексические эффекты, но практически каждый лексикосемантический параметр оригинала является неотъемлемым компонентом его структуры и, следовательно, подвержен искажениям при неточном переводе. Искажения варьируются от сравнительно безобидного перераспределения сем или изменений в их заметности до более серьезных случаев, которые, впрочем, иногда можно оправдать их соответствием духу, если не данного стихотворения, то пастернаковской поэзии в целом. Семантические компоненты, подвергающиеся таким изменениям, можно разделить на две основные группы.

1. Интенсивность/действенность ветра в некоторых версиях преувеличена (вполне по-пастернаковски). Собственно сила ветра увеличена у Слейтер в 7 (stormy weather «грозовая погода») и у Кейдена в 2, 10 (stormwinds, stormwind rages, тоже с элементами «бури»). В обеих этих версиях также увеличено число объектов/существительных, раскачиваемых ветром в 5 (у Кейдена groves and forests, «рощи и леса», у Слейтер whole wood, all trees, «весь лес, все деревья»); Дейви достигает численного увеличения при помощи типично пастернаковского множественного числа (6: boundless distances, букв. «безграничные дальности»); Столлуорти снижает число объектов (в 5 у него нет никаких «деревьев»), но компенсирует это за счет удвоения «корабельных корпусов» в 7 (boat-hulls and bowsprits). «Раскачивающий» эффект ветра усилен у Слейтер в 3 (straining), у Маркова-Спаркса в 3, 4, 8 (straining, bending, spending), у Кеймена в 5 (waving high), у Кейдена в 3 (to and fro). В двух переводах очень по-пастернаковски усиливается «контакт» между участниками процесса: у Кейдена в 5 (intertwining), у Кеймена в 6 (high into and with). Наконец, длительность ветра (и колыбельной) увеличена у Кейдена в 11 (rages day by day) и у Маркова-Спаркса в 12 (unending).

Интенсивность ветра несколько преувеличена у Кейдена, Слейтер и Маркова-СпаркС.

2. Баланс горя/утешения несколько меняется из-за усиления ветра, а также по следующей причине. Человеческое горе, подразумеваемое и метафоризируемое в начале оригинала, у Кейдена прописывается впрямую – в 1 (woe); а в конце некоторых переводов оно подчеркивается еще более сильно: Слейтер 12 (grief and longing), Кейден 11, 12 (grief... – lamentation... desolation). В ряде версий пропадает мотив «поиска (слов)», с его коннотациями «организованной интеллектуальной деятельности»: у Кеймена, Слейтер, Кейдена и до известной степени Столлуорти (где, правда, есть слово seeking).

В целом, версии Кейдена и отчасти Слейтер предстают немного чересчур «печальными и хаотичными».

3. Переводы: в целом

Опираясь на результаты предыдущего раздела, я рассмотрю сначала все семь переводов как некий единый блок, а затем каждый перевод в отдельности.

- 3.1. Сборный портрет семи «Ветров». Разумеется, нарисовать такую общую картину проблема, в первую очередь, потому, что естественный разброс вариантов дополнительно осложнен разрывом между традиционными и современными версиями. Четыре перевода достигают просодической близости к оригиналу, с его «музыкальностью», «раскачиванием» и. т. д., ценой современности звучания, причем иногда иллюзорной оказывается и адекватность воспроизведения, как в случае с чередованием мужских и женских рифм, которое воспринимается скорее как «необычное», нежели как «убаюкивающее». С другой стороны, нарочито современным версиям действительно недостает музыкальности оригинала, столь важной для колыбельной. И все же, если сосредоточиться на переводах в целом и на их глубинных структурных принципах (а не на индивидуальных поверхностных компонентах отдельных уровней, при помощи которых эти принципы реализуются), можно сделать ряд обобщений по поводу всей группы переводов.
- 1. «Упорядоченность и умеренность» в общем сохранены неплохо, с отклонениями в обоих возможных направлениях: некоторые переводчики стремятся к большей интенсивности (Марков-Спаркс, Кеймен, Слейтер), тогда как другие добиваются спокойствия, жертвуя музыкальностью (Герни, Дейви) или вещественной плотностью фактуры (Столлуорти).
- 2. «(Затухающее) единство» оригинала воспроизводится достаточно верно, с помощью тех или иных средств –лучше всего, пожалуй, у Столлуорти.
- 3. «Раскачиванию, чередованию, бинарности» повезло меньше. Тем не менее, у Слейтер, Маркова-Спаркса и Столлуорти этот мотив передан неплохо.
- 4. «Развитие по спирали», с напряженным началом, широкой, но пустоватой серединой и более сложным, но и спокойным ясным оконцом, оказалось трудно воспроизводимым. Или начало получается недостаточно интенсивным (Дейви, Кеймен, Кейден, Герни), или середина недостаточно полой (Слейтер, Дейви, Марков-Спаркс, Кейден), или в конце не хватает сложности и плотности (Слейтер, Кейден, Дейви, отчасти Столлуорти) или спокойствия (Марков-Спаркс). В общем и целом, ближе всех к оригиналу в этом отношении перевод Столлуорти.
- 5. Из «специальных эффектов» интенсивность начала в общем передается удовлетворительно (исключения перевод Герни и, может быть, Кеймена); приравнивание «я ветер» утрачено только у Кейдена; одиночество сосны сохранено только у Маркова-Спаркса (и, может быть, у Герни); движение грамматических времен и местоименная рамка переданы более или менее точно только у Слейтер и у Герни; в то же время такие изысканные эффекты, как игра со словами кончился, кузова и корабельной, остались практически не переведенными.

Итак, расмотренные переводы дают в среднем адекватное представление о глубинной структуре «Ветра», но, как и можно было ожидать, не справляются с задачей воспроизвести богатство ее поверхностных манифестаций. В результате, ни один из английских «Ветров» не достигает того гармоничного сочетания силы и легкости, музыкальности и глубины, искусства и безыскусности, которые делают «Ветер» Пастернака столь совершенным воплощением его темы.

Обращаясь теперь к отдельным версиям, я буду кратко останавливаться на трех типах соответствий: адекватном воспроизведении свойств оригинала, отклонениях от них и их компенсирующих проекциях на другие уровни текста. Отмечу также, что каждая из переводных версий, если рассматривать их как целостные системы, предстает как некая единая модификация исходной структуры, проступающая из-за отдельных неточностей и являющаяся естественным продуктом взаимодействия между структурой оригинала и собственными стилистическими предпочтениями поэта-переводчика,

его/ее прочтением стихотворения и т. п. Поэтому при рассмотрении каждой версии, прежде чем обсуждать степень ее соответствия оригиналу, я пытаюсь определить ее общую модификационную тенденцию.

- **3.2. Герни.** Этот перевод верлибром, пожалуй, наименее удачен. Намеренно отказываясь от преимуществ традиционной просодии, он не использует и возможностей, предоставляемых свободным стихом для адекватной передачи языковой организации оригинала.
- 1. Хорошо сохранены: а) смысловое содержание; б) членение на строчки; с) образ одинокой сосны в строке 4.
- 2. К очевидным потерям относятся: а) эллипсис (особенно в строках 7–9); б) бинарное членение (особенно в 1, 3, 12) и их относительная длина; и многие другие композиционные и музыкальные эффекты.
- 3. Интересные компенсирующие замены отсутствуют, если не считать тщательной, вплоть до буквализма (иногда с внесением дополнительных пояснений) передачи когнитивного содержания стихотворения.
- **3.3. Марков-Спаркс**. Это в просодическом отношении обратный случай. Перед нами максимально традиционная имитация «Ветра», может быть, более напряженная и одновременно более монотонно убаюкивающая, чем оригинал за исключением некоторой необычности использования женских рифм.
- 1. Эта версия примечательна сохранением: а) изощренной схемы рифмовки, включая б) фонетический сдвиг (к -E); в) одиночества сосны; и г) последовательной аллитерации (во всех рифмах и в отдельных строках).
- 2. Отклонениями подрываются а) эффекты эллипсиса и «полой середины»: вместо этого, глагол *rock*, «раскачивать», снова появляется в 7-й строке, а середина текста заполнена многочисленными глагольными формами (причастиями в 4, 6, 8, 10, 11, 12); б) единство линии, связывающей «ветер» из 2 с «поиском слов» в 11, 12: субъектом поиска оказываются то ли *they*, «они», то есть «все раскачиваемые предметы», то ли только *hulls*, «корпуса-кузова»; в) правильность стихов, свободных от анжамбманов (с другой стороны, такая правильность могла бы звучать слишком традиционно); г) четкая противопоставленность рифм В и С, особенно важная на стыке строк 3 и 4, где ею подчеркивается изолированность сосны.
- 3. Основные компенсирующие транспозиции состоят в замене: а) синтаксического единства, обеспеченного эллипсисом, фонетическим единством всех рифм (назальных) и ритмическим единством, достигаемым помощью переносов; б) чередования правильных строк без анжамбанов чередованием строк с переносами (в 3, 5, 7, 8, 11) и с причастными формами (в 4, 6, 8, 10, 12); и в) некоторой нехватки «пустоты» в середине метрической облегченностью (пиррихиями) в строках 6, 9.
- **3.4.** Слейтер. Это еще одна по замыслу точная просодическая копия оригинала. Как и у Маркова-Спаркса, в ней повышена интенсивность, но без монотонности, от которой страдает предыдущая версия.
- 1. Слейтер успешно сохраняет: а) единство периода в целом ряде его проявлений (в синтаксисе, парономасиях и отчасти рифмовке); б) напряженность начала; в) принцип чередования.
- 2. В числе потерь: а) легкость середины; б) схема рифмовки, с ее эффектами общего единства и одиночества сосны; в) обретение спокойствия в конце (в 9, 10, 12).
- 3. Интересный компенсаторный эффект создается переносом кольцеобразной симметрии начала и конца с метрического уровня на уровень рифмы (рифмы на –*ing* в 2, 3 и 10, 12).

- **3.5. Кеймен.** Перевод Кеймена довольно традиционен и правилен метрически (без непривычного чередования мужских и женских клаузул) и, в меньшей степени, рифменно (on/one; round/beyond; lie/bay; malignity/lullaby). В целом, он звучит скучноватомонотонно.
- 1. Достаточно точно переданы: а) ощущение единства в его многочисленных проявлениях (за исключением начала) и б) эффект фонетического сдвига, хотя и не совсем в том же направлении, что в оригинале — здесь в сторону открытых рифм на -U: и -AI.
- 2. Главные потери касаются: а) синтаксической правильности; б) интенсивности начала; в) «пустой» середины и г) одиночества в строке 4.
- 3. Что касается компенсаций, то а) недостаток чередования достаточно разных рифм (все мужские) и синтаксических и ритмических структур строк частично восполняется чередованием рифм, особенно на ai; б) следует отметить типично английский синтаксис фразы waving high into and with the vast beyond: хотя она действует вразрез с упорядоченностью и сдержанностью оригинала, это, пожалуй, именно то, чем сам Пастернак (если не поздний, то во всяком случае ранний), воспользовался бы, если бы работал с английским синтаксисом.
- **3.6. Кейден.** Эта версия, просодически традиционная, представляет собой радикальную переработку оригинала: ведущий эффект здесь скорее космически-медитативный, нежели лирический (на всем протяжении текста с неослабевающей силой действуют негативные stormwinds, «грозовые ветры»); текст четко делится на две половины (а не на три трети), с тематическим сдвигом от хаоса как такового к хаосу, который в человеческом плане истолковывается как отчаяние.
- 1. Кейден сохраняет: а) фонетический сдвиг (от OU и AI к EI, членящий текст пополам); б) напряжение в начале (вводя богатую парономасию repining pine trees) и его противопоставленность остальному тексту; и даже в) добавляет пастернаковский мотив «сплетения».
- 2. Совершенно утраченными оказываются, однако, эффекты: а) чередования, б) эллипсиса, и в) все метафорические связи между «я» и «ветром» и между «ты» и «сосной».
 - 3. Компенсации тесно связаны с модификациями.
- а) Единство, разрушенное отсутствием эллипсиса, обилием синтаксических остановок и непоследовательностью рифмовки, частично восстанавливается за счет внутреннего единства каждой из двух половин текста; б) эффект «пустой середины» в этой версии заменяется симметричным членением пополам, усиленным синтаксической остановкой (после строки 6), фонетическим сдвигом (в сторону -*E* в рифмах после строки 5), точной рифмой (*space base* в 6–7), коротким синтаксически выделенным двустишием (7–8); в) финальное совмещение сложности и простоты заменяется кратким, немного викторианским, заключительным двустишием; г) специфическая схема рифмовки оригинала заменена не менее замысловатой схемой двойных и тройных рифм, включающей: такие соответствия, как *space*, *base/bay*, *day*; квази-двустишия (в 3–4, 6–7, 11–12), и абрис общей зеркальной симметрии (две 5-строчные строфы с рифмовкой 3+2 вокруг срединного двустишия) в согласии с общим бинарным членением текста. д) преувеличение силы ветра и печали колыбельной смягчено ритмической легкостью финального двустишия и синтаксической раздробленностью второй половины текста.
- **3.7.** Столлуорти. Это современная, но в то же время музыкально достаточно адекватная версия перевода, с некоторым уклоном в сторону мягкости (скорее шелест легкого бриза, чем стенание бури).

- 1. Хорошо сохранены: а) эллипсис; б) единство на многих уровнях, включая синтаксис и аллитерацию; в) напряженное начало; г) пустая середина; и д) бинарное членение и многочисленные повторы.
- 2. Среди потерь: а) раскачивающееся чередование строк; б) одиночество сосны и в) последовательность глагольных времен (весь текст выдержан в настоящем времени).
- 3. Интересные замены связаны с: а) симметрией рифм на -ng в 1-2 и 11-12, заменяющей другие кольцевые симметрии оригинала; б) явно отличной от остальных финальной квази-рифмой (song), воплощающей переход к чему-то новому в конце (в оригинале это выражено при помощи лексических и синтаксических средств: глагола найти и относительной сложности заключительных строк); в) необычной ритмической схемой и качеством рифм, одновременно ненавязчивых и оригинальных, что заменяет сложную традиционную схему рифмовки оригинала.
- **3.8.** Дейви. Дейви предлагает, наверное, самую просодически современную и независимую версию в рамках (квази-) рифмованного стиха.
- 1. В его переводе сохранены а) богатство аллитераций и парономасий, свойственное оригиналу и б) принцип чередования, в основном в рифмовке, хотя этим выражена скорее «нить концептуального единства», нежели «убаюкивающее раскачивание» (последнее держится здесь лишь на очень тонкой аллитерации, не подкрепленной музыкальными средствами ритма и синтаксиса); в) относительная напряженность начала; и г) относительно сложное единство в конце (несколько ослабленное ритмической легкостью).
- 3. Главные потери это: а) единство периода (много остановок и мало длинных рифменных серий); б) кольцевая симметрия начала и конца; в) одиночество сосны.
- 3. Компенсаторно-модификационные тенденции включают: а) превращение серьезной, но и очаровательно музыкальной колыбельной в глубокомысленную возвышеннофилософскую медитацию, что выражается в б) тонком чередовании рифм, в) выборе слов (lamenting, consensus, audacity) и некоторых грамматических категорий (boundless distances во мн. ч.) вообще говоря, в духе пастернаковской манеры.

4. Заключение: о переводимости

Мои выводы вряд ли можно назвать неожиданными. Я полагаю, что мне удалось показать, что всестороннее тематико-выразительное описание оригинала задает полезную систему отсчета, своего рода сетку структурных координат, с которой можно сверять переводы. На мой взгляд, такое описание – ценное пособие для переводчика. Судя по семи расмотренным английским переводам «Ветра», адекватный перевод не лежит за пределами возможного - если не до последней детали, то, по крайней мере, на уровне главных принципов. Как и можно было ожидать, глубинная структура лучше поддается воспроизведению, чем поверхностная. В результате, переводы в лучшем случае дают читателю хорошее представление о том, какого рода поэтические впечатления испытывают читатели оригинала, но не справляются с задачей непосредственно внушить эти впечатления англоязычным читателям. Получается, что для того, чтобы убедительно воссоздать дух оригинала, переводчик должен держаться его буквы. Это может показаться неожиданным, поскольку на протяжении всей статьи я настаивал на сохранении и передаче структуры – не материальной формы, а лежащих в ее основе глубинных принципов, не конкретных поверхностных деталей оригинала, а их поэтического смысла. Однако оказывается, что достаточно «богатая» поверхностная структура, хотя и остается конструктом (= абстракцией), в действительности предопределяет уникальную текстовую реализацию (см. эпиграф).

Все это не значит, что успешный перевод немыслим. Он возможен – но скорее как удачное совпадение, чем как гарантированное систематическое соответствие.

Приложение Пастернак [Pasternak 1958, p. 540]

Ветер	Схема рифмовки	Метрическая схема
1 Я кончился, а ты жива.	a	U - U - U - U -
2 И ветер, жалуясь и плача,	В	U _ U _ U _ U _ U _ U
3 Раскачивает лес и дачу.	В	U _ U _ U _ U _ U _ U
4 Не каждую сосну отдельно,	C	U _ U _ U _ U _ U _ U
5 А полностью все дерева	a	U _ U _ Ú _ U _
6 Со всею далью беспредельной,	C	U _ U _ U _ U _ U _ U
7 Как парусников кузова	a	U - U - U - U -
8 На глади бухты корабельной.	C	U _ U _ U _ U _ U _ U
9 И это не из удальства	a	U - U - U - U -
10 Или из ярости бесцельной,	C	U – U – U – U – U
11 А чтоб в тоске найти слова	a	U – U – U – U –
12 Тебе для песни колыбельной.	C	U - U - U - U - U

Literal translation [Zholkovsky] Wind

- 1 I ended, but you are alive.
- 2 And the wind, complaining and weeping,
- 3 Is rocking the forest and the cottage.
- 4 Not each pine tree separately,
- 5 But completely all the trees,
- 6 With the entire limitless distance,
- 7 Like the sailboats' hulls
- 8 On the smooth surface of the ship bay.
- 9 And this not out of bravado
- 10 Or out of aimless rage,
- 11 But in order to find, in longing, words
- 12 For you for a cradle-song.

Guerney [in Pasternak 1959, p. 439] Wind

- 1 I have died, but you are still among the living.
- 2 And the wind, keening and complaining,
- 3 Makes the country house and the forest rock –
- 4 Not each pine by itself
- 5 But all the trees as one,
- 6 Together with the illimitable distance;
- 7 It makes them rock as the hulls of sailboats
- 8 Rock on the mirrorous waters of a boat-basin.
- 9 And this the wind does not out of bravado
- 10 Or in a senseless rage,
- 11 But so that in its desolation
- 12 It may find words to fashion a lullaby for you.

Kamen [Kamen 1962, p. 27]

The Wind	Rhyme scheme	Metrical scheme
1 My end has come but you live on.	a	U - U - U - U -
2 The wind weeps out its plaintive cry	b	U – Ú – U – U –
3 And rocks the house and forest round	c	U _ U _ U _ U _ U _
4 And pine trees, yet not one by one,	a^1	U _ Ú _ U _ U _
5 But alltogether waving high	b	U _ U _ U _ U _ U _
6 Into and with the vast beyond	c^1	U _ U _ U _ U _ U _
7 Like hulls of sailing ships that lie	b	U _ U _ U _ U _ U _
8 And ride at anchor in a bay;	b^1	U _ U _ U _ U _ U _
9 And this not for a whim or two,	d	U _ Ú _ U _ U _
10 Nor yet in blind malignity,	b^2	U _ U _ U _ U _ U _
11 But from its grief to spin for you	d	U – U – U – U –
12 The soft words of a lullaby.	b	υ <i>-</i> ύ <i>-</i> υ <i>-</i> υ <i>-</i>

(Pasternak-)Slater [Pasternak-Slater 1963, p. 58]

The Wind	Rhyme scheme	Metrical scheme
1 I am no more but you live on, 2 And the wind, whinig and complaining, 3 Is shaking house and forest, straining 4 Not single fir trees one by one 5 But the whole wood, all trees together, 6 With all the distance far and wide 7 Like sail-less yachts in stormy weather 8 When moored within a bay they lie. 9 And this not out of wanton pride 10 Or fury bent on aimless wronging, 11 But to provide a lullaby 12 For you with words of grief and longing.	a B B a¹ C d C d¹ d E	U - U - U - U - U - U - U - U - U - U -

Kayden [Kayden 1964, p. 191]

Winds	Rhyme scheme	Metrical scheme
1 I have died. You live alone with woe.	a	Ú - Ú - U - U -
2 Now stormwinds, keening and repinig,	В	U - U - U - U - U
3 Rock house and pine trees to and fro –	a	Ú – U – Ú – U –
4 Not tree by tree, but at one blow	a	U - U - U - U -
5 All groves and forest intertwining	В	Ú – U – U – U – U
6 With the illimitable space;	c	U – U – U – U –
7 Thus sailboats sheltered at their base	c	Ú – U – U –
8 Are rocked by winds along a bay.	c^1	U - U - U - U -
9 But not in senseless agitation	D	U _ U _ U _ U _ U _ U
10 The stormwind rages; day by day	c^1	U - U - U - U -
11 About your grief is lamentation,	D	U - U - U - U - U
12 Its lullaby of desolation.	D	U - U - U - U - U

Davie [Davie 1965, p. 18]

Wind	Syllables	Stresses
1 This is my end, but you live on.	8	5
2 And the wind, complaining amd lamenting,	10	3
3 Agitates forest and country loge.	9	4
4 Not the pine trees one by one,	7	4
5 But a consensus of all trees	8	3
6 And the boundless distances, on and on,	10	4
7 Like hulls that are stripped of canvas	8	3
8 In a haven satin for squadrons.	8	3
9 And this not out of audacity	9	3
10 Nor from a fury without occasion	10	4
11 But in anguish to find you	7	2
12 Words for a cradle-song.	6	3

Markov-Sparks [Markov-Sparks 1967, p. 604–605]

Wind	Rhyme scheme	Metrical scheme
1 I have died, but you still live on.	a	Ú - Ú - U - Ú -
2 And the wind, crying and complaining,	В	U – Ú – U – U – U
3 Is rocking house and forest, straining	В	U - U - U - U - U
4 Not every pine tree, singly bending,	C	U - U - Ú - U - U
5 Butt all the trees together, one	a¹	U - U - U - U -
6 With unlimited space extending.	C	U – Ú – U – U – U
7 They rock like hulls of sailboats on	a	U - U - U - U -
8 A harbor's mirrored surface, spending	C	U - U - U - U - U
9 Themselves in no bravado fun	a¹	U - U - U - U -
10 And with no senselesss fury blending,	C	U - Ú - U - U - U
11 But so – to find, in longing, spun	a^1	Ú -´ U -´ U -´
12 Words for your lullaby unending.	C	Ú – U – U – U – U

\Stallworthy [Stallworthy, France 1983, p. 129]

Wind	Rhyme scheme	Metrical scheme
1 I am dead, but you are living.	A	<u>-</u> U <u>-</u> U <u>-</u> U <u>-</u> U
2 And the wind, moaning and grieving,	A^1	_ U _ Ú _ U _ U
3 Rocks the house and the forest,	В	-´U-´ -U-´U
4 Not one pine after another	C	-´Ú -´Ú - U -´U
5 But further than the furthest	B^1	U - U - U - U
6 Horizon alltogether,	C1	U - U - U - U
7 Like boat-hulls and bowsprits	D	Ú - U U - U
8 In an unruffled anchorage,	Е	Ú – U – Ú – Ú
9 Rocked not from high spirits	\mathbf{D}^1	<u></u>
10 Or out of aimless rage,	e ¹	
11 But with a sad heart seeking	F	
12 Words for your cradle-song.	g	

Литература

Жолковский 1983 — Жолковский А. К. Поэзия и грамматика пастернаковского «Ветра» // Russian literature 14:241-286.1983.

Davie 1965 - Davie, Donald. The poems of Dr. Zhivago. New York: Bames and Noble, 1965.

Kamen 1962 – Kamen, Henry. Boris Pasternak. In the interlude: Poems 1945-60. London: Oxford University Press, 1962.

Kayden 1964 - Kayden, Eugene. Boris Pasternak. Poems. Yellow Springs, Ohio: The Antiochpress, 1964.

Markov-Sparks 1967 – Markov, Vladimir and Merrill Sparks. Modem Russian Poetry. An anthology with verse translations. New York: Bobbs-Merrill, 1967.

Pasternak 1958 – Pasternak, Boris. Doktor Zhivago. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1958.

Pasternak 1959 – Pasternak, Boris. Doctor Zhivago ("The Poems of Yurii Zhivago," translated by Bernard Guilbert Guerney). New York: Pantheon, 1959.

Pasternak-Slater - Pasternak-Slater, Lydia. Fifty poems. London: Alien & Unwin, 1963.

Stallworthy, France 1983 – Stallworthy, Jon and Peter France. Pasternak. Selected poems. New York/London: W.W. Norton, 1983.

Примечания

¹Alexander Zholkovsky. Seven "Winds": Translations of Pasternak's "Veter" // Language and Literary Theory / Ed. by B. Stolz et al. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. P. 623–643. Авторизованный перевод с английского Натальи Ласкиной. В работе над англоязычной статьей автор с благодарностью пользовался советами Владимира Маркова, Ольги Матич, Джадсона Розенгранта, Марджори Перлофф и Николаса Уорнера.

Массимо Маурицио

HEКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ДВУХ ПЕРЕВОДАХ "THE CATCHER IN THE RYE" ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРА¹

Эти беглые замечания возникли как результат анализа пионерского перевода, особенно значимого для контекста эпохи романа «Над пропастью во ржи», осуществленного Ритой Райт-Ковалевой. Данная статья не претендует ни на полноту, ни на научность, она продиктована всего лишь желанием понять, для себя в первую очередь, в чем заключается очарование перевода, по сей день остающегося актуальным и непревзойденным. «Над пропастью во ржи» (1955) представляет собой явление исключительное прежде всего в силу применяемого Р. Райт-Ковалевой языка, раскрепощенного от литературных догм эпохи.

Наш анализ будет фокусироваться на американском романе, а также на русском и итальянском переводах А. Мотти. Последнему, датированному 1961 г., не хватает свежести и естественности, свойственных как оригиналу, так и русскому переводу. Мотти порой не удается адекватно передать врожденной сэлинджерову письму эмоциональности. Итальянский вариант иногда кажется сдержанным, хотя именно в начале 1960-х гг. итальянская переводческая школа давала некоторые их своих лучших плодов, как, например, блестящий, до сих пор считающийся хрестоматийным, перевод Ф. Пивано «Вопля» и других циклов А. Гинзберга. Это свидетельствует о большой свободе в итальянской печати начала 60-х гг. и, следовательно, о том, что «сжатость» и «скованность» перевода А. Мотти не обусловлены ситуацией в стране, что нужно, наоборот, учитывать при обращении к переводу на русский язык.

The catcher in the rye по-итальянски озаглавлено *Il giovane Holden* – «Молодой Холден»; выбор заглавия, гораздо менее вызывающего, чем в оригинале, объясняется заметкой самого издателя:

Такое название, как "The catcher in the rye", не только вызывает идиллические деревенские образы для уха американского читателя, которому слова catcher и rye хорошо знакомые и носят с собой весьма современный смысл; catcher'ом называется один из игроков бейсбольной команды, тот, кто «схватывает», т. е. тот, кто, в перчатке и маске стоит за batsman'ом (отбивающим мяч). Он схватывает мяч, если отбивающий не отбивает его клюшкой. Rye обычно называют whisky-rye, распространенное виски, полученное от брожения ржи или ржаной смеси и солода. Название «The catcher in the rye», если его перевести буквально, звучит у нас «защитник в граппе».

Исходя из невозможности такого перевода, мы не чувствовали себя вправе заменить такое уклончивое название другим, произвольно выбранным нами. Поэтому мы ограничились назвать роман именем главного героя [Salinger 1961, p. 2].²

Несмотря на подробное объяснение, нам кажется, что название можно было бы передать как-то иначе; такой «простой выход» упускает центральный для книги момент, упрощая целый ряд важнейших для Сэлинджера перекличек, прежде всего дважды упоминающуюся ссылку на шотландскую песню Р. Бёрнса, вдохновившую название книги:

Gin a body meet a body Coming through the rye; Gin a body kiss a body, Need a body cry? Русский переводчик, заменив образ *catcher* а *пропастью*, обращает внимание читателя на понятие, характерное для русской литературной традиции, вызывающее прежде всего ассоциации с произведениями Ф. Достоевского и с модернизмом.

Итальянский перевод неоднократно отклоняется от американского оригинала, основывающегося на сопоставлении и внезапном замене разных регистров, таких как, например, грубого молодежного жаргона и культурные, порой даже чопорные выражения образованных взрослых людей. Специфическое сэлинджеровское письмо порой заставляет вольно подойти к исходному тексту, чего служит доказательством перевод очень часто повторяющегося слова hell. Оно как для русского так и для итальянского уха имеет совершенно разный узус, нежели по-английски, и никак не может быть применено в качестве восклицания или усилительной частицы, как у Сэлинджера. Райт-Ковалева заменяет его другими вводными словами, оставляющими характерную для оригинала интонацию, но не портящими естественности русской речи: оно превращается, например, в традиционное для фольклора и художественной литературы слово черт.

```
"Did you give her my regards?" I asked him.
"Yeah."
The hell he did, the bastard [Salinger 1951, p. 55]<sup>3</sup>.

- Ты ей передал от меня привет? – спрашиваю.

- Угу.
Черта лысого он передал, подонок! [Сэлинджер 1983, с. 51].
```

В отличие от Сэлинджера и Мотти, Райт-Ковалева не употребляет матерных или вульгарных слов, ибо это придало бы русскому тексту слишком сильную коннотацию. Вместо них она применяет разговорную лексику и просторечье, придающие тексту коннотацию совершенно живой речи:

```
"Life is a game, boy. Life is a game that one plays according to the rules."
"Yes sir, I know it is. I know it!"
Game my ass. Some game [12].

- Но жизнь действительно игра, мой мальчик, и играть надо по правилам.

- Да, сэр. Знаю. Я все это знаю.
Тоже сравнили! Хорошая игра! [25–26].

- La vita è una partita, figliolo. La vita è una partita che si gioca secondo le regole.

- Sì, professore. Lo so. Questo lo so.
Partita un accidente. Una partita [11].
```

Как мы видим, вульгарные мысли молодого Холдена заменены более «корректными» словосочетаниями в обоих переводах. Но главная разница в том, что русский текст сохраняет иронический оттенок, свойственный мысленной реплике молодого человека, в отличие от итальянского варианта, где перевод звучит более плавно и нейтрально.

К тому же выводу можно прийти, если проанализировать еще один фрагмент, в котором Холден рассказывает о том, чем занимается его брат:

He wrote this terrific book of short stories, The secret Goldfish, in case you never heard of him. The best one in it was "The secret goldfish". It was about this little kid that wouldn't let anybody look at his goldfish because he'd bought it with his own money. It killed me. Now he's in Hollywood, D. B., being a prostitute. If there's one thing I hate, it's the movies, don't even mention them to me [4].

Может, слыхали — это он написал мировую книжку рассказов "Спрятанная рыбка". Самый лучший рассказ так и назывался — "Спрятанная рыбка", там про одного мальчишку, который никому не позволял смотреть на свою золотую рыбку, потому что купил ее на собственные деньги. С ума сойти, какой рассказ! А теперь мой брат в Голливуде, совсем скурвился. Если я что ненавижу, так это кино. Терпеть не могу [20].

Ha scritto quel formidabile libro di racconti, Il pesciolino nascosto, se per caso non l'avete mai sentito nominare. Il più bello di quei racconti era Il pesciolino nascosto. Parlava di quel ragazzino che non voleva far vedere a nessuno il suo pesciolino rosso perché l'aveva comprato coi soldi suoi. Una cosa da lasciarti secco. Ora sta a Hollywood, D. B., a sputtanarsi. Se c'è una cosa che odio sono i film. Non me li nominate nemmeno [3–4].

Как мы видим, русская переводчица передает существительное *prostitute* глаголом *скурвиться*, что сохраняет первоначальный смысл (брат Холдена продал свой талант кинематографическому рынку). Итальянский текст, как и русский, применяет однокоренное слово, но *sputtanarsi* значит скорее «терять лицо из-за глупых поступков», и, хотя происходит от слова *puttana*, в нем нет заложенного в оригинале смысла; итальянский перевод теряет то, что в других текстах может приводить к мысли о моральном осуждении Холденом старшего брата.

При рассмотрении вышеприведенного фрагмента бросается в глаза слово *Goldfish*, которое переводится как *золотая рыбка*. Эквивалент *Goldfish*'у – именно таков, но тем не менее золотая рыбка неизбежно вызывает целый ряд ассоциаций, чуждых оригиналу. Сэлинджер имеет в виду весьма распространенную, простую аквариумную рыбу, по-итальянски *pesce rosso*, которую раздаривают детям на ярмарках, и совершенно лишенную фольклорных или литературных ассоциаций. По-русски, в силу богатой, начатой еще Пушкиным литературной традиции, здесь наверно было бы уместнее заменить *Goldfish* на что-нибудь менее коннотированное, ведь для сэлинджерова *Goldfish*'а важны простота и банальность образа в оппозиции чопорности и самолюбию холденова брата.

Американский автор вводит в повествование редкие — и поэтому еще более значимые — ритмические фрагменты. Процитированный ниже отрывок строится на музыкальных сдвигах, подражающих синкопированным джазовым ритмам:

Anyway it was December and all, and it was cold as a witch's teat, especially on the top of that stupid hill. I only had on my reversible and no gloves or anything, the week before that something's stolen my camel's-hair coat right out of my room, with my fur-lined gloves right in the pocket and all [7].

Нетрудно заметить, что ритм состоит преимущественно из чередования однослоговых слов (48 из 59), которыми английский язык очень богат. Ритм передает восходящие и нисходящие интонации, вербально изображающие бег героя вниз по холму в сцене, следующей за этой. В русском переводе можно уловить другой, довольно четкий, ритм, построенный на основе двустопных и трехстопных тактов. Их совокупность заменяет напряженный ритм оригинала более привычным для русской словесности размером. Русский перевод сохраняет, между прочим, восходящие и нисходящие интонации:

Словом, дело было в декабре, и холодно как у ведьмы за пазухой, особенно на этой треклятой горке. На мне была только куртка – ни перчаток, ни черта. На прошлой неделе кто-то спер мое верблюжье пальто прямо из комнаты вместе с теплыми перчатками – они там и были, в кармане [22].

В отличие от Райт-Ковалевой, итальянская переводчица не передает никакой чет-кой звуковой схемы, она оставляет лишь отдельные фрагменты, в которых можно отметить какую-то ритмическую просодию:

Ad ogni modo era dicembre e tutto quanto, e *l'aria era fredda come i capezzoli* di una strega, *specie sulla cima di quel cretino d'un colle*. Io addosso avevo soltanto il cappotto doubleface *senza guanti né altro*. La settimana prima, qualcuno era andato fino in camera mia a rubarmi *il cappotto di cammello, coi guanti foderati di pelliccia in tasca e tutto quanto* [6; κ*ypcus мой* – *M. M.*].

В *The catcher in the rye психология*, ментальность и отношения молодого героя к другим персонажам переданы с помощью словесного инструментария и интонаций.

He started going into this nodding routine. You never saw anybody nod as much in your life as old Spencer did. You never knew if he was nodding a lot because he was thinking and all, or just because he was a nice old guy that didn't know his ass from his elbow [12].

В частности, содержание последнего предложения контрастирует с грубым тоном, которым оно окрашено: на самом деле Холден любит своего старого учителя, и слова he was a nice old guy that didn't know his ass from his elbow звучат скорее как крылатое выражение, самим героем придуманное, нежели как оскорбление; таким образом эта фраза лишена исконной вульгарности, а оказывается просто выразительным оборотом. Райт-Ковалева переводит интересующее нас предложение немного мягче.

Тут он начал качать головой. В жизни не видел, чтобы человек столько времени подряд мог качать головой. Не поймешь, оттого лион качает головой, что задумался, или просто потому, что он же совсем старикашка и *ни хрена не понимает* [25; курсив мой – M. M.].

Предложение фактически утрачивает исконную выразительность, которой она обладает в английском варианте, но зато переводчица добавляет слово *старикашка*, усиленное предлогом, что придает оттенок фамильярно-презрительный. В конечном итоге это предложение, как и по-английски, звучит как «уважительное пренебрежение», скорее чем как обида: мальчик убеждает, себя в первую очередь, что он не принимает учителя (олицетворяющего авторитет и систему, которые Холдену так чужды), но тот факт, что герой посещает именно его перед отъездом, говорит об обратном. Такое двойное и, казалось бы, противоречивое поведение характерно для переходного возраста, но главное, что Сэлинджер передает психологические детали словесными оксюморонами, интонационно подчеркивая их.

Итальянский перевод верно передает интонацию американского оригинала, притом Мотти использует нарочито неправильные глагольные времена, что усиливает ощущение неясной разговорной речи.

Lui attaccò il suo solito su e giù con la testa. Roba che in vita vostra non avete mai visto nessuno fare così su e giù con la testa come il vecchio Spencer. Uno non sapeva mai se muoveva tanto la testa perché stava pensando eccetera eccetera, o solo perché era un caro vecchiotto che non capiva un accidente [11].

Зато итальянский переводчик в некоторых местах слишком буквально следить за оригиналом, как в случае английского and all (because he was thinking and all), переведенного, как eccetera eccetera, что на итальянском языке звучит неестественно и даже не очень понятно.

Порой можно рассматривать перевод Райт-Ковалевой как адаптацию исходного текста к советской культуре того времени. Когда американский текст оказывается слишком насыщен реалиями, тогда она переводит «макрофрагментами», передавая тот же дух, что в оригинале. Сравним, например, следующий отрывок из второй главы:

For instance, one Sunday when some other guys and I were over there for hot chocolate. He showed us this old beat-up Navajo blanket that he and Mrs. Spencer'd bought off some Indian

in Yellowstone Park. You could tell old Spencer'd got a big bang out of buying it. That's what I mean. You take somebody old as hell, like old Spencer and they can get a big bang out of buying a blanket [10].

Например, один раз, в воскресенье, когда он меня и еще нескольких других ребят угощал горячим шоколадом, он нам показал потрепанное индейское одеяло — они с миссис Спенсер купили его у какого-то индейца в Йеллоустонском парке. Видно было, что старик Спенсер от этой покупки в восторге. Вы понимает, о чем я? Живет себе такой человек вроде старого Спенсера, из него уже песок сыплется, а он все еще приходит в восторг от какого-то одеяла [24].

Бросается в глаза пропуск слова *Navajo*, наверное, не слишком знакомого русскому читателю 50-х гг., а также слэнговое выражение *got a big bang out of buying it*, что переводится проще и нейтральнее (быть в восторге); несмотря на такие изменения, тон остается тем же, что и в оригинале. В последнем предложении выделяются два разговорных выражения, *old as hell* и *get a big bang out of buying a blanket*, второе из которых является повторением использовавшегося до этого словосочетания. В русском тексте *old as hell* заменяется оборотом, *из него уже песок сыплется*, что – как нам представляется – звучит еще выразительнее, в силу того, что образ здесь смешнее, превращает старого человека в чучело, что можно считать интонационно и экспрессивно эквивалентным выражениям оригинала. То, что оказывается непереводимо, компенсируется другими элементами, сугубо русскими, но гармонично вписывающимися в американский контекст романа.

В итальянском переводе фигурируют слова *vecchio bacucco* и *mandare in sollucchero*, довольно старомодные выражения, которые звучат ласково и гораздо менее вызывающе, чем в американском романе:

Per esempio, una domenica che io e certi altri ragazzi eravamo andati a casa sua a prendere la cioccolata calda, ci fece vedere quella vecchia coperta Navajo che lui e la signore Spencer avevano comprata da un indiano a Yellowstone Park. Era chiaro che quell'acquisto mandava in solluchero il vecchio Spencer. Ecco quello che voglio dire. Prendi uno che è un vecchio bacucco, come il vecchio Spencer, comprare una coperta può mandarlo in solluchero [9].

Отношения героя к товарищам раскрывают интересные черты его характера: конфликт с соседом Стрэдлейтером вызван желанием Холдена доказать свои силу и взрослость. После и грубых слов возникшей впоследствии их драки, герою хочется плакать, но его самолюбие не позволяет ему этого. Чем более он чувствует слабость и беспомощность, тем грубее он отзывается о товарище:

He kept holding onto my wrists and I kept calling him a sonuvabitch and all, for about ten hours. I can hardly even remember what all I said to him. I told him he thought he could give the time to anybody he felt like. I told him he didn't even care if a girl kept all her kings in the back row or not, and the reason he didn't care was because he was a goddam stupid moron. He hated it when you called him a moron. All morons hate it when you call them a moron [57].

Чрезмерная взволнованность Холдена передается читателю с помощью мата (пусть в «искаженном» виде), и достигает своей апогеи, когда герой понимает, что его соперник сильнее его и, что преодолеть он его не может. В обоих текстах, русском и итальянском, сохраняются такие элементы: итальянский переводчик, вполне справедливо, вносит в свой текст нарочито искаженные времена глагола, придавая этим ощущение разговорности, естественно сочетающейся с вульгарностью холденовых фраз.

Continuava a tenermi stretto per i polsi, e io continuavo a chiamarlo figlio di puttana e via dicendo per almeno dieci ore. Quasi non riesco nemmeno a ricordarmi tutto quello che gli dissi. Gli dissi che credeva di potersi sbattere tutte quelle che gli girava. Gli dissi che non gli importava nemmeno se una ragazza teneva tutte le dame nell'ultima fila o no, e non gliene importava perché lui era un maledettissimo stronzo rincretinito. Lui non sopportava di sentirsi chiamare stronzo. Tutti gli stronzi non sopportano di sentirsi dare dello stronzo [52].

Райт-Ковалева заменяет оскорбления Холдена в адрес Стрэдлейтера более мягкими выражениями; советская печать того времени не могла бы пропустить сильно колоритные выражения, хотя сегодняшнему читателю наверно покажется странным ругательство *кретин* во время драки.

Держит мои руки, а я его обзываю сукиным сыном и всякими словами часов десять подряд. Я даже не помню, что ему говорил. Я ему сказал, что он воображает, будто он может путаться с кем угодно. Я ему сказал, что ему безразлично, переставляет девчонка шашки или нет, и вообще ему все безразлично, потому что он кретин. Он ненавидел, когда его обзывали кретином. Все кретины ненавидят, когда их называют кретинами [52].

«Над пропастью во ржи» описывает целый ряд ситуаций, в которых оказывается главный герой, и каждая из них имеет соответствующий стиль. По дороге в театр, например, Холден с Сэлли встречают *пижонов*, о которых мальчик отзывается с характерным для него «циничным участием». Интересно здесь сопоставление оригинала и переводов, поскольку эти фрагменты, больше, чем другие, приписывают *пижонам* сугубо национальные, специфические для каждой культуры фобии.

Будучи в театре, главный герой обращает внимание на снобистский тон зрителей, комментирующих представление. Из оригинала можно уловить некое пренебрежительное отношение Холдена к тогдашней интеллигентной молодежи, усиленное раздражением, вызванным недостаточным вниманием девушки к нему.

Переводы сильно отличаются друг от друга; русская переводчица оставляет лишь те американские реалии, без которых нельзя было обойтись. В итальянской версии, наоборот, они все переведены, даже если они незнакомы итальянскому читателю. На этой волне, Мотти переводит выражение Old Sally, как Vecchia Sally (т. е. буквально), но по-английски это звучит скорее, как фамильярная кличка, в то время, как по-итальянски выражение Vecchia Sally воспринимается совершенно по-другому, как искусственное заимствование или подражание английской речи.

Проанализируем другой момент:

At the end of the first act we went out with all the other jerks for a cigarette. What a deal that was. You never saw so many phonies in all your life, everybody smoking their ears off and talking about the play so that everybody could hear and know how sharp they were. Some dopey movie actor was standing near us; having a cigarette. [...]. He was with some gorgeous blonde, and two of them were trying to be very blasé and all, like as if he didn't even know people were looking at him. Modest as hell. I got a big bang out of it. Old Sally didn't talk too much, except to rave about the Lunts, because she was busy rubbering and being charming. Then, all of a sudden, she saw some jerk she knew on the other side of the lobby. [...]. Strictly Ivy League. Big deal. He was standing next to the wall, smoking himself to death and looking bored as hell [164–165].

Показательно, что русский и итальянский переводы передают выражение I got a big bang out of it совершенно противоположным образом (Мне страшно стало и Mi ci divertii moltissimo — Мне от этого стало очень весело).

После первого акта мы со всеми другими пижонами пошли курить. Ну и картина! Никогда в жизни не видел столько показного ломанья. Курят вовсю, а сами нарочно громко говорят про пьесу, чтобы все слыхали, какие они умные. Какой-то липовый киноактер стоял рядом с нами и тоже курил. [...]. С ним стояла сногсшибательная блондинка, и оба они делали безразличные лица, притворялись, что не замечают, как на них смотрят. Скромные, черти! Мне страшно стало. А моя Салли почти не разговаривала, только восторгалась Лантами, ей было некогда: она всем строила глазки, ломалась. Вдруг она увидела в другом конце курилки какого-то знакомого пижона [...]. Светский лев. Аристократ. Стоит, накурился до одури, а у самого вид такой скучающий, презрительный [114—115].

Alla fine del primo atto uscimmo con tutta quella massa di cafoni a fumarci una sigaretta. Roba da matti. Garantito che in vita vostra non avete mai visto tanto palloni gonfiati, tutti che fumavano come camini e parlavano della commedia in modo da farsi sentire e fare apprezzare a cani e porci quanto erano geniali. In piedi vicino a noi c'era un cretino di divo che si fumava una sigaretta. [...] Stava con una bionda di prima qualità, e tutt'e due cercavano di fare molto i blasé e via discorrendo, come se non si accorgessero nemmeno che tutti li guardavano. Modesti dell'accidente. Mi ci divertii moltissimo. La vecchia Sally non parlava molto, tranne che per sdilinquirsi i Lunt, perché era occupatissima ad allungare il collo e a fare l'affascinante. Poi tutt'a un tratto vide dall'altra parte dell'atrio un tizio che conosceva. [...] Tipo Ivy League spaccato. Ve lo raccomando io. Stava in piedi vicino al muro, fumando come un turco e con l'aria di annoiarsi a morte [148].

Райт-Ковалева переводит фразу Jerk [...] strictly Ivy League как Аристократ и Светский лев, фактически заменяя перевод своим объяснением реалий, вряд ли доступных советскому читателю середины 1950-х гг. Здесь более важную роль, чем переводческие решения, играют укоренившиеся в языке фразеология и крылатые слова, которые, естественно, не поддаются буквальному переводу, а требуют смысловую, прежде чем словесную, адекватную трансляцию. Итальянской переводчице удается передать тон скучающего и презирающего окружающих его Холдена, но она оставляет американские реалии, которые сильно замедляют чтение, и которые в конечном итоге оказываются так же недоступны широкой итальянской публике также, как и русской.

Слово *Jerk* переводится на русский язык как *пижон*, из-за чего оно утрачивает вульгарный и брезгливый оттенок. Итальянский вариант предлагает термин *Cafone*, обозначающий грубого, невежественного и невоспитанного человека, далекий от коммуникативных интенций оригинала; более того, слово *cafone* изначально обозначило невоспитанного итальянского крестьянина южной Италии, что явно не совместимо с американской театральной средой, о которой идет речь в этой сцене.

Исходя из этих немногочисленных, простых и, повторяем, не претендующих на полноту описываемых феноменов примеров можно прийти к выводу о значимости русского перевода, важнейшего этапа в раскрепощении литературного языка после сталинского оттеснения свободного художественного слова. Известный переводчик Е. Солонович вспомнил, во время частной беседы с нами, роль, которую этот перевод сыграл для него как читателя, прежде чем как профессионального переводчика, именно в силу необыкновенной для того времени свежести языка. Как нам кажется, на расстоянии полувека перевод до сих пор представляется чреватым небезынтересными решениями многих переводческих проблем, которые с большим трудом давались другим переводчикам.

Литература

Сэлинджер 1983 — Сэлинджер Джс. Д. Над пропастью во ржи, повести, девять рассказов. М. Художественная литература. 1983.

Salinger 1951 – *Salinger J. D.* The catcher in the rye. Boston: Little brown. 1951. Salinger 1961 – *Salinger J. D.* Il giovane Holden. Torino: Giulio Einaudi editore. 1961.

Примечания

¹Анализ будет касаться только глав 1, 2, 6 и 17. Они наиболее показательны для разных настроений Холдена и, следовательно, разныз выразительных приемов самого Сэлинджера. В первой герой представляет себя и свою манеру речи, во 2-ой, 6-ой и 17-ой главах – свои отношения с другими (с миром взрослых, с ровесниками, с девушками) разными языковыми средствами, зависимо от ситуации, в которой он оказывается.

²В дальнейшем все цитаты из итальянского перевода из этого издания. Номера страницы будут указаны в тексте в квадратных скобках.

 3 В дальнейшем все цитаты из оригинального текста из этого издания. Номера страницы будут указаны в тексте в квадратных скобках.

⁴В дальнейшем все цитаты из русского перевода из этого издания. Номера страницы будут указаны в тексте в квадратных скобках.

Дарья Белова

ТРАНСФОРМАЦИ И СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ ЦИКЛА Р. М. РИЛЬКЕ «СОНЕТЫ К ОРФЕЮ» В СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

К циклу Р. М. Рильке «Сонеты к Орфею» обращались многие современные переводчики, в том числе — А. Карельский, В. Микушевич, Г. Ратгауз. Их переводы представляют собой синтез глубокой исследовательской работы и творческого осмысления лирики поэта, характеризуются «бережной» передачей художественного своеобразия сонетов. Австрийский поэт занимает важное место в творческой и профессиональной биографии каждого из переводчиков, о чем свидетельствуют их исследования лирики поэта. А. Карельский угадывает в образе Орфея сонетов черты самого Рильке, называя его «звонким Богом», Богом-певцом [Карельский 1999, с. 280]. По мнению В. Микушевича, прибежищем австрийского лирика в одиночестве становится поэтическая вселенная певчего Бога Орфея [Микушевич 1971, с. 431–433]. «Автобиографической исповедью» называет Г. Ратгауз поздний цикл сонетов, видя в них совмещение глубоких философских тем и волнующих каждого поэта и человека вопросов о сущности поэзии [Ратгауз 1977, с. 414].

При определении критериев сравнительно-сопоставительного анализа переводов и оригинала сонетов учитывались концепции переводоведения, изложенные в работах авторитетных теоретиков и практиков перевода: О. Ахмановой, Л. Бархударова, В. Виноградова, М. Гаспарова, В. Комисарова, Ю. Левина, Е. Лысенковой, Э. Медниковой, Л. Озерова, А. Федорова, П. Топера. Принимались во внимание следующие концептуальные положения, изложенные в этих трудах:

- При сопоставительном анализе оригинала и перевода художественного произведения необходимо учитывать факт переводной множественности, предполагающий существование в национальной литературе нескольких переводов одного иноязычного литературного произведения.
- Любое художественное произведение имеет инвариантную основу, которая остается постоянной при деформациях восприятия. Эта инвариантная основа и составляет стержень образа произведения. При этом эквивалентность подлинника и перевода базируется на тождестве семантической информации всего текста в целом, а не его частей.
- В отношении художественного перевода не может возникнуть переводной текст со стопроцентным покрытием лексем исходного текста их прямыми соответствиями, так как наличествует расхождение лексических систем языков оригинального произведения и реципиента.
- Полифония слова ведет к необходимости передачи на языке-реципиенте глобальности художественного образа. Если эта задача недостаточно осмыслена переводчиком, происходит обеднение оригинала, когда передается лишь одно из значений.

Учитывая наличие всевозможных компенсирующих замен при передаче текста с одного языка на другой, сопоставительный анализ необходимо делать на всех уровнях. Таким образом, представляется значимым:

- семантическое соответствие мотивов и образов в переводах и оригинале;
- воспроизводство стилевых особенностей сонетов, сохранение переводчиком основных элементов образности языка Рильке;
 - передача синтаксической, ритмико-интонационной организации сонетов.

В художественном мире «Сонетов к Орфею» важнейшими циклообразующими элементами являются орфические мотивы, образы и семантические константы. В качестве доминанты сопоставительного анализа были выбраны именно эти основные элементы парадигмы сонетов.

Образ Орфея в русских переводах цикла «Сонеты к Орфею»

«Божественная» сущность образа Орфея

В большинстве сонетов цикла образ мифологического героя представлен имплицитно, через его «двойников», выраженных природными, мифологическими метафорами или воплощенных в образах вещей и явлений. Лишь в некоторых из них Бог, или Орфей, возникает явно, при этом раскрыта какая-либо из его сторон: «божественная» сущность, мистическое начало или мифологический элемент. Так, в третьем сонете первой части величие божественного певца провозглашается в предложении-тезисе: «Ein Gott vermags», которое русские переводчики трактуют по-разному. В. Микушевич точно следует оригиналу на семантическом, синтаксическом и грамматическом уровнях, используя прямое значение слова vermögen (быть в состоянии, мочь), ту же синтаксическую конструкцию (простое, ничем не осложненное предложение): «Бог смог». Сдвиги синтаксического характера наблюдаются в переводе Карельского: «Конечно, если – бог». Начиная с этого утверждения катрен, переводчик словно дает ответ на поставленный прежде вопрос. В контексте цикла сонетов он не противоречит логике развития мысли, однако в оригинале ответ выстраивается лишь постепенно. В переводе представлена оценка образа, нейтральная лексика дополнена оценочным компонентом.

Далее в сонете Рильке утверждается свободный, отвергающий принуждение, мироструктурирующий характер орфического пения: «Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr, / nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes».. Семантически объем перевода Микушевича соответствует оригиналу, однако он трансформирует характер синтагматических связей частей высказывания: «Желанью песнь, по-твоему, чужда / и целью не прельщается конечной». Если Рильке вводит семантическую константу «Gesang» («напев») через отрицательные конструкции, то Микушевич использует иной прием актуализации данной константы – персонификацию: песнь «чужда желанью» и «не прельщается». В его переводе эти строки, как и начало сонета, прочитываются как рассуждение с включением авторских эмоций: «Ты учишь петь. Но что нам твой урок, / нам, вечно страждущим и недовольным?». Он трансформирует текст на всех уровнях – синтаксическом, семантическом и эмоционально-экспрессивном. Единое цельное предложение оригинала разбивается на два, в результате сочетания разделительного пунктуационного знака и частицы «но» возникает смысловая пауза. Обращаясь к синонимическому ряду рильковских существительных «Begehr» («желание», «требование») и «Werbung» («привлечение»), Карельский трактует их в эмоционально противоположном ключе -«страждущим» и «недовольным», меняя не только коннотативное, но и денотативное содержание оригинального образа. Перевод данного фрагмента относится к тем случаям, когда коннотация может полностью заглушить «денотативный код». Идея о свободном характере песни Орфея порождает мысль о непостижимости божественного пения – это пример «крайнего» варианта переводной дисперсии, при которой субъективное восприятие переводчиком отдельных образов оригинала меняет его тональность.

В пятом сонете Рильке расширяет границы образа Орфея до его сопричастия Бытию, вводя в повествование тему метаморфозы: «Errichtet keinen Denkstein. Lasst die Rose / nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn. / Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose / in dem und dem»). «Двунаправленный» рильковский оборот «Denn Orpheus ists», который можно интерпретировать и как уподобление Орфея «цветущей розе», и как тождество «всему», Микушевич переводит, сохраняя его бинарность: Орфей продолжает свою жизнь в розе, находясь при этом во всем окружающем мире: «Не нужно монументов. Только роза / пусть в честь него цветет из года в год; / и в ней Орфей; его метаморфоза / и там и тут» (183). При этом переводчик сохраняет как семантический объем оригинала, так и его синтаксическую организацию: начиная от расположения слов и заканчивая структурами предложения, он следует авторскому замыслу. Наращение

пантеистических мотивов в данном фрагменте отличает перевод Ратгауза, природные образы одухотворены и выполняют активные функции: «Не воздвигай надгробья. Только роза / да славит каждый год его опять. / Да, он — Орфей. Его метаморфоза / жива в природе». При передаче концептуального момента оригинального образа «Denn Orpheus ists» Ратгауз, благодаря пунктуационным и интонационным добавлениям (частица «да» и запятая), сохраняет торжественную интонацию оригинала, приковывающую внимание читателя к этому образу. Семантическое членение, синтаксическая структура катрена соответствуют оригинальным, но в переводе присутствует метафорическая замена — персонифицируется образ розы — она «славит». Кроме того, конкретизируется само понятие метаморфозы: она связана с вечным круговоротом природы.

Торжество орфической поэзии утверждается и во втором катрене сонета: «<...> Ein für alle Male / ists Orpheus, wenn es singt». Сокращение синтаксического объема оригинала, которое достигается в переводе Микушевича посредством конкретизирующей замены, а также лексические повторы константы «Песнь» создают текст особой семантической концентрации в переводе: «<...> Когда поется, / поет Орфей». Микушевич опускает рильковский грамматический повтор — ists / ists («Denn Orpheus ists <...> / ists Orpheus), являющийся смысловым и связующим два катрена. Ратгауз еще более сокращает синтаксические границы оригинального образа, добавляя при этом новое предложение: «Восславим постоянство. Певца зовут Орфей». Переводчик выходит здесь на высший уровень обобщающей замены — любое проявление творческого начала («певец»), исходя из его концепции, — это Орфей. Значение добавленного предложения содержит скрытые смыслы, которые становятся понятными только при включении его в ассоциативный ряд и контекст цикла — глагол «восславим» актуализирует тему славы, активно развиваемую в окружающих сонетах, существительное «постоянство», вероятно, указывает на вечный характер метаморфозы Орфея.

Мифологический элемент образа Орфея

Важнейшая черта образа Орфея — его мифологическая составляющая, в большей части цикла проявляющаяся имплицитно, но ярко выраженная в ключевых для мифологической основы сонетах, например, в седьмом первой части, построенном на метафоре выхода Орфея из царства смерти. При переводе первого катрена этого сонета Микушевич смещает семантический акцент на понятие славы; образ Орфея возникает только во второй части катрена, в то время как в оригинале этот образ определяет весь ход сонета:

Рильке	В. Микушевич
Rühmen, das ists! Ein zum Rühmen Bestellter,	Слава хвале! Как рудная жила,
ging er hervor wie das Erz aus des Steins	в камне-молчанье таилась она.
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche Kelter	Сердце Орфея – подобье точила,
eines den Menschen unendlichen Weins.	где человеку достанет вина.

Как и Рильке, переводчик открывает сонет простым восклицательным предложением, в котором значение слово «слава» усиливается лексическим повтором («слава хвале»). Используя образы и лексический ряд оригинала, переводчик меняет их соотношение, содержание метафор и сравнений, в результате чего трансформируется семантический уровень. В переводе сохранено сравнение с использованием минералогической лексики — «рудная жила», «камень», однако, оно не связано с сюжетом выхода Орфея из царства мертвых, а касается только понятия славы. Исчезает мотив выхода из молчания, уменьшена оппозиционная насыщенность сонета: «молчание» и «таилась» относятся к семантическому полю одной константы — «молчание», а образ хвалы, таящейся в камне, статичен. Ситуация выхода из молчания переносится переводчиком в завершение сонета и имплицитно

возникает в сравнении сердца с «точилом». «Точило» – это не только подобие пресса, но и ипостась камня, над которым уже поработали руки человека (или, в контексте сонета, Бога), и который уже не является воплощением молчания. Многозначность данного образа влияет на всю семантическую структуру сонета, связывая его части воедино, как в оригинале, несмотря на четкое синтаксическое и графическое деление.

Карельский трансформирует номинативный стиль оригинала в глагольный. Если семантическая константа «Прославление» представлена в сонете двумя существительными (Rühmen), то в переводе – глаголами: «Да, чтобы славить! Он призван восславить, / гимном восстать из молчанья камней. / Сердцем своим преходящим заставить / соки в божественном вспыхнуть вине». Изменение стиля придает большую динамику повествованию, а использование глагольных частей речи смещает активное действие в сторону Орфея, тогда как у Рильке «слава» является самостоятельным понятием. Переводчик опускает сравнение с рудой, выходящей из камня, тем самым снижает роль мифологического сюжета в данном фрагменте. В центре его повествования – поэзия как таковая, ее преображающая сила подчеркивается антитезой с использованием лексики семантической константы «песнь» («гимн» – «молчание»). Переводчик опускает и сравнение с виноградным прессом, и упоминание о человеке, размывая черты метафоры, в результате не совсем ясно значение «божественного вина». Если на лексическом уровне в переводе Карельского прослеживается усиление динамики, то формальная структура его не передает движения: в переводе отсутствует анжамбман, первый катрен четко поделен на две равные части, совпадающие с графическим делением строфы, что замедляет темп повествования.

Сонетный ключ наполнен мифологическими аллюзиями – это и образ вестника, и символическое изображение границы царства теней и света, и образ плода – символа единства всех сфер Бытия: «Er ist einer der bleibenden Boten, / der noch weit in die Türen der Toten / Schalen mit rühmlichen Früchten hält». Двойственность Орфея, его неразрывная связь с миром мертвых преподносится Микушевичем как главная тема сонета: «Он из тех, что остались концами, / и в дверях перед мертвецами / держит он блюдо хвалебных плодов». Переводчик имплицитно раскрывает мифологический подтекст сонета, редуцируя проблему двойственности в орфическом сюжете. Он не называет лирического героя «вестником» и опускает эпитет «непреходящий, вечный». Мифологическая метафора возникает в его переводе скрыто: Орфей как будто врос в землю «мертвецов» – «из тех, что остались концами». Нововведение переводчика «концами» рождает ассоциации с вросшими корнями дерева – распространенного в поэзии Рильке многозначного символа, выступающего, например, как мифологическое древо мира в первом сонете. В переводе Карельского эпитет «bleibend» («вечный, непреходящий») приобретает новое, конкретизирующее значение - «неумолкнувший вестник», в результате в сонете возникают ассоциации с категорией «песнь»: «Вот он стоит, неумолкнувший вестник, / прямо в воротах у мертвых и песни / Им протянул, как пригоршни плодов». Мифологический план сонета раскрыт неявно, так как переводчик опускает «один из», не причисляя куда-либо лирического героя. Образ Орфея дан через метафору поэтического творчества, которое, как и в оригинале, принадлежит двум сферам.

Орфические мотивы цикла «Сонеты к Орфею» в русских переводах

Орфическая тема объединяет произведения Рильке разных периодов в единый метатекст и представляет код к прочтению лирики поэта и постижению картины мира «Сонетов к Орфею». Сквозными в этом целостном тексте являются мотивы, репрезентирующие мифологический план. К таковым можно отнести мотивы преодоления, со-творения мира, а также мотив постоянного превращения (последний сопрягается с категорией метаморфозы). Реализация обозначенных мотивов в цикле сонетов сопровождается постоянным наращением их смысла, например, мотив преодоления включает

в себя мотив выхода, пробуждения, мотив сотворения мира сопряжен с мотивом зарождения поэзии, мотив превращения соотносится с мотивом возвращения к истокам.

Интерпретация мотива преодоления в русских переводах.

Мотив преодоления возникает, в частности, в образе поднимающегося дерева, наделенном формально-содержательной функцией. В. Микушевич сохраняет семантический объем главной философской категории сонета «Übersteigung» («преодоление»), актуализированной глаголом «перерастало»:

Рильке	Микушевич
Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!	И дерево себя перерастало.
O Orpheus singt! O hoher Baum ihm Ohr!	Орфей поет. Ветвится в ухе ствол.

Переводчик следует грамматическим характеристикам главного образа: глагол «перерастало» аналогичен по форме глаголу «stieg» (прошедшее незаконченное время), что, как и в оригинале, придает сказовую интонацию катрену, а добавление приставки «пере» указывает на неоднократный повтор действия, усиливая его денотативное значение - преодоление; таким образом, эксплицируется мотив и семантическая константа «преодоление». При описании орфического пения Микушевич также сохраняет временную форму глагола singt - поет (наст. вр.). Метафорический образ «высокое дерево в ухе (слухе») передается неэквиразрядным соответствием с добавлением глагола – «ветвится в ухе ствол», – что усиливает его внутреннюю динамику. «Дерево в ухе» не только символизирует поэзию или вечную метаморфозу Бытия; оно имеет и собственное, конкретное значение, так как для поэта «предмет – не повод для символического выражения, Рильке настаивает на его праве на самостоятельное Бытие» [Карельский 1990, с. 267]. Микушевич использует этот прием поэтики: в результате синтаксических трансформаций (объединения двух предложений одним - «И дерево себя перерастало») и добавления глагола «ветвится» в его переводе создается насыщенный по семантике, динамичный образ, представляющий саму суть поэзии и в то же время сохраняющий динамику природного образа. Однако переводчик трансформирует ритмико-интонационную картину, опуская все восклицательные знаки. В результате синтаксических, пунктуационных, стилистических смещений этот фрагмент рождает «приглушенные» эмоции, а замена рильковского приема «называния» на описание «переводит» оригинальные образы в плоскость воспоминаний лирического героя.

Ратгауз наращивает семантический объем мотива преодоления, семантическая константа «преодоление» возникает имплицитно в экспрессивно окрашенной лексике, как бы раздвигающей пространственные рамки сонета: «О дерево! Восстань до поднебесья! / Цвети, послушный слух! Орфей поет!». В его переводе процесс зарождения орфической поэзии не уподобляется росту дерева, а природные образы не имеют самостоятельного значения и подчинены пению Орфея («послушный слух»). Переводчик вводит собственный природный образ – цветы. Вероятно, это связано с важностью для переводчика своеобразного пантеизма (как ракурса изображения действительности) в творчестве Рильке. «Бог постоянно предстает у Рильке в единении со стихиями природы», отмечает он [Ратгауз, 1977, с. 388]. Переводчик добавляет императив – типичный для цикла стилистический прием, который в оригинале возникнет только в последующих сонетах, где автор или лирический герой обращается к читателю, включая его в текст. Сохраняя синтаксическую структуру оригинала (4 коротких предложения), Ратгауз меняет их соотношение (обе строки первой части катрена начинаются с неполного предложения, тогда как у Рильке они замыкающие). Такой прием позволяет переводчику выдержать соотношение номинативной и глагольной лексики и поставить в сильную ударную позицию образ Орфея, завершающий многоуровневую метафору роста.

Мотив сотворения мира

Мифологический мотив сотворения мира эксплицитно возникает, в частности, в первом сонете цикла. Рильке описывает момент сакрального молчания и пробуждения из него нового мира, которое происходит под знаком лиры Орфея. Единство трех философских категорий «neuer Anfang, Wink und Wandlung» («новое начала, знак и превращение») не в полной мере передано В. Микушевичем: он сокращает семантический объем процесса сотворения, оставляя только понятие «начало», и только причастие «пробуждающее» на ассоциативном уровне указывает на категорию «превращения», являющуюся компонентом мотива сотворения мира:

Рильке	Микушевич
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung	В молчанье было новое начало,
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.	Лесистый пробуждающее дол.

Лексическая девиация компенсируется за счет воспроизведения фонетического уровня и сказовой интонации сонета. Переводчик использует, как и в оригинале, внутреннюю рифму: «schwieg / Verschweigung», «молчанье / начало». Как и в первой строке, он объединяет два отдельных предложения связующим глаголом «было» — это эквивалент рильковского vorgehen («наступать, происходить»). Таким образом, Микушевич воспроизводит сказовую интонацию сонета, словно пересказывая увиденное кем-то когда-то. Его следующая строка «опережает» оригинал: образ леса возникает у Рильке только во втором катрене. Переводчик обращается к контекстуальной парадигме творчества поэта и актуализирует мифологический план сонета: «лесистый дол» — вероятно, завершение образа подземного леса, возникшего еще в раннем стихотворении «Орфей. Эвридика. Гермес» (1904).

В переводе Ратгауза полностью отсутствует концептуальная триада оригинального сонета; он делает центром своего перевода две семантические константы — «молчание» и «песня»: «И все умолкло, но в молчаньи песне / Был предназначен праздник и полет». В переводе катрена отсутствует параллелизм первой и третьей строк, что снижает внутреннюю целостность фрагмента, но позволяет выделить отдельные моменты — пение Орфея, мировое молчание. Ратгауз меняет семантическую структуру, в его варианте возникают собственные образы — песня ассоциируется с праздником, полетом. Выпуская некоторые оригинальные понятия данного сонета, переводчик акцентирует наиболее яркую черту рильковского Орфея в целом — стремление прославлять земной мир. Рассуждая о мотиве славы в сонетах, Ратгауз отмечал: «В эпоху, когда среди поэтов символистского и неоромантического направления были модны самозабвенные эстетические "игры", <...> Рильке и Блок выделялись своей нешуточностью. Рильке всегда считал хвалу основным назначением поэта» [Ратгауз 1977, с. 417—418]. Действительно, орфическое творчество в сонетах сопровождается мотивом радости, весь цикл — это торжественное восхваление поэзии.

Мотив возвращения к истокам.

При переводе девятнадцатого сонета первой части, где развивается мифологический мотив возвращения к истокам, В. Микушевич сохраняет оригинальный способ выражения этого мотива — с помощью компонентов семантической константы «метаморфоза» (sich wandeln — переменчив на вид). Однако емкий зрительный образ Рильке «формы облаков» в переводе трансформируется в абстрактное понятие «миражи», что несколько под иным углом зрения представляет авторскую идею постоянной метаморфозы Бытия:

Рильке	Микушевич
Wandelt sich rasch auch die Welt	Мир переменчив на вид,
wie Wolkengestalten,	словно миражи;
alles Vollendete fällt	древность ему предстоит:
heim zum Uralten.	она все та же.

Сравнивая мир с быстро меняющейся формой облаков, Рильке подразумевает изменчивость событий, явлений, вещей, В. Микушевич же говорит об иллюзорности всего происходящего. Для воспроизводства мотива возвращения к истокам переводчику потребовалась девиация (опущен образ «все завершенное»), а понятие древнего, первоначала занимает все вторую половину катрена: «древность», к которой возвращается мир, дублируется местоимением, и эта древность «все та же». Процесс повторения уже пройденного в целом характерен для мифологической картины мира. Интонации ухода, тотального завершения возникают в переводе Ратгауза. Сравнение с облаком относится не к семантической константе «метаморфозы», а подтверждает мимолетность Бытия: жизнь кратковременна и может исчезнуть так же быстро, как проплывает облако: «Облики мира, как облака, / тихо уплыли. / Все, что вершится, уводит века / в древние были». Переводчик следует оригиналу, повторяя прием аллитераций и ассонансов: О/О и Л/М. Для воспроизводства этих фонетических особенностей он прибегает к наращению: «Welt» передано как «облики мира». Это количественно уравновешивает соотношение образов оригинала и перевода: «Welt – Wolkengestalten» и «облики мира – облака». Пропуск глагола «sich wandeln» в начале сонета замедляет ритм повествования, как и собственная лексика со значением спокойного плавного движения: «тихо уплыли». Наращения «века» и «быль» раскрывают эпическое начало мотива возвращения к истокам, и образ мироздания имплицитно связывается с древними народными преданиями эсхатологической направленности.

Полифония рильковских образов, насыщенность семантики, яркая синтаксическая образность ставят перед переводчиками его поэзии труднейшие задачи. Необходимость поиска «"равноемких слов" для передачи всей гаммы значений и оттенков значений, содержащихся в каждой лексической единице оригинала» [Ахманова, Задорнова 1981, с. 5], кратно усложняется при переводе цикла «Сонеты к Орфею», цикла, посвященного мифологическому герою, где сам язык становится воплощением авторского мифа, эстетической программой его поэтики.

При изучении русских переводов сонетов были выявлены следующие типы замен, пропусков и дополнений: конкретизирующие и обобщающие метафорические и метонимические замены, (их выбор демонстрирует стремление переводчика указать на общую концепцию автора или подчеркнуть ее отдельные черты); замены, служащие наглядности или эмоциональности образа; добавления, которые возникают под воздействием ритма и рифмического рисунка фраз (амплификации); смена частей высказывания в целях получения эквивалентной подлиннику ритмико-мелодической структуры, эвфонической эквивалентности в рифмовке. Можно говорить об определенной зависимости получившегося «русского» варианта орфического мифа от интенций переводчика. Так, теоретик и практик перевода В. Микушевич свое известное эссе «Жалобное небо», посвященное Рильке и во многом субъективное, называет «Заметками переводчика», что свидетельствует о приоритете для него слова переводимого автора, и он же создает наиболее приближенный к оригиналу текст. Переводчик максимально точно следует оригиналу на семантическом, синтаксическом и грамматическом уровнях, однако изменяет характер синтагматических связей частей высказывания, и в некоторых случаях редуцирует номинативность стиля. Образы переводов А. Карельского в основном эквивалентны рильковским, однако переводчик вносит в текст лирический компонент, добавляя оценочные эпитеты. Оригинальная, четко обозначенная позиция в отношении творчества Рильке, характерная, например, для Г. Ратгауза, сопрягается с большей трансформацией оригинала. Для его переводов характерно наращение семантического объема орфических мотивов с введением собственной экспрессивно окрашенной лексики. В них возникают природные образы, которые часто являются персонифицированными и оказываются носителями активного действия.

Стремясь к точной передаче стилистики оригинала, русские переводчики частично варьируют его стилевые особенности, усиливая в первую очередь эмоциональный компонент, в то время как сам поэт балансирует между глубоким смыслом, многозначностью образов, сложным синтаксисом и сдержанной тональностью. Другая общая черта — обращение ко всей контекстуальной парадигме сонетов. Поэзия Рильке для переводчиков-компаративистов, теоретиков перевода и историков литературы вписана в целую систему контекстов: цикла сонетов; всего творчества поэта; жанра. Их глубокое знание немецкой культуры, филигранное владение словом, проникновение в поэтику Рильке позволяет этим выдающимся интерпретаторам приблизиться к пониманию инвариантной основы, «которая остается постоянной при всех деформациях восприятия» [Левин 1974, с. 270]. Осмысляя современные русские переводы лирического цикла «Сонеты к Орфею», можно говорить о явлении комплексной реконструкции его инварианта во множественности переводческих интерпретаций, при этом выявление конкретного наиболее лучшего, полного или адекватного перевода не представляется возможным.

Литература

Ахманова, Задорнова 1981 — *Ахманова О. С., Задорнова В. Я.* Теория и практика перевода в свете учения о функциональных стилях речи // Лингвистические проблемы перевода. М.: Издво МГУ, 1981.

Гаспаров 1992 – *Гаспаров М.* Точные методы и проблемы перевода // Литература и перевод: проблемы теории. Международная встреча ученых и писателей, М., 27 февраля – 1 марта. М., 1992.

Карельский 1990 — *Карельский А.* Жалоба и хвала (Лирика Райнера Марии Рильке) // Карельский А. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М.: Советский писатель, 1990.

Комиссаров 1992 — *Комиссаров В.* «Естественность» художественного перевода // Литература и перевод: проблемы теории. Международная встреча ученых и писателей, М., 27 февраля — 1 марта. М., 1992.

Левин 1974 — *Левин Ю. Д.* Восприятие творчества инонациональных писателей // Историколитературный процесс. Л., 1974.

Левин 1992 — *Левин Ю. Д.* Проблема переводной множественности // Литература и перевод: проблемы теории. Международная встреча ученых и писателей, М., 27 февраля — 1 марта. М., 1992.

Лысенкова 2002 — *Лысенкова Е. Л.* За строкой перевода (переводчики Рильке о своем труде) Магадан: Кордис, 2002.

Лысенкова 2008 — *Лысенкова Е. Л.* Поэзия и проза Р. М. Рильке в русских переводах (исторические, стилистико-сопоставительные и переводоведческие аспекты): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://czelit.ru/1870-1904_germ/rilke/lysenkova.doc (03.05.2008).

Микушевич 1971 — *Микушевич В.* Жалобное небо (Заметки переводчика) // Рильке Р. М. Ворпсведе; Огюст Роден; Письма; Стихи. М.: Искусство, 1971.

Озеров 1992 — *Озеров Л.* Слово и его ассоциативное поле // Литература и перевод: проблемы теории. Международная встреча ученых и писателей, М., 27 февраля — 1 марта. М., 1992.

Ратгауз 1977 — *Ратгауз Г. И.* Р. М. Рильке. Жизнь и поэзия // Рильке Р. М. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть. М.: Наука, 1977.

Топер 2001 – *Топер П. М.* Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: Наследие, 2001.

Федоров 1968 — Φ едоров А. с. Основы общей теории перевода. М.: Высшая школа, 1968. Эткинд 1963 — Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод. М.-Л.: Советский писатель, 1963.

Наталья Ласкина

ПЕРЕВОД-САБОТАЖ: «БЕГЛЯНКА» Н. М. ЛЮБИМОВА

Рецепция инокультурного текста представляет собой сложный комплекс взаимодействий, включающий историю чтения, историю издания, историю переводов. Для наиболее значительных текстов мировой литературы обычно можно проследить почти все эти линии.

Русская версия романа «В поисках утраченного времени» в этом смысле представляет особый интерес, поскольку речь идет о переводческих проектах, растянувшихся почти на весь XX век и отразивших в полной мере сложную историю западно-русских культурных отношений, в первую очередь – историю русской рецепции модернистского романа. Работа Н. М. Любимова занимает в этом сюжете центральное место, будучи наиболее полной и лучше всего известной современному читателю. Проблемы, связанные с этой работой, также хорошо известны всем русским читателям Пруста: выполнив перевод пяти из семи книг романа, Любимов фактически не закончил перевод шестой, однако перевод был издан в 1993 г. с послесловием, в котором переводчик объяснил свое решение опубликовать книгу в таком виде.

Подчеркнем, что в этой ситуации любое мнение переводчика представляет научную ценность: компетентность, опыт и талант Любимова не могут вызывать никаких сомнений. Сам перевод и послесловие, с нашей точки зрения, следует рассматривать как самостоятельное литературное высказывание. Это, однако, не отменяет очевидности того, что текст «Беглянки» разрушен переводчиком — но не по причине творческой неудачи последнего. Перед нами редкий, если не уникальный, пример того, как неизбежный разрыв между оригиналом и переводом выглядит не как демонстрация невозможности адекватного перевода и не как гармонический творческий диалог конгениального переводчика с автором, а как конфликт (причем частично эксплицированный) между переводчиком и текстом, где переводчик открыто заявляет о своем праве привести текст в соответствие со своей «идеей» (со своим представлением о его поэтике) не только при помощи традиционных переводческих подмен, но и при помощи прямого «насилия», вопреки всем нормам литературного перевода, закрепившимся в читательском сознании к концу XX века.

История любимовского проекта в целом и перевода «Беглянки» в частности изложена достаточно подробно А. Д. Михайловым [Михайлов 2000]. Мы поддержим мнение ученого о том, что перевод Любимова не утратил своей ценности и нуждается только в редактировании, но покажем далее, что, прежде чем править этот перевод, есть смысл раскрыть его принципы, увидеть, по какой логике Любимов деформирует оригинал. Кроме того, мы полагаем, что издание Пруста в России требует в настоящее время не только и не столько «переперевода», сколько формирования комментаторской и интерпретаторской традиции, которая могла бы быть далее реализована и в издательских проектах.² Данная работа при этом нацелена в большей степени все же не на прикладные, а на возможные теоретические результаты. Мы полагаем, что ситуация, которая с точки зрения книгоиздания представляет досадную помеху, дает уникальный материал для исследования отношений между переводчиком и текстом. Поэтому мы не будем предлагать альтернативных вариантов перевода и не будем рассматривать в сопоставлении весь текст оригинала и перевода, а только покажем, как реализуется в отдельных фрагментах специфическая стратегия интерпретации и перевода, выбранная Любимовым.

Итак, опубликовано три версии объяснения деформации перевода.

1. Версия филолога. А. Д. Михайлов ссылается на объективные факторы, в первую очередь, на физическую и психологическую невозможность для Любимова закончить

работу над переводом, а также на юридические причины, помешавшие полностью реализовать издание отредактированной версии. Пробелы в переводе, таким образом, мотивированы тем же, что и пробелы в оригинале, — болезнью писавшего, помешавшей закончить труд, и особенностями издательского процесса.

- 2. Версия издателей. Вторая редакция перевода появилась в 1999 г. и была затем воспроизведена в 2007 г. издательством «Амфора» в наиболее успешной на сегодняшний день попытке собрать, наконец, части романа вместе. Текстовое единство шестой книги при этом все равно не было восстановлено, на этот раз из-за проблем, связанных с авторским правом. «Беглянка» вышла снова в необычной форме: опущенные Любимовым фрагменты приведены в приложении в переводе Л. М. Цывьяна. Послесловие Любимова в этом издании опущено, но О. Е. Волчек и с. Л. Фокин в комментарии [Пруст 2007, с. 356-357] ссылаются на него, воздерживаясь при этом от интерпретации. Комментаторами акцент сделан на проблемной истории оригинального текста, напоминается и о том, что перевод Любимова был выполнен по изданию 1954 г., подготовленному П. Клараком и А. Ферре [Proust 1954], которое позднее было оспорено и сильно переработано французскими текстологами. Комментаторы, таким образом, переносят часть ответственности за «ненормальность» текста с перевода на оригинал, текстологическая недостаточность которого действительно представляет отдельную проблему (строго говоря, варианты «Беглянки» и сейчас обсуждаются учеными, и статус издания, по которому делалась новая редакция, может еще измениться).
- 3. Версия переводчика. Сам Н. М. Любимов незавершенность своего проекта объясняет как реализацию замысла, как единственно, с его точки зрения, адекватное воплощение романа, как он его увидел. Объясняя изменения в собственной переводческой позиции он настаивает на особом праве переводчика как соавтора, ссылаясь на множество авторитетов, на лучшие образцы русской переводческой традиции. Любопытно, что упоминаются при этом переводы стихотворные:

...я в первый раз за всю свою более чем полувековую переводческую жизнь прибегнул к тому виду перевода, к какому в иных местах, во имя архитектонической стройности, во имя удобозримости или удобопонятности, обращались великие мастера — Жуковский, Гнедич, Лермонтов и Тютчев [Любимов 1993, с. 200].

Задействован и контекст более близкой Любимову литературной среды. Апология свободного, небуквального перевода подкрепляется ссылкой на Пастернака:

Пастернак говорил мне:

Я своего читателя на саночках прокатил.

Это вовсе не значит, что он облегчал переводимых авторов. Его переводы свободны от ребусов, порождаемых переводом дословным. Читатель должен вживаться, вглядываться и вдумываться в трудности подлинника, но ему ни к чему задумываться над трудностями, привносимыми переводчиком, над загадочными картинками, которые неизбежно возникают в переводе буквальном [там же].

Мотивируется эта необходимость «освобождения от ребусов» именно шестой книги «Поисков» тем, что в глазах Любимова «Беглянка» — не роман, а черновик романа. Он категорически отказывается видеть текст как целое и уверен, что, отсекая лишнее, он только улучшает текст, делая его более похожим на настоящий роман:

...я отсекал засохшие ветви, без листьев и плодов, я не сходил с прямой дороги на тропинки, которые ведут «в никуда», с которых автор, больной, предчувствовавший свой конец, через одну-две фразы второпях сворачивал сам» [там же].

Эффектная метафорика Любимова сама по себе дает читателю понять, что переводчик воспринимает свою позицию как крайне сильную: он помогает не только читателю, но и автору, заблудившемуся в своем тексте-саду, и наводит в этом саду, запущенном из-за болезни хозяина, порядок.

Тем интереснее проследить, как в самом тексте реализуется такая модель поведения переводчика. Далее мы рассмотрим два примера того, как Любимов трансформирует текст Пруста. Стоит, однако, сказать перед этим, что даже те трансформации, которые серьезно влияют на понимание текста, нельзя считать уничтожающими. Прустовский роман чрезвычайно устойчив к деформациям и потерям (поэтому он и смог стать важным фактом истории литературы намного раньше, чем была впервые опубликована последняя часть и задолго до того как появились научные издания).

I. Телеграмма Жильберты.

Пожалуй, самый яркий пример значимого сокращения — финал третьей главы (в варианте, по которому переводил Любимов, деления на главы не было, но особое положение данного эпизода заметно и без этого). Рассказчик в этой главе в течение некоторого времени пребывает в странном заблуждении. Телеграмма, которую он получил, кажется ему посланием от умершей Альбертины, и этот контакт с мертвой возлюбленной запускает сразу несколько рядов ассоциаций, воспоминаний и размышлений. Все заканчивается моментальным разрушением иллюзии, когда рассказчик понимает, наконец, что телеграмма не от Альбертины, а от Жильберты. Простота и внезапность догадки подчеркивает онирический характер «возвращения» Альбертины.

Любимов оставляет от и без того короткого фрагмента с разоблачением совсем элементарное:

Внезапно в моем мозгу обозначился факт, который жил там в виде воспоминания, но потом уступил место другому. Недавно я получил телеграмму и считал, что это от Альбертины, но телеграмма была от Жильберты [Пруст 2007, с. 264].

В таком варианте перед нами практически чистая епифания: герой «внезапно», безо всякой развертки, осознает, что произошло, и никак далее не комментирует свою ошибку. Для Пруста такое поведение рассказчика совершенно нехарактерно, и в оригинале, конечно, далее следует подробное объяснение природы иллюзии, а затем этот опыт экстраполируется на все иллюзии чтения. В издании, по которому переводил Любимов, этот фрагмент есть [Proust 1954, р. 656], и он восстановлен в новом издании «Беглянки» в переводе Цывьяна [Пруст 2007, с. 288]).

Мы узнаем, что ошибка вызвана особенностями почерка Жильберты, подпись которой (а также некоторые другие слова, которые для рассказчика оказались загадкой) телеграфист разобрал неправильно. После этого открытия иллюзия анализируется как результат действия законов, по которым работает сознание любого читающего:

Сколько слов во фразе точно прочитывает рассеянный человек, особенно если он заранее убежден, что письмо пришло от определенного лица? При чтении угадывают, додумывают, и все идет от изначального заблуждения... [Пруст 2007, с. 288].

Двойничество Жильберты и Альбертины, всегда призрачное, как и все прустовские аналогии, завязанное на произволе ассоциаций рассказчика, в этом эпизоде сведено к случайной схожести букв.

Серж Гобер в работе, посвященной ономастической игре у Пруста [Gaubert 1980, р. 73–74], отмечает, что в истории с почерком Жильберты реализовано самое очевидное, вынесенное на поверхность романа воплощение метода сцепления персонажей и характеристик через имена (обычно именно при помощи орфографических, а не звуковых совпадений), который применяется Прустом в других случаях более изо-

щренно, при помощи анаграмматических цепочек, повторов комбинаций букв и т. д. Можно сказать, что Пруст здесь (не в первый и не в последний раз в романе) прибегает к прямой подсказке читателю. Демонстративность ситуации с неузнанной подписью к тому же подготовлена эпизодом из второй книги романа (о нем также вспоминает С. Гобер), где Франсуаза отказывается узнавать подпись Жильберты из-за манеры той писать первую букву своего имени, а также многочисленными эпизодами, где рассказчик ждет писем или записок Жильберты, получает их и постоянно обращает внимание на ее почерк. (Все эти эпизоды в «Под сенью девушек в цвету» в переводе Любимова воспроизведены точно, то есть в «Беглянке» переводчик словно уподобился рассказчику, забывшему то свойство героини, на которое сам упорно обращал внимание). Таким образом, пропущенный в первом издании перевода эпизод можно рассматривать как ключ не только к одной из линий, но и к целому плану поэтики всего романа: не просто Альбертина как превращается в функциональный «повтор» Жильберты, но спутавшая их ошибка рассказчика эксплицирует стратегию автора, примененную им и по отношению ко многим другим носителям имен в романе.

Сокращение этого объяснения, безусловно, затемняет смысл текста, оставляет немотивированным значимый элемент сюжета, меняет логику поведения рассказчика и лишает книгу одного из напоминаний о рассказанном в предыдущих томах, то есть одной из многочисленных скреп романа. Естественно, Любимов рассуждал по-другому и, вероятно, видел в вырезанном им фрагменте только очередную «засохшую ветку», но тем примечательнее, что такой веткой оказалось рассуждение о рассеянном читателе, который видит в тексте только исполнение своих ожиданий.

II. Четыре предложения о забвении.

В русском тексте «Беглянки» есть и немало более сложных примеров деформации текста, которую трудно объяснить объективными условиями перевода. Мы приведем только один небольшой пассаж, с нашей точки зрения, достаточно репрезентативный для общей стратегии Любимова. Основная тема этого фрагмента — забвение — ключевая для всего текста шестой книги «Поисков»; здесь перед нами звено из длинной серии рассуждений рассказчика, в течение всего романа, как известно, пристально наблюдающего за «работой» памяти, которая именно в «Беглянке» особенно часто оборачивается работой забвения. Вот этот фрагмент в оригинале в версии 1954 г. (цифрами в скобках разделены предложения для наглядности сопоставления с переводом):

(1) Par une autre réaction (bien que ce fût la distraction – le désir de Mlle d'Éporcheville – qui m'eût rendu tout d'un coup l'oubli apparent et sensible), s'il reste que c'est le temps qui amène progressivement l'oubli, l'oubli n'est pas sans altérer profondément la notion du temps. (2) Il y a des erreurs optiques dans le temps comme il y en a dans l'espace. (3) La persistance en moi d'une velléité ancienne de travailler, de réparer le temps perdu, de changer de vie, ou plutôt de commencer de vivre, me donnait l'illusion que j'étais toujours aussi jeune; pourtant le souvenir de tous les événements qui s'étaient succédé dans ma vie (et aussi de ceux qui s'étaient succédé dans mon coeur, car, lorsqu'on a beaucoup changé, on est induit à supposer qu'on a plus longtemps vécu), au cours de ces derniers mois de l'existence d'Albertine, me les avait fait paraître beaucoup plus longs qu'une année, et maintenant cet oubli de tant de choses, me séparant, par des espaces vides, d'événements tout récents qu'ils me faisaient paraître anciens, puisque j'avais eu ce qu'on appelle «le temps» de les oublier, par son interpolation fragmentée, irrégulière, au milieu de ma mémoire – comme une brume épaisse sur l'océan, qui supprime les points de repère des choses – détraquait, disloquait mon sentiment des distances dans le temps, là rétrécies, ici distendues, et me faisait me croire tantôt beaucoup plus loin, tantôt beaucoup plus près des choses que je ne l'étais en réalité. (4) Et comme dans les nouveaux espaces, encore non parcourus, qui s'étendaient devant moi, il n'y aurait pas plus de traces de mon amour pour Albertine qu'il n'y en avait eu, dans les temps perdus que je venais de traverser, de mon amour pour ma grand'mère, offrant une succession de périodes dans lesquelles, après un certain intervalle, rien de ce qui soutenait la précédente ne subsistait plus dans celle qui la suivait, ma vie m'apparut, comme quelque chose de si dépourvu du support d'un moi individuel identique et permanent, quelque chose de si inutile dans l'avenir et de si long dans le passé, que la mort pourrait aussi bien terminer le cours ici ou là sans nullement le conclure, que ces cours d'histoire de France qu'en rhétorique on arrête indifféremment, selon la fantaisie des programmes ou des professeurs, à la Révolution de 1830, à celle de 1848, ou à la fin du second Empire [Proust 1954, p. 593–594].

Он же в переводе Любимова:

(1) Забвение неминуемо влечет за собой искажение понятия времени. (2) Мы ошибаемся в нем так же, как ошибаемся в пространстве. (3) Где-то глубоко жившее во мне стремление переделать, исправить время, изменить жизнь или, вернее, начать жить сызнова создавало иллюзию, будто я все так же молод. (4) Однако воспоминание о событиях, происшедших в моей жизни и в моем сердце за последние месяцы, которые провела со мной Альбертина, растянуло их больше, чем на год, и теперь забвение стольких событий, разлучившее меня с совсем недавними, заставило меня смотреть на них как на нечто давно прошедшее, потому что я располагал, так сказать, «временем для того, чтобы позабыть»: это была интерполяция времени в моей памяти, отрывочная, нерегулярная, - густой слой пены на поверхности океана, уничтожающий точки отсчета, - интерполяция, которая нарушала, расчленяла мое чувство расстояния во времени; из-за этого мне казалось, что я то гораздо дальше от событий, то гораздо ближе к ним, но это мне только казалось. (5) В новых, еще не преодоленных пространствах, которые простирались передо мной, не могло быть больше следов моей любви к Альбертине, чем раньше, во времена утраченные, которые я только что миновал, не могло быть больше, чем прежде, следов моей любви к бабушке. (6) После перерыва ничто из того, на чем держался предыдущий период, не существовало в следующем, моя жизнь представлялась мне лишенной поддержки индивидуального, идентичного, постоянного «я», представлялась чем-то столь же бесполезным в будущем, сколь долгим в прошлом, чем-то таким, что смерть с одинаковой легкостью могла бы здесь или там оборвать, оборвать, но не завершить, - так прерывают курс французской истории, повинуясь прихоти составителя программы или преподавателя: на революции 1830 года, на революции 1848 года или на конце Второй империи [Пруст 2000, с. 225-226].

Начало первого предложения, пропущенное Любимовым, добавлено в издании 2000 г. в приложении:

Но, с другой стороны, если (хотя желание, какое я питал к м-ль д'Эпоршвиль, и было отвлечением, оно неожиданно даровало мне подлинное и ощутимое забвение) время и впрямь постепенно приносит забвение, то забвение неминуемо влечет... [Пруст 2000, с. 291].

Рассмотрим теперь те моменты неадекватности перевода, которые могли быть обусловлены индивидуальным выбором переводчика. Оговоримся еще раз, что их наличие не означает, с нашей точки зрения, несостоятельности перевода и что в большинстве случаев речь идет не об ошибках.

В первую очередь, бросаются глаза изменения в синтаксисе, причем самые элементарные.

В варианте Любимова на два предложения больше, чем в оригинале, за счет деления надвое третьего и четвертого предложений. В случае третьего предложения деление обусловлено нормой: переводчик ставит точку на месте прустовской точки с запятой, что воспроизводит различия между французской и русской языковыми системами и традициями литературного языка — такие замены обычны и при переводе классических текстов. В четвертом же предложении (т. е. пятом и шестом у Любимова) разрыв произволен и серьезно меняет синтаксический строй и собственно смысл текста, так как заменяет в нескольких случаях подчинительную связь сочинительной. Так, в оригинале отделенная переводчиком вторая часть предложения четко мотивирована первой, то есть смысл всей фразы, если упростить его до крайности, — «поскольку не оста-

лось следов любви, то жизнь кажется бесполезной». Кроме того, начало любимовского шестого предложения (до слов «моя жизнь...») у Пруста оформлено как деепричастный оборот³, то есть «моя жизнь представлялась мне ... чем-то» четко выделено как главное предложение в сложноподчиненном. Процитированный нами выше пропуск в начале первого предложения, восполненный в новом русском издании, тоже устраняет отношения условия, следования и взаимовлияния (время приносит забвение, забвение «искажает» время), а также отсылку к предыдущим эпизодам романа.

В третьем предложении (четвертом у Любимова) в переводе слова «в моей жизни и в моем сердце» заменяют довольно длинное разъяснение, стоящее у Пруста в скоб-ках, где собственно объясняется это разделение «событий в жизни» и «событий в сердце»: последние заставляют героя чувствовать, что «субъективного» времени прошло больше, чем «объективного», календарного – потому что так происходит со всеми: внутренние перемены заставляют думать, что времени прошло больше, чем на самом деле. Фраза в скобках у Пруста отличается от основного текста уровнем обобщения, переходом от «я» (mon coeur) к «мы» (lorsqu'on a beaucoup changé, on est induit...); в переводе опыт рассказчика остается сугубо индивидуальным.

Эти изменения, на первый взгляд, хорошо вписываются в декларированную переводчиком программу - сделать достаточно понятный текст из хаотичного черновика. Формально восприятие текста, конечно, облегчается при упрощении синтаксических конструкций, сокращении и дроблении. Но нельзя при этом не задаться вопросом о том, зачем это облегчение читателю, у которого позади уже пять частей прустовского романа, почти полностью написанного при помощи разнообразных усложнений синтаксиса (воспроизведенными в том числе и в переводах Любимова), романа, ожидаемый эстетический эффект которого для любого читателя⁴ заведомо предполагает сложность. Приведенный фрагмент не относится к текстологически проблемны, в нем нет ничего особенного с точки зрения прустовского стиля, никаких признаков «черновика». Версия Любимова прекрасно показывает, что упрощение процесса чтения не ведет к облегчению понимания. Как мы видим, перевод скорее затемняет текст, чем проясняет, особенно в первом и последнем предложениях; исчезают мотивационные связи, прописанные в оригинале абсолютно жестко и рационально, теряются обобщения, само наличие которых внутри каждой большой фразы принципиально для всей концепции романа. Переводчик, в глазах которого, как мы помним, оригинал не обладает достаточной связностью, в своей работе методично стирает связки – как на уровне элементарных синтаксических связей, так и на уровне отсылок от узкого контекста к широкому (к другим эпизодам романа или от личного к общечеловеческому).

Далее стоит обратить внимание и на более мелкие замены и сокращения. Удивительным образом все значимые подмены в переводе фрагмента, в начале которого говорится об «искажении понятия времени», оказываются связаны либо прямо со словом «время», либо с категорией времени.

1. «Исправить время» у Любимова — «réparer le temps perdu», «исправить утраченное время». В переводе выражение звучит, как оригинальная метафора, но Пруст здесь обыгрывает совершенно стандартный фразеологизм «réparer le temps perdu», «наверстать потерянное время». Встретив его в романе, в названии которого уже стоит «утраченное время», а также сразу после слова «работать», читательское сознание вынуждено будет разрушить фразеологическое сцепление и актуализовать — одновременно со стандартным — буквальное значение, указывающее, что время можно «исправить», «отремонтировать». В «Беглянке» мы уже ощущаем приближение финального откровения, раскрывающего обретение времени именно как труд, аналогичный строительству соборов, а не, скажем, как получение дара или завоевание. Замена фразеологизма на непривычно звучащую метафору поэтому может быть оправдана, но необъяснимым (в том числе и на этапе редактуры) остается выпадение собственно «утраченного» времени. Через несколько строк, заметим, появятся «les temps perdus», «утраченные

времена», Любимовым сохраненные, то есть в переводе устранен и эффект словесного повтора.

- 2. «Последние месяцы, которые провела со мной Альбертина» в оригинале «последние месяцы существования Альбертины». Небольшая замена, сделанная переводчиком, серьезно меняет время действия: Альбертина погибла уже после того как покинула рассказчика, и первая часть «Беглянка» посвящена именно времени, которое он провел без нее. (Употребление слова «существование», «l'existence», в значении «жизнь», возможно, также играет определенную роль в создании общей интонации, но для французской прозы, в отличие от русской, такое словоупотребление достаточно нормально.) В этом случае, впрочем, нельзя полностью исключить вероятность случайной переводческой ошибки.
- 3. Совсем мелкая деталь перенос границ кавычек в одном случае также слегка деформирует смысл: во фразе «я располагал, так сказать "временем для того, чтобы позабыть"» в оригинале в кавычках только слово «время», маркированное как чужая речь (буквально «то, что называют "временем" для того, чтобы позабыть»). То есть не забвение, а именно время вызывает необходимость прибегнуть к отсылке. Рассказчик, для которого назвать время проблема, который постоянно путается во временах, прибегает к «общему мнению» неслучайно. Наше внимание привлекается, очевидно, и к тому, что дело не только в измеримом времени прошедших недель, но и в свободном времени, которым в изобилии располагает рассказчик в этот период своей жизни. «У меня было то, что называют временем» вот настоящая основа этой очень прустовской фразы.
- 4. Частично удалены или заменены слова, выражающие идею последовательности, поступательного движения. События, у Любимова «происшедшие» в жизни и сердце, у Пруста «следовали друг за другом» (s'étaient succédé, причем эти слова повторяются дважды). Ослаблен и образ жизни как периодической цепочки: переводчик оставляет слово «период», но убирает «последовательность» (une succession de périodes).
- 5. Визуализация и спациализация времени в оригинале гораздо настойчивее, чем в переводе, что проявляется на разных уровнях. Само слово «пространство» («пространства») повторяется трижды (у Любимова дважды), всегда рядом со словом «время». Ошибки во времени и пространстве, о которых говорится во втором предложении, в оригинале «des erreurs optiques», «ошибки зрения», отсылающие, конечно, к одному из лейтмотивов романа (достаточно вспомнить, что визуальные стороны искусства живописи и театра интересуют рассказчика особенно в связи с оптическими иллюзиями, и читателю шестой книги это уже хорошо известно). Внутренняя форма слова longtemps (склеенного из двух слов, буквально «долгое время»), появляющегося в пропущенной Любимовым вставке, тоже может работать на общий эффект (не стоит забывать, что это также самое первое слово всего романа).

Некоторые из этих эффектов неизбежно будут потеряны при переводе (например, «в моей памяти» – в оригинале «посреди моей памяти», что лишний раз подчеркивает изображение памяти как среды, пространства), но большинство просто проигнорированы переводчиком.

6. Самый яркий, с нашей точки зрения, пропуск наблюдается в последнем предложении (пятом и шестом предложениях перевода)

Предложение построено на сериях сложных сравнений. Дробление предложения затемняет эту структуру, основанную на наслаивающихся сравнительных рядах.

Вначале следы любви к Альбертине и следы любви к бабушке сравниваются на основании их отсутствия. Сравнение только подчеркивает двойное стирание: любовь превращается в след, следа не остается.

Проживание жизни, движение времени жизни сравнивается с путешествием. «Новые пространства» синтаксически «рифмуются» с «утраченными временами»; сравне-

ние подчеркивается тем, что «утраченные времена» я «только что пересек» (*je venais de traverser*).

Наконец, смерть отождествляется с тем, как произвольно обрываются курсы истории. В основании сравнения простая омонимия: *cours* — «бег», «ход» (в том числе «бег времени») и *cours* — «учебный курс». Это слово введено в предыдущем предложении в первом значении («в ходе ... месяцев»). Смерть могла бы закончить ход (*cours*) жизни здесь или там, нисколько его не завершая, так же, как обрывают курс (*cours*) истории.

Понятно, что омонимический эффект обречен на потерю при переводе, но Любимов удаляет и еще один элемент, вполне переводимый.

У Пруста курс обрывают *en rhétorique* – «ради риторики», из риторических соображений.

Любимов выравнивает конструкцию: получается, что единственный мотив обрыва – «прихоть составителя программы или преподавателя». Здесь тоже есть небольшое искажение – у Пруста буквально «прихоть программ или преподавателей». Метонимия, приписывающая фантазию самой программе, не сверхзначима для текста, но, по нашему мнению, подчеркивает обезличенность процесса; Любимов пропускает также слово indifféremment – «безразлично», «равнодушно». В переводе мы сталкиваемся скорее с образом персонального, авторского и однозначно человеческого выбора, пусть и приписанного безликим «преподавателям вообще», определяющего, где закончить преподавание истории. В оригинале сильнее звучит тема имперсональной силы, сближающей авторов курса со смертью как автором. Вся эта замысловатая конструкция держится, на самом деле, именно на слове «риторика», которым обозначается единственный работающий закон, единственное во всей фразе указание не на произвольное, случайное, хаотическое, а на некий порядок - который в модернистском романе, конечно, и должен быть в первую очередь порядком дискурса. Как мы видим, переводчик упорно устраняет из текста следы порядка – от синтаксического подчинения до отдельных ключевых слов.

Насколько значимы изменения и пропуски, которые мы отметили в переводе?

Величина потери зависит еще и от «плотности» исходного текста, что даже на уровне простой интуиции выражается в традиционной большей требовательности читателей к художественным переводам и среди них к переводам поэзии, чем к переводам прозы. Для романа Пруста не так легко определить эту плотность.

Мы отмечали выше (и наш небольшой анализ не противоречит сложившейся традиции описания прустовского стиля), насколько явно поэтика «Поисков» опирается на многочисленные словесные, а иногда и анаграмматические сцепления, повторы, синтаксические параллели и т. п. Каждый отдельный участок текста выглядит риторически абсолютно выверенным, особенно если не забывать, что общая эстетическая «задача» романа, да и логика его сюжета, требует усложненной структуры и эффектов нагромождения и наслоения. Пруст в этом плане выглядит естественным наследником Флобера с его манией точности – сравнение, которого он сам, заметим, опасался и попытался отвести еще задолго до начала работы над романом, иронизируя над непреодолимой зависимостью своих современников от флоберовского стиля, которую он называет «отравлением» [Proust 1994, р. 290]. Парадокс в том, что, стоит отвлечься от анализа отдельных предложений и попытаться читать «Поиски» как целое, мало что в сознании читателя Пруста останется от модели флоберовского романа, напротив -«Поиски», как известно, воспринимаются как текст зыбкий, вязкий и лишенный явной и четкой структуры («роман без скелета», по знаменитому выражению Ортеги-и-Гассета). Богатый опыт текстологических исследований подтверждает этот образ: уже подготовленные генетические версии части текста («Обретенное время» и отдельные фрагменты) демонстрируют принципиальную нестабильность романа, постоянно разраставшегося изнутри, часто за счет распространения отдельных предложений.

Примечательно, что этот внутренний конфликт между «точностью» и «зыбкостью» имеет и определенный историко-литературный фон. Его обнаруживает в своей книге «Пруст и роман» Ж.-И.Тадье, когда касается проблемы единства текста. Тадье, говоря, в продолжение метафорики самого Пруста, об «архитектуре» романа, стремится доказать, что текст «Поисков» обладает композиционным единством, хотя и не соответствующим принципам, свойственным французской романной традиции. Исследователь ссылается на особенно интересный для нас факт [Tadié 1971, р. 239-240]: в критических дискуссиях во Франции 1910-х годов было популярно противопоставление романных моделей – с одной стороны, классического для французской традиции романа с жесткой композицией (достигшего вершины своего развития, естественно, у Флобера), с другой – «неупорядоченного» романа русского типа, образцом которого воспринимаются романы Толстого. (Тадье при этом интерпретирует позицию сторонников «флоберовской» линии это как проявление бессознательной «ностальгии по классическому театру», который в истории французской литературы играл фундаментальную формообразующую роль). Пруст в этой дискуссии определенно склоняется «в сторону Толстого» (что подтверждается и его собственными высказываниями в статьях, и первичной рецепцией «Поисков»), но в романе тем не менее сохраняет, хотя и часто непривычными способами, множество черт «французской» модели (вплоть до отсылок к классическому театру как эстетическому эталону).

Любимов, таким образом, произвольно сокращая рациональные объяснения, разрушая сложные, но логически и грамматически прозрачные конструкции, вычеркивая афористические формулы (как в самом начале приведенного нами фрагмента о забвении) и даже само слово «риторика», невольно преувеличивает тот аспект романа Пруста, который современникам и соотечественникам писателя мог казаться «русским».

Но все же настоящие корни той трансформации, которую претерпела «Беглянка» в русском переводе, следует, на наш взгляд, искать в другом.

Как мы увидели, риторически абсолютно выверенный прустовский текст теряет в переводе поэтическую точность не по причине непереводимости тех или иных слов и конструкций и не из-за общей герменевтической проблемы неадекватности любой трансляции. Очевидно, что ключевую роль здесь играют решения переводчика. Большинство деформаций к тому же действуют в одном и том же общем направлении и заставляют думать о своего рода бессознательном (мы далеки от мысли, что переводчик удалял значимые детали намеренно) саботаже. Единственный возможный источник такой стратегии перевода в данном случае — интерпретация Любимовым всего текста «Беглянки».

Формулируя принципы описания перевода как частного случая интерпретации, X.-Г. Гадамер усматривает одну из главных трудностей перевода в необходимости эксплицировать толкование текста: «Как и всякое истолкование, перевод означает переосвещение, попытку представить нечто в новом свете. Тот, кто переводит, вынужден взять на себя выполнение этой задачи. Он не может оставить в своем переводе ничего такого, что не было бы совершенно ясным ему самому. Он вынужден раскрыть карты. Разумеется, возможны пограничные случаи, когда нечто в оригинале (и даже для «первоначального читателя») действительно остается неясным. Однако именно здесь становится очевидным то стесненное положение, в котором всегда находится переводчик. Здесь он вынужден отступить. Он должен сказать со всей ясностью, как именно он понимает текст. Поскольку, однако, он не в состоянии передать все измерения своего текста, постольку это означает для него постоянный отказ и отречение» [Гадамер 1988, с. 448].

Что произойдет, если переводчику будет «ясно», что оригинал несовершенен, недоделан, испорчен? Нам представляется, именно это случилось с любимовской «Беглянкой»: в ней, в том числе за счет явных подмен и сокращений, постоянно высвечивается тот образ романа-черновика, на котором построено все понимание текста переводчиком. Несовершенство этого перевода с прикладной точки зрения, то есть собственно как трансляции оригинала, никак не отменяет того факта, что это совершенно логичный и законченный литературный проект.

Литература

Гадамер 1988 – Гадамер X.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики. М.: Прогресс, 1988

Любимов 1993 – Любимов Н. М. Послесловие переводчика // Пруст М. Беглянка. М.: Крус, 1993.

Михайлов 2000 — Михайлов А. Д. Русская судьба Марселя Пруста // Марсель Пруст в русской литературе. М.: Рудомино, 2000.

Пруст 2007 – Пруст М. Беглянка. М.: Амфора, 2007.

Пруст 2008 – Пруст М. Комбре. М.: Амфора, 2008.

Gaubert 1980 – Gaubert S. Le jeu de l'Alphabet // Recherche de Proust. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

Proust 1954 – Proust M. À la recherche du temps perdu: La prisonnière. La fugitive. Le temps retrouvé. P.: Gallimard. 1954.

Proust 1992 - Proust M. Albertine disparue. P.: Gallimard, 1992.

Proust 1994 – Proust M. À propos du «style» de Flaubert // Proust M. Essais et articles. P.: Gallimard, 1994.

Tadié 1971 – Tadié J.-Y. Proust et le roman. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

Примечания

¹Немаловажно в этом контексте и то, что одновременно с работой над переводом последних книг «Поисков» Н. М. Любимов писал свой собственный текст – книгу воспоминаний под названием «Неувядаемый цвет» [Любимов 2000], в которой критики единодушно отметили следы воздействия Пруста (хотя, справедливости ради, эти следы обнаруживаются едва ли не в любой достаточно книге такого типа второй половины XX века).

²Проект издательства «Амфора», предполагающий издание романа в совершенно новом переводе Е. В. Баевской пока оценивать не представляется возможным, поскольку вышла только первая часть первой книги [Пруст 2008] и до действительно проблемных «посмертных» частей еще далеко.

³Есливосстановить этучасть предложения, трансформируя перевод Любимовав буквалистском духе, получится следующее: «...предлагая последовательность периодов, в которых после определенного интервала ничто из того, на чем держался предыдущий период, не существовало в следующем, моя жизнь представлялась мне лишенной поддержки индивидуального...» (курсив наш – Н. Л. В современном издании [Proust 1992, р. 174] выделенный нами фрагмент стоит после слов «моя жизнь представлялась мне» и оформлен при помощи тире, но и без этой поправки заметно, что в переводе изменение конструкции сдвигает смысл.)

Такой вариант был бы неприемлем для хорошего переводчика, поскольку выглядит явным калькированием, но Любимов, меняя синтаксис, принимает самое радикальное решение из возможных, которое нельзя объяснить только уходом от буквализма.

⁴Или, по крайней мере, для подавляющего большинства возможных читателей – кроме тех, кто приступит к чтению «Поисков» в полном неведении о статусе и репутации этого романа. Может ли вообще у Пруста быть наивный читатель – вопрос, на самом деле, крайне интересный для рецептивного исследования, но независимо от ответа на него мы полагаем, что к шестой книге гипотетическая наивность будет утрачена.

Светлана Ромащенко

О «ПТИЧЬЕЙ МЕТАФОРЕ» В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ (Ш. БОДЛЕР «АЛЬБАТРОС»)

«...ритм и рифма отвечают в человеке бессмертным потребностям в монотонности, симметрии и чувстве удивления...»

(Шарль Бодлер. «Предисловие» к «Цветам зла», пер. Эллиса)

Проблема перевода в отношении к стихотворным произведениям, безусловно, усугубляется самой природой поэтического высказывания. Однако слово «усугубляется» употреблено не совсем точно. Теоретики стихотворного перевода не всегда оценивают как «трудность» то, что для «практиков» становится особым стимулом для собственного творчества. Так, «опорные смысловые пункты стихотворения» отмечает А. В. Федоров, имея в виду особую структурную заданность стихотворной композиции, которая определяет стратегию перевода: «Стихотворение само более решительно, чем проза, диктует, как его надо переводить» [Чуковский, Федоров 1930, с. 105]. В чем же проявляется его «решительность»?

В известной всем стиховедам работе «Элементы слова» Д. Жуковский, отделяя поэзию от прозы, настаивает на вторичной по отношению к звучащему слову роли «эмоции ритма»: «Стихотворение, в отличие от прозаического произведения, есть то, что
требует звукового сопровождения голосом» [Жуковский 1993, с. 46]. Именно поэтому,
толкуя о «живом слове», исследователь сводит воедино все значащие его элементы
и утверждает приоритет звука в их организации: «В поэзии обычно применяют тропы
более резкие, неожиданные, которые подобны синтаксическому излому напоминают
нам о связи слова вообще с эмоциональной интонацией и требуют звукового воплощения. И этот прием есть самый верный, самый надежный способ закрепления голоса,
ибо при переводе на другие языки обычно только лексический элемент сохраняется
в относительной целости и голос автора может быть услышан только через него»
[там же] (курсив наш – с. Р.). Таким образом, вопрос о связи метафорики с интонацией
и звучащей «материей стиха» может быть поставлен именно при анализе переводных
текстов и сопоставлении вариантов перевода.

Стихотворение Шарля Бодлера «Альбатрос» в составе сборника стихов «Цветы зла» было включено в раздел «Сплин и идеал». Вместе с «Благословением» и «Воспарением» стихотворение «Альбатрос» образует специфический зачин. Этот зачин создает смысловой посыл, который включает в себя оба денотата: «сплин» разворачивается как синонимический ряд («тоскующий мир», «тоска», «земли унылый прах»), а «идеал» составляет основу лирической ситуации:

Блажен, кто, отряхнув земли унылый прах, Оставив мир скорбей коснеть в тумане мглистом, Взмывает гордо ввысь, плывет в эфире чистом, На мощных, широко раскинутых крылах. («Воспарение»)

«Птичья» мотивика совершенно определенно задается во всех трех стихотворениях: «щебетанье», «гнездо», «птенец» («Благословение»), «уют тесных гнезд», «мощные, широко раскинутые крылья», «жаворонков стая», «мечты взлетают к небу» («Воспарение»). В самом же «Альбатросе» все четыре строфы буквально пронизаны данным в заглавии номинативным импульсом:

Альбатрос

Когда в морском пути тоска грызет матросов, Они, досужий час желая скоротать, Беспечных ловят **птиц**, огромных **альбатросов**, Которые суда так любят провожать.

И вот, когда царя любимого лазури На палубе кладут, он снежных два крыла, Умевших так легко парить навстречу буре, Застенчиво влачит, как два больших весла.

Быстрейший из гонцов, как грузно он ступает! Краса воздушных стран, как стал он вдруг смешон! Дразня, тот в клюв ему табачный дым пускает, Тот веселит толпу, хромая, как и он.

Поэт, вот образ твой! Ты так же без усилья **Летаешь в облаках**, средь молний и громов. Но **исполинские тебе мешают крылья** Внизу ходить в **толпе**, средь шиканья глупцов.

В данном переводе, выполненном Петром Якубовичем, подчеркиваются важные для поддержания метафорического плана коннотации: альбатросы определяются как «провожающие суда» и связанные с морем и «морским путем». Эта же направленность, акцентированная в оригинале, поддерживается в переводе В. Левика («провожающих в бурной дороге суда»), и в подстрочном переводе Н. Ромащенко («...которые следуют, беспечные спутники путешествия, / За кораблем, блистающим в соленых пучинах»).

Часто, чтобы позабавиться, матросы Ловят альбатросов, огромных птиц морей, Которые следуют, беспечные спутники путешествий, За кораблем, блистающим в соленых пучинах.

Едва их поместили на сходни, Как эти короли лазури, неловкие и стыдливые, Оставляют жалко свои большие белые крылья, Как весла волоча их рядом.

Эти крылатые путешественники – какие они неуклюжие и слабые! Как они, недавно столь красивые, смешны и безобразны. Один дразнит его клюв короткой трубкой, Другой изображает, хромая, калеку, который летит!

Поэт похож на князя грозовых туч, Который преследует бури и насмехается над лучниками. Тем, кто изгнан на землю среди неодобрительных возгласов, Крылья великанов мешают ходить.

(Перевод Н. В. Ромащенко.)

Приведем для сравнения признанный наиболее совершенным в поэтическом отношении перевод В. Левика.

Временами хандра заедает матросов, И они ради праздной забавы тогда Ловят птиц Океана, больших альбатросов, Провожающих в бурной дороге суда. Грубо кинут на палубу, жертва насилья, Опозоренный царь высоты голубой, Опустив исполинские белые крылья, Он, как весла, их тяжко влачит за собой.

Лишь недавно прекрасный, взвивавшийся к тучам. Стал таким он бессильным, нелепым, смешным! Тот дымит ему в клюв табачищем вонючим, Тот, глумясь, ковыляет вприпрыжку за ним.

Так, поэт, ты паришь под грозой, в урагане, Недоступный для стрел, непокорный судьбе. Но ходить по земле среди свиста и брани Исполинские крылья мешают тебе.

В подстрочнике первая строфа явно тяготеет к выделению «блистающего в соленых пучинах» корабля, а «птичьи» ассоциации подчиняются «морским». У Якубовича это смещение ослаблено («огромность» альбатросов не связана с их «морской природой»), а вот у В. Левика оно приобретает характер символический («Ловят птиц Океана, больших альбатросов). «Океан», понимаемый в данном контексте как мифологический покровитель стихии, у Бодлера, судя по подстрочнику, оказывается связан с Землей, куда изгоняется «князь грозовых туч». Вполне логично в таком случае отождествление матросов, которые присутствуют в исходном тексте как гонители поверженного альбатроса, не с шикающими «глупцами», с их «свистом и бранью» (В. Левик), а с равновеликими «грозе», «молниям», «судьбе» носителями мифологической власти.³

Обозначенные у Бодлера «стражники» в соотношении с «матросами» по существу образуют нераспознаваемое в контексте оригинала, но очевидное на ассоциативном фоне противопоставление Поэта (Альбатроса) и неразумной черни, неотличимой от сознательных служителей зла. Нераздельность, неразличимость, неопределенность статуса Поэта в мире, где и Небо, и Океан, и Земля противостоят птице с «исполинскими крыльями» подчеркивает Ж. Батай: «...поэзия Бодлера – и в этом ее сущность (курсив автора) – ценой беспокойного напряжения достигает слияния с субъектом (имманентности) объектов, теряющих себя ради того, чтобы сделаться причиной и одновременно отражением тревоги» [Батай 1994, с. 36]. В своей полемике с Ж.-П. Сартром Батай по-философски точно определяет эстетическую природу воздействия бодлеровского стихотворения. В контексте нашей статьи вопрос о возникающем «напряжении» ставится в связи с «озвучиванием» и «очеловечиванием» интонации и возможности отделить причину от следствия – устойчивый, воспроизводимый на уровне ситуации метафорический код (миф о Поэте) от свойственного, судя по батаевскому курсиву, индивидуальному «голосу» поэта-Бодлера «соучастию субъекта в объекте» [там же].

Лексический строй стихотворного произведения, безусловно, относится к той области формирования «опорных смысловых пунктов», которая и при переводе служит базовым полем для возникновения коннотативных значений. По словам И. В. Арнольд, «слово можно признать тематическим, если у него обнаруживается наличие лексических связей с несколькими последующими словами текста» [Арнольд 1999, с. 214]. Безусловно, «опорными» и соответственно «тематическими» являются присутствующие в оригинале и переводах «корабль», «большие белые крылья», неуклюже ковыляющий по палубе «тот», который дразнит, «трубка» (или как вариант «табак»), «гроза», молнии», «громы», среди которых летал или парил поверженный альбатрос и которые соотносятся непосредственно и с Поэтом. Однако наблюдаются и весьма существенные различия.

На уровне лексической (объектной) детализации в 1 строфе выделяется «корабль, блистающий в соленых пучинах», за которым следуют «беспечные спутники путеше-

ствия». Описание корабля тем более маркировано в оригинале («le navire glissant sur les gouffres amers»). «Блистание» и «скольжение» (а именно так дословно переводится «glissant») усиливается семантикой «горечи», ассоциативно соотносимой с горечью проливаемых слез («verser des larmes amères»). Ни в одном из рассматриваемых переводов нет такого сложного «мерцания» прямых и переносных значений. У Якубовича и Левика альбатросы просто провожают «суда». Отмеченная Левиком «бурная дорога» всплывет в последней картине, где напрямую назван будет «поэт» («гроза», «ураган», «непокорность судьбе»). Таким образом, в русских переводах связь с Кораблем не мотивируется его мистической «мерцающей» силой, а беспечность птиц, послужившая причиной их пленения, в оригинале усиливается дважды повторенным указаниeм - «путешественники» (compagnons de voyage), точнее «спутники», «попутчики». Автономность путешествия беспечных птиц подвергается сомнению особенно в переводе П. Якубовича («суда так любят провожать»). Однако смысловое поле оригинала на уровне объектной детализации содержит и концепты «подчинение чужой воле», усиленные «горечью» слез и «соленых пучин». Представление о том, как может быть пойман альбатрос во время полета, таким образом, не входит в объектный план фокализации. «Скольжение» в семантическом ореоле «падения» («изгнанные на землю») в последней строфе становится синонимом не «легкости» и «беспечности», но приобретает мифологические приметы «потерянного рая» или включается в богоборческий сюжет («князь грозовых туч»). Упомянутые в последней строфе «крылья великанов» (ailes de géant) заменяют «большие белые крылья» второй строфы. Заметим, что в переводе Левика в обоих случаях присутствуют «исполинские крылья», а у Якубовича – «снежных два крыла» второй строфы, как и в оригинале, заменяются «исполинскими». Уподобление, сопоставление Поэта и Альбатроса оказывается, таким образом, несимметричным. Композиционная симметрия нарушена изначально: из 4 строф только последняя разворачивает метафорический план и становится основой для параллелизма. Выстраивается параллель по-разному: в переводе Якубовича альбатрос назван «образом Поэта», у В. Левика указательное слово «так» обозначает непосредственное уподобление («поэт ...ты паришь»). В оригинале мы читаем: «Le Poète est semblable...», т. е. Поэт «подобен» альбатросу – «князю грозовых туч». «Подобие» разворачивается в плане объектной детализации в «следовании» птиц за кораблем и их семантически маркированной «беспечности», сравнении опущенных крыльев с веслами, но самое главное происходит в третьей строфе. Русские переводчики, словно сговорившись, заставляют матросов глумиться над поверженной птицей, дразнить альбатроса, пуская ему в клюв табачный дым. В бодлеровском стихотворении «один дразнит его клюв короткой трубкой», т. е. подражает птице, имитируя его клюв, а другой – выступает в качестве мима (l'autre mime), изображает летящего калеку. В переводе В. Левика «глумление» и «подражание» оказываются сопряженными в одном кадре: насмешник «следует» за «ковыляющей» птицей. Не случайно переводчики упускают один очень важный момент французского оригинала: поэт, преследующий бури и сам насмехающийся над стражниками, поставлен ими в положение осмеянного, жалкого, слабого – у Бодлера альбатрос, даже поверженный, остается «королем лазури» и «князем грозовых туч». Он «низвергнут на землю», но «неодобрительные возгласы» (в переводах «шиканье глупцов», «свист», «брань») не делают его шутом или оскандалившимся актером: напротив, шутовство остается уделом жалких подражателей.

Подобного рода лексические сдвиги в двух русских переводах, выбранных в силу их репрезентативности, не просто меняют направление интерпретации, но создают возможности для объяснения особой смысловой напряженности метафорического потенциала уподобления Поэта птице, низвергнутой на землю и неспособной сложить свои «исполинские» крылья.

Три первые строфы, посвященные Альбатросу, создают композиционное, ритмическое и интонационное целое. Так, во всех переводах сохраняется соотношение номина-

ций (1 строфа – «огромный альбатрос», 2 – «царь любимый лазури», 3 – «быстрейший из гонцов», 4 – поэт). В первой строфе подчеркивается «птичья» природа, 2 строфа создает перифрастический контекст (в переводе В. Левика альбатрос именуется «опозоренным царем высоты голубой», в подстрочнике – «королем лазури»), который выстраивается уподоблением альбатроса носителю власти. 6 Третья строфа наиболее сомнительна в плане сопоставления переводов: у Якубовича альбатрос назван «быстрейшим из гонцов», у Левика он просто «недавно прекрасный, взвивавшийся к тучам», а в подстрочном переводе он «крылатый путешественник». Даже направления полета подразумеваются как противоположные: в одном случае усиливается прагматика, в другом подчеркивается вертикаль, а в оригинале – абсолютная самодостаточность «путешествия», не привязанного ни к движению к цели («гонец»), ни к трансцендентному восхождению («взлет к тучам»). Именно поэтому в оригинале и возникает необъяснимое ничем, кроме глумления, появление «короткой трубки», которая не служит источником «вонючего дыма», но указывает на подражательность действий скучающих матросов. Несмотря на асимметричность сопоставительной конструкции, все четыре строфы пронизывает семантический индекс: 1 строфа – альбатросы следуют за кораблем, 2 строфа – те же птицы волочат за собой «большие белые крылья», 3 строфа – дразнящий альбатроса «ковыляет вприпрыжку за ним», в 4 же – поэт, похожий на «князя грозовых туч», преследует бури. Однако и этот лексический инвариант реализуется в разных переводах по-разному. У Якубовича «провожать», дополняется «влачением», а в двух последних строфах семантика «преследования» исчезает вовсе. Те же практически лексемы («провожать», «влачить») дополняются у В. Левика в 3 строфе «ковыляет вприпрыжку за ним», а в 4 – «следование» заменяется «противостоянием» («недоступный для стрел, непокорный судьбе»). Во французском ряде глаголов, эквивалентных по значению русским «следовать, преследовать», Бодлер использует «suivre» - глагол, означающий следование в прямом смысле - «движение».

Сквозная семантика «преследования» и «следования» становится репрезентативной в ряде бодлеровских стихотворений из того же раздела, что и «Альбатрос». Так в стихотворении «Цыгане в пути» (пер. Эллиса) читаем:

Пророческий народ с блестящими зрачками В путь дальний **тронулся**, **влача** своих детей.

Вслед за кибитками, тяжелыми возами, Блестя оружием, бредет толпа мужей.

«Дон Жуан в аду» (пер. В. Левика):

За лодкой женщины в волнах темно- зеленых **Влача** обвислые нагие телеса, Протяжным ревом жертв, закланью обреченных., Будили черные, как уголь, небеса.

«Экзотический аромат» (пер. В. Брюсова):

За острым запахом **скольз**я к счастливым странам, Я вижу порт, что полон мачт и парусов...

«Волосы» (пер. А. Ламбле):

Где корабли скользят алмазными струями...

Словоупотребление такого рода пронизывает ряд текстов, где «скольжение» связано с роковой властью, влечением, жаждой.

Ни опиум, ни хмель соперничать с тобой Не смеют, демон мой, ты — край обетованный, Где горестных моих желаний караваны К колодцам глаз твоих идут на водопой. («Кто изваял тебя из темноты ночной…»)

(Пер. А. Эфрон)

Возвращаясь к «Альбатросу», заметим, что в нем «птичья метафора» оказывается настолько репрезентативной, насколько позволяет параллелизм. В большинстве отмеченных случаев метафорический план не становится самодовлеющим и лишь усиливает смысловую доминанту лирической ситуации. Картины глумления над вольной птицей и странное поведение матросов, подражающих его движению (следующих по палубе, «ковыляющих вприпрыжку»), в обоих русских переводах усиливают момент профанации и сведения прерванного полета к шутовскому обмену (у Якубовича). В русской поэзии существует собственная традиция: уподобление поэта вольной птице и как важная составляющая – притязания профанов на приобщенность к откровенной истине. Однако при анализе переводов бодлеровского «Альбатроса» метафорический ряд становится репрезентативным, образуя особый авторефлексивный метасюжет, включающий стихотворение в ряд так называемых «стихов о стихах». Безусловно, роль лексического элемента, как было показано выше, позволяет сохранять целостность универсального кода, развернутого как «автометаописание» [см. Тименчик 1979, с. 1-2]. Однако метафорическая «мифологичность» не может не дополняться уникальным ритмически и интонационно оформленным «голосом», имеющим и семантический ореол, и определенную традицию.

В переводе П. Якубовича для воспроизведения метрической системы оригинала используется шестистопный ямб с силлабической цезурой после шестого слога. Ритмический сдвиг осуществляется лишь в последней строфе, где речь идет об «исполинских крыльях» Поэта:

	<i>-</i> _		<i>_</i>	<i>_</i>	<i>_</i>	Но исполинские тебе мешают крылья
,	•	´ //	,		•	Внизу ходить в толпе средь шиканья глупцов.

В качестве лексической доминанты слово «исполинские» нарушает цезурирование, тогда как у Бодлера «крылья гигантов», о которых речь идет в последней строке, воспроизводят силлабический двенадцатисложный стих с цезурой и словоразделом между 6 и 7 слогами. В оригинале ритмический «сдвиг» возникает в третьей по счету строке, где речь идет о «следовании»:

Qui **suivent** || indolents compagnons de voyages ...

Семантический ореол предполагает разного рода жанровые традиции в русской поэзии: от эпического и драматического стиха в XVIII в. до мелких лирических жанров и антологических стихов в начале XIX в., например, у Аполлона Майкова:

Гармонии стиха божественные тайны Не думай разгадать по книгам мудрецов: У брега сонных вод, один бродя случайно, Прислушайся душой к шептанью тростников, Дубравы говору; их звук необычайный Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов Невольно с уст твоих размерные октавы Польются, звучные, как музыка дубравы.

Стоит обратить внимание на то, что приведенный пример не единичен даже у выбранного автора: отмеченные нами коннотации «подражания» и «следования» возникают и здесь.

> Но я бы не желал сей жизни без волненья: Мне тягостно ее размерное теченье. Я втайне бы страдал и жаждал бы порой И бури, и тревог, и воли дорогой, Чтоб дух мой крепнуть мог в борении мятежном И, крылья распустив, орлом широкобежным, При общем ужасе, над льдами гор витать, На бездну упадать и в небе утопать.

В рамках небольшого цикла («В антологическом роде») подобный размер преобладает, но главным является возникновение целого ряда семантических индексов в направлении все того же уподобления Поэта птице. Неизменным атрибутом подобного контекста становится не только полет («витание»), но и «борение мятежное», «бури», и раскинутые крылья, и метафорическое «утопание», связанное с водой и небом одновременно. Не ставя перед собою задачи выстроить всю цепочку интертекстуальных воплощений, мы отметим лишь совпадение ритмического и риторического аспектов и тематическую близость размышлений о двойственности пребывания в мире трансцендентного ему существа не только в плане универсальности концептов,⁸ но и на фоне общеевропейской традиции. При этом выбранные примеры принадлежат поэту, жившему с Бодлером примерно в одно время (родившемуся в один год с ним, но пережившему французского поэта на 20 лет).

В переводе В. Левика используется другой размер, значительно отличающийся от силлабического двенадцатисложника оригинала. По поводу четырехстопного анапеста Б. В. Томашевский замечал: «Широко пользовался этим (трехсложным - с. Р.) размером Некрасов. У него на 100 стихотворений приходится ...около 40 трехсложных (20 дактилей, 15 анапестов, 5 амфибрахиев). Широко пользуется ими и романсная поэзия 19 века» [Томашевский 1996]. Однако среди некрасовских анапестов преобладают не четырехстопные с чередованием женской и мужской клаузул, а трехстопные:

> Беспокойная ласковость взгляда И поддельная краска ланит, И убогая роскошь наряда – Все не в пользу ее говорит. («Убогая и нарядная)

Не гордись, что в цветущие лета, В пору лучшей своей красоты Обольщения модного света И оковы отринула ты.

(«Не гордись...»)

Вариативным является трехстопный анапест с чередованием дактилической и мужской клаузул:

> Что ты, сердце мое, расходилося? Постыдись! Уж про нас не впервой Снежным комом прошла – прокатилася Клевета по Руси по родной. («Что ты, сердце мое, расходилося»)

Меж высоких хлебов затерялося Небогатое наше село.

(«Похороны»)

Я покинул кладбище унылое, Но я мысль мою там позабыл, -Под землею в гробу приютилося И глядит на тебя, мертвый друг! (20 ноября 18612)

Но наиболее близким по теме и соответственно изоморфным по ритмикоинтонационному строю можно было бы назвать стихотворение «Рыцарь на час». ⁹ Первая строка полностью представляет собой четырехстопный анапест с мужской клаузулой:

Если пасмурен день, если ночь не светла

Но уже вторая строка и все последующие 222 строки короче на целую стопу:

Если ветер осенний бушует

Однако единообразия ритмического рисунка в стихотворении, которое состоит из 225 строк, не наблюдается.

Начиная с 124 строки, возникает вариант анапеста с дактилической клаузулой:

Повидайся со мною, родимая! Появись легкой тенью на миг. Всю ты жизнь прожила нелюбимая, Всю ты жизнь прожила для других.

Та часть стихотворения, в которой «удлиненный» анапест сменяет трехстопный вариант с женской клаузулой, посвящена воспоминаниям о матери и размышлениям о «правом» пути, на который она «наставила» сына.

Выводи на дорогу тернистую! Разучился ходить я по ней. Погрузился я в тину нечистую Мелких помыслов, мелких страстей.

Вполне вероятно, что в переводе В. Левика отразилось восприятие некрасовского «хромающего»¹⁰ стиха и его эмоционально-смысловых доминант. Так, мы находим «весь свой век под грозою сердитою // Простояла ты...», «и гроза над тобой разразилася», «под грозой величаво-безгласная». Ритмическое подобие усиливает интерпретативную выявленность случаев полного совпадения или значительного нарушения. Так, четырехстопный анапест первой строки более нигде не повторяется. Помимо сильной позиции начала первая строка представляет интерес не просто стиранием границы между пасмурным днем и ночью, которая «не светла». Последующее описание «морозной» (светлой) ночи сопряжено с движением по полю, во время которого неожиданно появляется «птичья» тематика:

Разбудил я гусей на пруду, Я со стога вспугнул ястребенка. Как он вздрогнул! Как крылья развил! Как взмахнул ими сильно и плавно! Долго-долго за ним я следил, Я невольно сказал ему: «Славно!»

Выделенное слово не является полным лексическим эквивалентом тех смысловых цепочек, которые были выявлены в бодлеровском оригинале и его переводах. Его соотнесенность не с движением, а со взглядом, провожающим полет вольной птицы, связана у Некрасова не с попыткой «ради праздной забавы» поймать и приблизить к себе свободное существо. Описание широко развернутых крыльев и полета в другую сторону, начинающее стихотворение, возникает как знак тематического индекса, вокруг которого выстраивается лирический сюжет:

Отдаешься невольно во власть Окружающей бодрой природы. Сила юности, мужество, страсть И великое чувство свободы Наполняет ожившую грудь; Жаждой дела душа закипает, Вспоминается пройденный путь. Совесть песню свою запевает.

Выделенные строки при своей антитетичности тем не менее очень точно обозначают границы автометаописания в рамках лирической системы Некрасова. Возникший в конце «насмешливый внутренний голос», который «злую песню свою затянул», не случайно связывается с почти точным повтором, дублирующим ситуацию с птицей.

Все, что в сердце кипело, боролось, Все луч бледного утра **спугну**л.

Повторы слишком заметны. «Пламя юности, мужество, страсть // И великое чувство свободы» усилены дважды введенным «пугать», «спугнул». На этот раз вместо птицы «вспугнутыми» оказываются «силы юности», которые позволили лирическому герою преодолеть инерцию связанности. Не случайно именно первая строчка, содержащая ритмический эквивалент левиковскому переводу Бодлера, отмечает уровень подобной связанности: пасмурный день и «несветлая» ночь, которые исключают для лирического субъекта возможность преодолеть мглу, «воцарившуюся» над душой, «морозная ночь», вызвавшая пробуждение внутренних сил – и утро, чей бледный луч дает силу «злой песне». Очевидность повторов на самом деле предполагает очень сложные внутритекстовые и ассоциативные связи. Позитивное воздействие морозной ночи и прогулки – и ключевой в данном фрагменте момент «взгляда» в сторону летящей (у Некрасова хищной) птицы. «Отдаешься невольно во власть // Окружающей бодрой природы» в сочетании с «песнью совести» – и утренняя слабость, страх перед материнской могилой, устойчивый повтор, акцентирующий «смертельные» коннотации:

Вы еще не в могиле, вы живы, Но для дела вы мертвы давно, Суждены вам благие порывы, Но свершить ничего не дано...

Переводчик в качестве поэта, следуя национальной традиции, воссоздает на уровне лексическом, как отмечалось в начале статьи, целую систему устойчивых денотатов, имеющих поле собственно поэтических, закрепленных традицией коннотативных связей и отношений. Стихотворение Н. А. Некрасова «Рыцарь на час», имеющее определенную традицию рецепции и интерпретации, 11 воплощает сложное интонационноритмическое переживание, связанное с возможной утратой творящего и личностного потенциала. Как следует из сказанного выше, для Некрасова противоречие неразрешимо в рамках экзистенциальных границ бытия собственно человеческого (рожденного матерью) существа, зависимого от Природного, но имеющего устойчивую направленность

вовне, в жизнь-для-других. «Великое дело любви», которое «прочно, когда под ним струится кровь», уводит от «ликующих, праздно болтающих», но опять-таки «обагряющих руки в крови». Зловещая картина, воплощенная в личностно значимом откровении русского поэта, невольно соотносится с «праздными забавами» матросов, которые, в отличие от лирического субъекта Некрасова, сами подвержены хандре и не просто «вспугивают» вольную птицу с широко раскрывшимися при полете крыльями, но «бросают» ее на палубу корабля, «блистающего в соленых пучинах». Бодлеровский оригинал при этом исключает момент «швыряния» («едва его поместили на сходни»). В переводе П. Якубовича, который писал собственные, пусть не слишком оригинальные, стихи, 12 тоже нет коннотатов насилия: его Альбатроса «на палубу кладут». Использование синтаксического переноса сближает «кладут» и «снежных два крыла». В переводе В. Левика, 13 более позднем по времени, «исполинские крылья» упоминаются дважды и с моментом бросания на палубу строфически разводятся. Зато сближенным оказывается «опозоренный царь высоты голубой» и «жертва насилья». Таким образом, низложение «гордого царя» выступает сюжетогенным элементом и глумление превращает «следование» в ковыляние, осмеяние, профанацию, лишение былой власти. Устойчивый комплекс противостояния поэта и толпы дополняется некрасовской интонацией агрессивного самобичевания, которая в «Рыцаре на час» воплощается в победившем «песню совести» мертвящем «злом голосе». Он по существу делает бессмысленными любые индивидуальные поиски истины вне риторики «общего дела».

Таким образом, сопоставление разных по времени и семантической индексации переводов французского поэта на русский язык выявляет, помимо возможных и поддающихся трансляции лексических параллелей, различные в переводах и оригинале ритмико-интонационные вариации. Более поздний по времени и отмеченный личностными ассоциациями перевод «в ритме Некрасова» позволяет судить не только о генерирующей силе метафорического плана (взмах крыльями, разворачивание крыльев, следование поэтической мысли вслед за полетом птицы). Сопоставление поэтического вдохновения и полета птицы встречается и в знаменитом очерке Ж.-П. Сартра «Бодлер»: «Вернемся еще раз к пресловутому понятию «непохожести», которой мы не имеем возможности насладиться в процессе творческого акта, поскольку именно в момент творчества творец, преодолев ограниченность своей индивидуальности, взмывает в чистое небо свободы; в этот момент он уже не есть что бы то ни было, он делает» [Сартр 1993, с. 345] (курсив автора). Многозначность высказывания очевидна. Выделенный нами момент полета во всех вариантах бодлеровского «Альбатроса» либо грубо имитируется на потеху толпе, либо подменяется «волочением» и «глумлением».

По словам Сартра, Бодлер ищет в стихах возможности обрести собственный образ и страшится собственной свободы. Позволив поработить своего метафорического двойника, он словно пытается удержать состояние мнимого единства с теми, кто пытается не быть, не делать, но казаться (курсив наш – с. Р.). Однако русские переводы, в частности приведенные в данной статье, усиливают не процессуальность, но целеполагание, не подражание, но глумление, не самодостаточность поэта, но жестокость толпы. Ритмический эквивалент «некрасовского» варианта («Рыцарь на час») возвращает нас не к лексическому соответствию тематике, но к «сплину и идеалу»: налицо усиленные в сугубо «русском» направлении: «Над душой воцаряется мгла, / Ум, бездействуя, вяло тоскует». Появление птицы намечает определенно бодлеровский поворот. Так. возникает «песня совести», которую трудно прогнать прочь, а невозможность чистого созерцания целостной картины бытия соотносится с риторическим призывом - не быть, а делать. И если у Некрасова именно птица осуществляет свою отдельность, а у человека есть выбор лишь между «ликующими» и «погибающими», то у Бодлера поверженный альбатрос служит объектом шутовской имитации и взмыть в небо больше не способен.

Образ и оригинал расподобляются, чтобы вновь соединиться в переводе.

А переводчик – может. Те слова, Что раз дались, а больше не дадутся Бодлеру – диво! – вновь на стол кладутся Как! Та минутка хрупкая жива?¹⁴

Стихотворение Новеллы Матвеевой, посвященное переводчику Владимиру Левику, являет собою уже следующее звено в бесконечной цепи следований, повторов, воспроизведений – словом, рецептивных конкретизаций сюжета о существовании гармонии в мире и душе, как писал персидский поэт Абд аль Рахман Ями:

Что такое поэзия? Песня **птицы** разума. Что такое поэзия? Равнозначность миру вечности. Благодаря ей открывается ценность птиц.

Литература

Арнольд 1999 – *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб: Изд. СПбГУ, 1999.

Батай 1994 – Батай Ж. Литература и ЗлО. М.: Изд-во МГУ, 1994.

Берг 2000 – *Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. Новое лит. обозрение; Кафедра славистики ун-та Хельсинки, 2000.

Бодлер 1993 – Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993.

Бодлер 2003 – Бодлер Ш. Цветы зла: Стихотворения. М., Харьков: Фолио, 2003.

Жуковский 1993 – Жуковский Д. Д. Из книги «Элементы слова» // НЛО. 1993, № 4.

Корман 1964 – *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1964.

Косиков 1993 — *Косиков Г. К.* Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни». // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993.

Сартр 1993 – Сартр Ж.-П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993.

Тименчик 1979 – Тименчик Р. Д. Автометаописание у Ахматовой // Russian literature, 1979.

Томашевский 1996 – *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996.

Чуковский 1979 – Чуковский К. И. Мастерство Некрасова. М.: Гослитиздат, 1979.

Чуковский, Федоров 1930 — *Чуковский К.И., Федоров А. В.* Искусство перевода. Л.: Асаdemia 1930

Baudelaire 1961 - Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. P.: Éditions Garnier frères, 1961.

Примечания

¹[Бодлер 1993, с. 48] Здесь и далее тексты Бодлера в русских переводах цитируются по этому же изданию. Стихотворение «Воспарение» дается в переводе В. Шора. Перевод «Альбатроса» сделан в данном сборнике П. Якубовичем. Также в статье используется самый известный перевод В. Левика [Бодлер 2003, с. 12]. Третий вариант, наиболее близкий к оригиналу (нестихотворный подстрочник), сделан Н. В. Ромащенко и приводится полностью.

²Приведем оригинал стихотворения:

L'Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers, Qui suivent, indolents compagnons de voyage, Le navire glissant sur les gouffres amers. A peine les ont-ils déposés sur les planches, Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux, Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches Comme des avirons trainer a côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule! Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid! L'un agace son bec avec un brule-gueule, L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées Qui hante la tempête et se rit de l'archer; Exilé sur le sol au milieu des huées, Ses ailes de géant l'empechent de marcher. [Baudelaire 1961, p. 266]

³Французское слово Гагсher переводится не просто как «стражник», но и обозначает лучника, т. е. связано со стрелами Аполлона

⁴«Как и для Новалиса, как и для многих других романтиков, для Бодлера единство мироздания гарантируется не существованием благого Бога, а существованием самого человека как центра универсума – человека, который с помощью воображения одушевляет это мироздание, вносит «человеческое начало» во «все, что угодно», добиваясь таким образом сопричастности всему сущему» [Косиков 1993, с. 39].

⁵«Блистающие» коннотации легко опознать как репрезентативные и в русской поэзии. Первое, что приходит на ум, — «Зимнее утро» Пушкина («блестя на солнце, снег лежит», «вся комната янтарным блеском озарена», «речка подо льдом блестит»). Семантика «скольжения» («скользя по утреннему снегу») возникает у Бодлера, но опускается в переводах. Но еще более ранний пример — «Первый снег» Вяземского.

⁶«Властитель дум – это тот, кто в обмен за отказ от притязания на власть социальную получает власть символическую, иначе говоря, социальный капитал обменивает на символический» [Берг 2000, с. 188].

⁷Один из таких вариантов – стихотворение Пушкина «Поэт и толпа». Однако «птичья» тематика более явно выражена в «Египетских ночах», где в опусе Импровизатора упоминается орел, которому «нет закона».

 8 О возможности подобных сопоставлений: Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая. – М., Языки славянской культуры, 2001.

 9 Нельзя не упомянуть и другие примеры, в особенности известное стихотворение «Размышления у парадного подъезда».

¹⁰О «неуклюжести» и «хромоте» см.: [Чуковский 1979, с. 177].

¹¹Об этом стихотворении написан ряд работ примерно в одном интерпретационном русле: так, в объемной и глубокой работе Б. О. Кормана «Лирика Некрасова»: «На нереволюционном жизненном пути всегда очень велика опасность мещанского перерождения, нравственного отупения, душевного очерствения, и лирирческий герой видит ее ясно...» [Корман 1964, с. 148]. При всей глубине наблюдений над конкретными текстами Б. О. Корман в данном случае интерпретирует в рамках стихотворения слова лирического героя как принадлежащие непосредственно автору.

¹²Петр Якубович, поэт – народоволец, поэт-гражданин в полном смысле этого слова, в своих переводах Бодлера (1895 г.) актуализировал бунтарское, активное, гражданственное начало. Выбор ритмического аналога пушкинского «Памятника» приобретает, таким образом, особый смысл.

¹³В.Левик, по словам П. М. Топера, гордился письмом молодого любителя поэзии, который заинтересовался его биографией и судьбой. «Как и все переводчики, он чувствовал себя обделенным вниманием» [Топер 2001, с. 230].

¹⁴Стихотворение Н. Н. Матвеевой приводится в кн. П. М. Топера [Топер 2001, с. 223].

IV ПРИСВОЕНИЕ-2: НАША ПУБЛИКАЦИЯ

Лада Панова

ДВЕ СТАТЬИ ДЛЯ МАНДЕЛЬШТАМОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ: «ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ» И «ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА»

Вниманию читателей предлагается препринт двух энциклопедических статьей. Они предназначены для «Мандельштамовской энциклопедии» и выдержаны в формате, принятом в этом издании.

Их назначение состоит в том, чтобы охватить все сделанные наблюдения и добавить к ним новые, а затем синтезировать все это в целостную и непротиворечивую картину мандельштамовского освоения Данте и Петрарки.¹

Работа над ними, занявшая не один год, показала, что в дантописи и петраркизме Мандельштама остается много недоисследованного. Эту задачу, как и ряд других – проследить асимметрию между дантовским и петрарковским «сюжетами» Мандельштама, контекстуализировать их в Серебряном веке и проч., – предполагается решить в авторском проекте, «Друг Данте и Петрарки друг: Осип Мандельштам в освоении итальянских классиков». Он готовится к выходу в виде серии научных статей.

І. Данте Алигьери

Алигьери (Alighieri) Данте, в мандельштамовском написании – *Дант* (1265–1321) – итальянский писатель, первый по времени и значению, основоположник литературного итальянского языка.

Данте принадлежал к аристократическому, но не знатному флорентийскому роду. Известность получил уже как автор «Новой жизни» (между 1293–1295). Рассказывая в ней о любви к Беатриче, чьим прототипом считается Б(еатр)иче Портинари, редких встречах с ней и предчувствии ее смерти (1290), в сонетах и канцонах, выдержанных в новом сладостном стиле, а также в прозаических фрагментах, придал традиционной для Средневековья куртуазной лирике новые, автобиографические, формы. Подхваченное Франческо Петраркой, это направление было продолжено сначала европейской, а с XIX века – и русской литературой.

Самое знаменитое сочинение Данте – «Комедия» (1304–1321), поэма в жанре «видения». С подачи Джованни Боккаччо она получила эпитет «божественная».

 $^{^{\}rm I}$ Мой приятный долг — поблагодарить Г. Д. Муравьеву, ознакомившуюся с ранней редакцией этих статей, за ценные соображения.

Перу Данте принадлежат и трактаты, на латинском и итальянском языках. Один из них – «Пир» (1304–1307; не окончен, на итальянском), с комментариями к стихам, элементами автобиографии и учеными заметками.

Славу Данте-писателя упрочила его биография. Как политический деятель Флоренции из партии белых гвельфов он в 1300 году избирался приором, что, по его словам, положило начало его бедствиям. В 1302 году, во время посольской миссии в Рим, был лишен гражданства пропапской партией черных гвельфов, совершившей переворот во Флоренции. Вынужденный в течение двух следующих десятилетий скитаться по разным городам Италии, он какое-то время вел борьбу за реставрацию прежней власти в родном городе. На предложение вернуться, принеся публичное покаяние за антифлорентийские действия, ответил отказом. Умер в Равенне, где и был похоронен. Более подробные сведения о Данте на 1930-е годы дает энциклопедическая статья А. Дживелегова (Дживелегов, 1930).

Такой образ Данте, наряду с академической дантологией, пушкинской трактовкой Данте, культом Данте-мистика, сложившимся у русских символистов, и общеакмеистическим Данте, о котором свидетельствовала поздняя Ахматова (Ахматова, 2001; Ахматова, 2002), в 1930-х годах послужил О. М. отправной точкой для создания «своего» Данте. К наследию Данте и легендам о нем он обращался и раньше, но лишь самостоятельное изучение итальянского языка (1932) и последующее чтение «Божественной комедии» в оригинале позволили ему увидеть в итальянском писателе родственную душу и родственную судьбу, а в «Божественной комедии» – родственную поэтику. «Родство» проявилось в том, что в поэзии и невымышленной прозе [non-fiction] О. М. сориентировал свой самообраз – гениального поэта, маргинализованного обществом и отстаивающего право литературы на то, чтобы быть собой, не прислуживая власти, – на самообраз Данте из «Божественной комедии». В эссе «Разговор о Данте» (1933) О. М. выступил еще и в квазифилологической роли: знатока подлинного Данте и ниспровергателя его культа.

Изучение итальянского языка проложило О. М. путь не только к Данте, но и к другим великим итальянцам: Петрарке, Лудовико Ариосто и Торквато Тассо. Однако Данте в этой плеяде отведено привилегированное положение. Он – единственный, с кем О. М. себя открыто идентифицирует. Более того, О. М. изымает его из списка друзей итальянского языка («Друг Ариоста, друг Петрарки, Тассо друг...», 1933, 1935), ибо в его глазах автор «Божественной комедии», ставшей предтечей и квинтэссенцией всей европейской литературы, перерастает итальянскую литературу (Мандельштам Н. Я., 1999 б, с. 251).

В распоряжении О. М. в разное время побывали разные издания «Божественной комедии» и «Новой жизни». Три из них известны. Это собрание сочинений Данте карманного формата "Tutte le opere di Dante Alighieri [Все произведения Данте]. А сига di Е. Moore" (Oxford, 1904) (см. Фрейдин 1991, с. 233, 238; Mandel'stam, 1994, с. 41), "Dante Alighieri. La Divina Comedia [Божественная комедия]" (Milano, U.Hoepli, s.a.) (см. Фрейдин 1991, с. 233, 238) и «Данте Алигьери. VITA NOVA. Пер. А. Эфроса» (М., Асадетіа, 1934) (см. Герштейн, 1998, с. 174). Среди «безымянных» изданий мемуаристы упоминают переводы «Божественной комедии» на русский язык и италофранцузское издание «Божественной комедии», принадлежавшее Максимилиану Волошину.

У О. М. были совершенно определенные вкусы в том, что касается переводов Данте. Согласно Н. Я. Мандельштам, он не переносил стихотворные переводы «Божественной комедии», отдавая предпочтение прозаическим — очевидно, за их точность и отсутствие художественных претензий (Мандельштам Н. Я., 1999 а, с. 288, с упоминанием одного такого переводчика — М. А.Горбова). Кроме того, из писем с. Б. Рудакова к жене стал известен тот факт, что в Воронеже Мандельштамы ругали присланный им перевод «Новой жизни» А. Эфроса (Герштейн, 1998, с. 174).

К образу Данте и его наследию О. М. обращается в трех жанрах – лирического стихотворения, невымышленной прозы (эссе, мемуарах и путешествии) и критики, но не в четвертом, вымышленной прозы. При этом творчество Данте практически редуцируется до «Божественной комедии». О. М. нередко называет и ее саму, и три ее кантики по-итальянски: "Divina Commedia", "Inferno", "Purgatorio" и "Paradiso".

Как показывает анализ всей дантописи О. М., он явно предпочитал «Божественную комедию» «Новой жизни», потому что именно она воплощала для него «мужское» и «гражданское» начало и тем самым отвечала акмеистической идеологии, а именно: мир, культура и история XX века трудны, и требуют к себе ответственного и сознательного, т. е. мужского, гражданского, отношения, а не мистического заигрывания, будь то культ Вечной Женственности а la Беатриче или же «загробный» опыт а la Данте, практикуемый символистами. Тем не менее, «вечноженственная» «Новая жизнь» фигурирует в нескольких его стихотворениях и в некрологическом эссе «А. Блок» — правда, О. М. дальше заглавия, называемого как по-русски, так и по-итальянски, не идет. Третье произведение Данте, «Пир», под итальянским названием, "Convivio", цитируется в черновиках к «Разговору о Данте». О. М. рассуждает о том, что этот трактат донес до нас «крупицы личного разговорного стиля Данте» (Собр. соч.-2, III, с. 408) и свидетельствует об «экономических» взглядах Данте: нелюбви к земледелию, любви к пастушеству и виноделию, поощрению купцов и проч. (Там же, с. 409).

В хронологическом порядке упоминания Данте в творчестве О. М. идут по нарастающей, а хрестоматийный Данте постепенно вытесняется неканоническим. По признаку каноничности / неканоничности мандельштамовская дантопись распадается на три этапа. . Первый, хрестоматийный Данте, пришелся на период с акмеистического 1913 года по 1925 год. Второй, Данте как мера собственной правоты, — на критические статьи и рецензии 1920—1930-х годов. Наконец, третий и последний, «свой» Данте, охватывающий «Разговор о Данте» и стихи вокруг него, — на 1930-е годы.

Путь к «своему» Данте стоит отсчитывать от символистского периода О. М., в котором Данте блистает своим отсутствием – и это при том, что у последовательных символистов, Вячеслава Иванова, Валерия Брюсова и Блока, он входил как минимум в цитатный репертуар.

Сменив символистский метод на акмеистический, О. М. предложил свое – негативное – осмысление дантописи бывших попутчиков по символизму. Когда в 1922 году ему заказали антологию русской поэзии (не реализована) и он, составляя ее, стал анализировать брюсовское стихотворение «Поэту» (1907), то, по воспоминаниям Н. Я. Мандельштам, у него наступил кризис:

««Что это значит — "ты должен быть жарким, как пламя, ты должен быть острым, как меч?"», а когда дело доходило до строк про Данте, которому подземное пламя обожгло щеки, О. М. бросался к издателям отказываться от работы.» (Мандельштам Н. Я., 1999 а, с. 286).

В 1933 году полемика с Блоком стала движущей пружиной для написания «Разговора о Данте», что явствует из черновиков к этому эссе и, в частности, следующего комментария к блоковской «Равенне» (1909):

«У Блока: "Тень Данта с профилем орлиным о новой жизни мне поет".

Ничего не увидел, кроме гоголевского носа!

Дантовское чучело из девятнадцатого века! Для того, чтобы сказать это самое про заостренный нос, нужно было обязательно не читать Данта.» (<Вокруг «Разговора о Данте»> <18> (Собр. соч.-2, III, с. 405)).

Впервые Данте появляется в творчестве О. М. акмеистического периода (1912—1914) — но только не в качестве «столпа» и «основоположника» нового направления, ибо его имя не фигурирует в перечне акмеистических авторитетов из «Утра акмеизма»

(1912 (1913?)). Зато Данте находится место в шуточном мадригале и эссе. Эти факты заставляют отнестись cum grano salis к мемуарному свидетельству Ахматовой о том, что акмеисты — О. М., Николай Гумилев, Михаил Лозинский и она сама — сплотились под знаменем Данте (Ахматова, 2000; Ахматова, 2001). Правильнее было бы говорить о том, что акмеисты на разных этапах своего творческого пути прошли увлечение Данте. Тем не менее, первое известное нам упоминание Данте в творчестве О. М. имело место в обращенном к Ахматовой «Черты лица искажены...» (1913). Этот мадригал дошел до нас в альбоме Ахматовой и с ее комментариями:

«наброском с натуры было четверостишие "Черты лица искажены". Я была с Мандельштамом на Царскосельском вокзале (10-е годы). Он смотрел, как я говорю по телефону, через стекло кабины. Когда я вышла, он прочел мне эти четыре строки.» (Ахматова 2001, с. 32; обсуждается в Виленкин 1990, с. 55–56).

В «Черты лица искажены...» автор «Божественной комедии» метонимически замещает собой адские муки, полагающиеся Ахматовой как прекрасной цыганке, т. е. грешнице по определению:

Кто скажет, что гитане гибкой Все **муки Данта** суждены? (Собр. соч.-2, I, с. 97).

Экстраполяцию Данте и дантовских образов на русских писателей стоит отсчитывать, однако, не от этой миниатюры, ибо Ахматова в ней фигурирует в роли соблазнительной и соблазняющей красавицы-цыганки, а от эссе «Петр Чаадаев» (1914):

«Чаадаев был первым русским, в самом деле, идейно, побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно. <...> На него могли показывать с суеверным уважением, как некогда на Данта: "Этот был там, он видел – и вернулся".» (Собр. соч.-2, IV, с. 200).

«Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915) открывает новую страницу в мандельштамовской работе с наследием Данте, ибо здесь содержатся не открытые, а скрытые отсылки к «Божественной комедии». Одна его строка, «И море, и Гомер – всё движется любовью» (Собр. соч.-2, І. с. 115), – неточная цитата хрестоматийного финала дантовской поэмы, "**l'amor che move** il sole e l'altre stele" [Любовь, которая движет солнцем и остальными звездами] («Рай», XXXIII, 145) (*Nilsson, 1974, с.* 42). Другая же, «Я список кораблей прочел до середины», перекликается со стихотворением Пушкина «Зорю бьют... из рук моих...» (1829) на тему ночного чтения Данте (Безродный 2006):

Зорю бьют... из рук моих Ветхий Данте выпадает, На устах начатый стих Недочитанный затих.

Наконец, сравнение «Как журавлиный клин», возможно, придерживается образов и синтаксической конструкций знаменитой V главы «Ада» (46), о сладострастниках (Nilsson, 1974, с. 39): "**E come i gru** van cantando lor lai" [досл. И как журавли выпевают свои жалобы].

"Tristia" (1918) продолжает интертекстуальные игры с Данте:

И на заре какой-то **новой жизни**, Когда в сенях лениво вол жует, Зачем петух, глашатай **новой жизни**, На городской стене крылами бьет? (Собр. соч.-2, I, c. 138). Здесь в подтексте стоит «Новая жизнь». Соответствующе словосочетание, подчеркнутое тавтологической рифмой, одновременно формирует латинский слой стихотворения, ибо применено к ситуации расставания любящих, поданной в античных тонах, и дантовский, вводя скрытый сюжет любовных переживаний, приводящих к новой жизни.

Стимулом для более интенсивной работы с Данте послужило одно биографическое обстоятельство. Летом 1920 года итало-французское издание «Божественной комедии», пропавшее из коктебельской библиотеки Волошина тремя годами ранее по вине О. М., а также издание «Камня», пропавшее по вине О. М. тем летом, привели к ссоре двух поэтов (Волошин, 1995; Миндлин, 1968, с. 25–30; Мандельштам Н. Я., 1999 б, с. 92–93). Мемуаристы из партии О. М. (Н. Я. Мандельштам, Ахматова) игнорировали вторую пропажу и интерпретировали ссору с Волошиным как разразившуюся вокруг «Божественной комедии», однако документы, приводимые В. П. Купченко, эту версию опровергают (Купченко 1991). Следующая после коктебельской, московская, встреча поэтов, согласно Волошину, была мирной:

«М. ... "все простил" из того, что было между нами: ... зачитанного у меня Данте» (Волошин, 1995, с. 117).

В свою очередь, О. М. в черновиках к «Разговору о Данте» не вспомнил о ссоре 1920 года с недавно умершим Волошиным (1932), а любовно описал его могилу. За оптимальный художественный выбор ее местоположения он даже наградил Волошина почетным эпитетом дантовский (Собр. соч.-2, III, с. 411).

Освеженная в памяти «Божественная комедия» и осмысление советского времени как неприспособленного для людей искусства подтолкнули О. М. к написанию в целом не очень понятного «Извозчика и Данте». В единственной прижизненной публикации («Красная газета», 1925) этот текст сопровождался подзаголовком «басня», что проливает некоторый свет и на его содержание. Данте появляется здесь как историческая фигура, но не сам по себе, а в опошляющих его речах извозчика.

Во второй период своей дантописи Мандельштам-критик находит весьма нетривиальный способ самоидентификации с автором «Божественной комедии». Если Данте, разместив исторических, мифологических и литературных героев, включая своих современников, по кругам Ада, кругам Чистилища и небесным сферам Рая, перенял полномочия Бога, то О. М., верша аналогичный дантовскому суд, но только над писателями-современниками (а также Огюстом Барбье), выступает его наместником от литературы. Фактически О. М. превращает Данте в меру собственный правоты.

Первый такой случай – «А. Блок». Это эссе открывается и завершается хрестоматийными дантовскими цитатами:

«Первая годовщина смерти Блока должна быть скромной <...> Посмертное существование Блока, новая судьба, **Vita Nuova**, переживает свой младенческий возраст.» (Собр. соч.-2, II, с. 252);

«Душевный строй поэта располагает к катастрофе. Культ же и культура предполагают скрытый и защищенный источник энергии, равномерное и целесообразное движение: "любовь, которая движет солнцем и остальными светилами". Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой ...пришел Блок.» (Там же, с. 252).

Vita Nuova, обыгрывая аналогичное употребление дантовского заглавия в «Равенне» Блока, вроде бы отстаивает посмертное существование Блока в русской словесности, однако финал «Божественной комедии», «любовь, которая движет солнцем и остальными светилами» («Рай», XXXIII, 145), эту заявку на бессмертие отзывает.

Рецензия «Андрей Белый. Записки чудака» (1923) – суд над еще одним символистом и тоже за любовь к катастрофам. Мерой катастрофичности, как и в случае с Блоком, выступает Данте:

«Отсутствие меры и такта, отсутствие вкуса — есть ложь, первый призрак лжи. У Данта одного душевного события хватило на всю жизнь. Если у человека три раза в день происходят колоссальные душевные катастрофы, мы перестаем ему верить, мы вправе ему не верить — он для нас смешон.» (Собр. соч.-2, II, с. 322).

В «Огюсте Барбье» (1923) учеба французского поэта политической поэзии непосредственно у автора «Божественной комедии» (а политика составляет аллегорический план поэмы) оценивается со знаком плюс:

«Силе поэтических образов Барбье учился непосредственно у Данта, ревностным почитателем которого он был, а не следует забывать, что "Божественная комедия" была для своего времени величайшим политическим памфлетом.» (Собр. соч.-2, II, с. 304).

В «Путешествии в Армению» (1931–1932) О. М. использует красочный эпизод с Пьером делла Винья («Ад», XIII, 31–37, 43–44) для осуждения неназванного М. Э. Казакова:

«[О]дин писатель принес публичное покаяние в том, что был орнаменталистом <...> ему уготовано место в седьмом кругу дантовского ада, где вырос кровоточащий терновник. И когда какой-нибудь турист из любопытства отломит веточку этого самоубийцы, он взмолится человеческим голосом, как Пьетро де Винеа: "Не тронь! Ты причинил мне боль! Иль жалости ты в сердце не имеешь? Мы были люди, а теперь деревья..." И капнет капля черной крови.» (Собр. соч.-2, III, с. 194).

Серию судов О. М. над писателями завершает критическая статья <О Чехове> (1935), посвященная «Дяде Ване». Согласно этой статье, действующие лица Чехова по сравнению с «воронкообразным чертежом дантовской Комедии, с ее кругами, маршрутами и сферической астрономией», — «мелко-паспортная галиматья» (Собр. соч.-2, III. с. 414).

Третий этап мандельштамовской дантописи, «свой Данте», захватывает 1930-е годы. Именно тогда Данте становится для О. М. образцом писателя, моделью поведения и постоянно цитируемым источником – собственно, всем тем, чем для него всю жизнь были А.С. Пушкин и Франсуа Вийон. Мемуары, описывающие этот период О. М., нередко упоминают о том, что «Божественная комедия» стала для него настольной книгой, что он брал ее повсюду, включая тюрьму и ссылку (Мандельштам Н. Я., 1999 а. с. 47, 275–276; Ахматова, 2001, с. 39, 40–41; Штемпель, 1995, с. 373), и что его любовь к Данте разделяла Ахматова (навестив О. М. в Воронежской ссылке, Ахматова читала с ним «Божественную комедию» по-итальянски на два голоса, о чем см. (Ахматова, 2001, с. 40–41; Мандельштам Н. Я., 1999 б. с. 276).

Основательное погружение в оригинальный текст «Божественной комедии», продумывание отдельных ее пассажей и устройства в целом способствовали отходу от хрестоматийного Данте и восстанию против всего того, что в первой трети XX века составило дантовский канон. Это и дантология, сузившая «Божественную комедию» до аллегорической поэтики; и символисты, почитавшие в Данте поэта милостью Божьей и мудреца, чей жизненный опыт был окрашен запредельным – постижением Вечной Женственности (через поклонение Беатриче) и путешествием по загробному миру; и Данте в интерпретации европейских романтиков, Освальда Шпенглера и художников. По О. М., дантовский канон заслонил подлинного Данте – мастера слова («колебателя смысла»), мастера конструкции и творца поразительного по своей мощи и жизнеспособности шедевра, чьей «вольноотпущенницей» стала вся европейская поэзия. На такого Данте О. М. 1930-х годов проецировал свою личность и свою изгнанническую

судьбу. Параллели проводились им и в направлении от себя – к Данте (как в «Разговоре о Данте») и в обратном (как в лирике или «Четвертой прозе»).

От второго этапа мандельштамовской дантописи к третьему перебрасывают мостик два прозаических произведения: «Четвертая проза» (1930) и «Путешествие в Армению». В «Четвертой прозе» Мандельштам-повествователь выступает судьей над советскими писателями, а Мандельштам-персонаж – их подсудимым и жертвой (дело А. Г. Горнфельда). В первом случае к дантовским образам О. М. уже не обращается, а обращается во втором. Создавая свой самообраз по модели дантовского как он представлен в «Божественной комедии», О. М. берет за основу хрестоматийную завязку поэмы («Ад», I, 1–63), и на этом языке рассказывает о пережитых им страхах и унижениях:

«In mezzo del cammin del [sic!] nostra vita – на середине жизненной дороги я был остановлен в дремучем советском лесу разбойниками, которые назвались моими судьями.» (Собр. соч.-2, III, с. 176).

«Путешествие в Армению», напротив, проецирует «Божественную комедию» на чужую ситуацию, причем из этой поэмы перенимается неканонический эпизод (см. выше). В то же время, в другой главе «Путешествия в Армению» О. М. по старинке сопоставляет лестницу живых существ Ламарка со ставшей хрестоматийной дантовской схемой «Божественной комедии», а именно нижним и воронкообразно уходящим в землю Адом, срединным, в виде земной горы, Чистилищем и небесным Раем:

«В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия – ад для человека.» (Собр. соч.-2, III, с. 201).

Обратная к «Путешествию в Армению» метафора, как показал Б. М. Гаспаров, легла в основу стихотворения «Ламарк» (1932). Там лестница живых существ Ламарка, от высших – к низшим, обращает устройство «Божественной комедии», в которой, напротив, происходит восхождение от грехов – к добродетелям. Еще от дантовской поэмы – скрытое двойничество Ламарка с Вергилием, «вожатым» Данте по Аду и Чистилищу, и адские пейзажи как интертекстуальная параллель к «разломам» с рептилиями и насекомыми (Гаспаров Б.М., 1994 [1992], с. 204–206).

Апроприация неканонических эпизодов Данте, в том числе с проекцией их на себя, начинается в трех стихотворениях, предваряющих «Разговор о Данте». Все они выросли из XV песни «Ада». Посвященная загробной встрече Данте с его учителем, Брунетто Латини, она привлекла Мандельштама-поэта не столько изображением встречи (хотя и ею тоже, судя потому, что пейзаж встречи разбирается в «Разговоре о Данте»), сколько темой трудной судьбы поэта и его текстов в страшную эпоху. «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» (1931) развивает топику середины XV песни (Стопе, 1986, с. 94–99), а именно: как поэту сохраниться в своей эпохе и не дать своим стихам исчезнуть. В свою очередь, стихи-двойчатки с общим началом, «Вы помните, как бегуны...» (1932, 1935) и «Новеллино» (1932), подхватывают заключительные строки XV песни (121–125), метафорически живописующих возвращение Латини в строй грешников после разговора с Данте (Струве Г., 1962, с. 610–611 и др.):

Poi si rivolse, e parve di coloro che corrono a Verona il drappo verde per la campagna; e parve di costoro quelli che vince, non colui che perde.

Он обернулся и бегом помчался,/ Как те, что под Вероною бежит/ К зеленому сукну, причем казался// Тем, чья победа, а не тем, чей стыд. (Пер. М. Лозинского; Данте 1961, с. 105).

В «Вы помните, как бегуны...» О. М. вольно пересказывает этот эпизод, развертывая его в состязания под Вероной за отрез зеленого сукна, из которых Латини выходит победителем. В «Новеллино» эпизод веронских состязаний в беге вводится аналогичным образом. Идущие дальше «зеленые камзольчики», согласно Вяч. Вс. Иванову, сшиты из выигранного на состязаниях зеленого отреза (Иванов, 2000 [1998], с. 426). «Новеллино», кроме того, фонетически и семантически итальянизирует звучание стиха: ВЕРЕ напоминает VERdE, 'зеленый', и в то же время перекликается с ВЕРоной (Там же, с. 426).

После такой поэтической «разминки» О. М. создает свое главное дантоцентрическое произведение – «Разговор о Данте». Работа над ним велась во время крымского отдыха весной-летом 1933 года. В Старом Крыму О. М. вынашивал концепцию «Божественной комедии», а в Коктебеле ее записывал, обсуждая с не очень расположенным к нему Белым, Анатолием Мариенгофом и морскими камушками.

«Разговор о Данте» был опубликован с опозданием на тридцать с лишним лет, потому что в советской печати для него не нашлось ниши. В 1933 году журнал «Звезда», прежде охотно печатавший О. М., это эссе отклонил (Faccani, 1994, с. 7–9; Дутли, 2005, с. 267 и др.). Так же, согласно воспоминаниям Э. Г. Герштейн, поступило одно из центральных издательств (вопрос о том, был ли это «Госиздат» или «Советский писатель», в мандельштамоведении остается открытым): рукопись «Разговора о Данте» вернулась к О. М. с вопросительными знаками, возможно, сделанными рукой А. Дживелегова, и без единого комментария (Герштейн, 1998, с. 44; Вокруг «Разговора о Данте», 1991, с. 151; Faccani, 1994, с. 8). Публикацией «Разговора о Данте» в узких интеллигентских кругах можно считать домашние вечера, на которых О. М. читал его поэтам и филологам. У Ахматовой, в Лениграде, его аудиторией были В. Жирмунский, Ю. Тынянов, Л. Гинзбург, Б. Лившиц, а в Москве – Б. Пастернак и В. Татлин (Дутли 2005, с. 267). В Воронежской ссылке О. М. поручил комментарий к «Разговору о Данте» Рудакову. Все, что дошло от этой работы, содержится в письмах Рудакова к жене (Герштейн, 1998). Известность пришла к «Разговору о Данте» после четырех первых публикаций середины 1960-х, последовавших одна за другой. В 1965 году, в юбилейный год Данте, это эссе вышло в английском переводе Кларенса Брауна и Роберта Хьюза, в 1966 году – в третьем томе американского Собрания сочинений О. М. под ред. Б. А. Филиппова и Г. П. Струве; наконец, в 1967, в Италии и СССР – в СССР отдельным изданием и с послесловием Л. Е. Пинского (история этой публикации – Вокруг «Разговора о Данте», 1991).

Послесловие Л. Е. Пинского – подсокращенный вариант его статьи «Поэтика Данте в освещении поэта» (Пинский, 1989) – на несколько десятилетий вперед задало парадигму исследования «Разговора о Данта». Л. Е. Пинский рассмотрел эссе О. М. по аналогии с тем, как рассматривается «Божественная комедия», выделив в нем четыре пласта смыслов: дантологический, общетеоретический, автокомментаторский и программно-полемический (Пинский, 1989, с. 368; см. продолжение – Левин, 1998 [1973], с. 142 и др.). Вот как с точки зрения этих четырех смыслов «Разговор о Данте» осмысляется сегодня.

В собственно дантологическом смысле «Разговору о Данте» обычно отказывают (Пинский, 1989; Баткин, 1994 [1972]; Илюшин, 1990, с. 371–372). «Разговор о Данте» – это не что иное как «антикомментарий» к «Божественной комедии» (Machiedo, 1984, с. 367), в том смысле, что целью О. М. было представить не столько подлинного Данте, сколько другого Данте (Там же, с. 368). Прежде всего, О. М. отрицает три плана «Божественной комедии», буквальный (или реальный), аллегорический и анагогический (или символический), и игнорирует четвертый – моральный. Так, присущее «Божественной комедии» реалистическое правдоподобие он заменяет сходством дантовской поэтики с новой французской живописью, удлиняющей тела (Баткин, 1994), а ее аллегоризм и — шире — средневековую поэтику — нацеленностью на будущие эпохи. В развитие этой последней идеи О. М. комментирует «Божественную комедию» исходя из будущих по отношению к ней достижений (в частности, новой французской живописи), минуя

ее исторический контекст. Далее, полную символизма архитектонику «Божественной комедии», мистику числа в основе симметричной трехчастной композиции ее кантик, равно как и сложившиеся представления о всей поэме как о соборе, а об «Аде» – как о скульптуре, О. М. отменяет своими геологическими и музыкальными мотивировками ее единства и неделимости на части (Пинский, 1989, с. 369).

Одним из программных пунктов реконцептуализации «Божественной комедии» стал акцент на творческом *порыве*. Он был привнесен извне, из «Творческой эволюции» Анри Бергсона, с развиваемой там идеей биологических видов как результата *élan vital* – жизненного порыва (Левин, 1998, с. 144; Струве Н., 1990 [1982], с. 238; Пак Сун Юн, 2008, с. 71–91 и мн. др.).

Самое любопытное в дантологическом отношении замечание О. М. состоит в том, что «комментарий (разъяснительный) – неотъемлемая структурная часть самой "Комедии"» (Machiedo, 1984, с. 368), а самые несостоятельные – настояние на отсутствии явной структуры «Божественной комедии», влекущее за собой необходимость ее реструктурировать (Там же. с. 368); именование Данте разночинцем; и противопоставление Данте, неприжившегося в своем времени, Боккаччо, который в том же самом времени резвился (Colucci, 1984, с. 65). Кроме того, в «Разговоре о Данте» допущено некоторое количество ошибок (например, Лукиан спутан с Луканом, Machiedo, 1984, с. 371), описок и «очиток» (см. комментарии в Mandel'štam, 1994, с. 41–152).

Мандельштамовское ниспровержение культа Данте оказалось созвучным движению в дантоведении по освобождению Данте от идеологических клише, которое началось через 50 лет (Colucci, 1984, с. 66), и заслужило похвалу Шеймаса Хини, ирландского поэта и лауреата Нобелевской премии. В эссе "The Government of the Tongue" [Власть языка/ над языком] (1986) Ш. Хини писал, что «Разговор о Данте» — «восхитительная фантазия» на тему поэтического творчества, которая возвращает Данте из пантеона обратно к нёбу (Heaney, 1988, с. 94–96; обсуждается в Дутли, с. 377, 413).

В общетеоретическом плане «Разговор о Данте» освещается как ars poetica O. М. (Пинский, 1989, с. 368; Баткин, 1994, с. 125; Левин, 1998; Струве Н., 1990, с. 240; Van der Eng-Leidemeier, 1983, с. 238; Harris, 1988, с. 112; Gifford, 1992, с. 674; Cavanagh, 1995; Glazov-Corrigan, 2000, с. 69–110; Кихней, 2000, с. 111–118 и др.). Рассуждения О. М. о природе творчества, технических аспектах создания произведений, их бытования и понимания, которые должны были бы служить ключом к «Божественной комедии», на деле уводят читателя от ее сути, но в то же время раскрывают основы мандельштамовской поэтики.

Автокомментаторское начало «Разговора о Данте» создается благодаря тому, что в «Божественной комедии» О. М. прозревает свою поэтику, в личности Данте – свое «я» – разночинца и гениального писателя, маргинализованного обществом (Левин, 1998, с. 142; Faccano, 1994 и мн. др.), а в жестах главного героя поэмы и в его поведении – свои собственные жесты и реакции. Так, имея привычку держать голову закинутой, О. М. берет эпиграфом к своему эссе строку "Così gridai con la faccia levata" («Ад», XVI, 76) (Левин, 1998, с. 143; Черашняя, 1992, с. 97). Далее, психологический портрет Данте пишется О. М. с себя:

«Мандельштам отмечает у Данте неуверенность в себе, внутреннюю неуравновешенность, измученность и загнанность – чисто автобиографические черты.» (Левин, 1998, с. 143).

Согласно Клэр Кэвена, Данте приписан и авторский комплекс еврея, осваивающегося в новой для него культуре и на каждом шагу испытывающего неловкость (Cavanagh, 1995, с. 210–214). Далее, сходными в описании О. М. оказываются и эпохи – его и дантовская. Например, за акцентированием тюремных кошмаров Италии стоит жуткая сталинская реальность (Левин, 1998, с. 143). Наконец, Д. И. Черашняя сделала попытку придать двойничеству О. М. с Данте символический характер: Данте в 42 года

приступил к «Божественной комедии», а О. М. написал «Разговор о Данте» (Черашняя, 1992, с. 97).

Программно-полемическое содержание «Разговора о Данте» по сравнению с черновиками сведено к минимуму. Из русских писателей-современников О. М. дискутирует с Блоком и — шире — русскими символистами, не только апроприировавшими Данте и дантовские образы, но и придавшими им величественность, торжественность, монументальность, т. е. то, против чего направлено очеловечивающее Данте мандельштамовское эссе

На образ Данте-разночинца из «Разговора о Данте» некоторые мандельштамоведы пробовали спроецировать и личность Белого, поскольку в Крыму О. М. размышлял о Данте в его компании (Gifford, 1992, с. 68; Каhn, 1994), что представляется натяжкой. Несомненно другое: О. М. поставил Белого в связь с Данте в цикле его памяти, «Стихи памяти Андрея Белого». «Голубые глаза и горячая лобная кость...» (1934) интерпретировалось как продолжение крымского диалога (Каhn, 1994, с. 25). Дантовские образы были атрибутированы в финале «Он дирижировал кавказскими горами...» (1934):

Рахиль глядела в зеркало явлений, А Лия пела и плела венок. (Собр. соч.-2, III, с. 85)

Это – не что иное, как сцена из сна Данте, описанного в «Чистилище» (XXVII, 97–103) (Глазова, 2000 [1984], с. 85).

Данте появляется и в воронежских стихах ссыльного О. М., но не сразу. В 1935—1936 годах О. М. пробовал влиться в соцреалистическую поэзию и писать по-советски. Тут нон-конформистский опыт Данте едва ли мог ему пригодиться. Предположение о том, что «Ода»» Сталину Эзоповым языком и зашифрованными дантовскими подтекстами кодирует антисоветские настроения (Глазова, 2000, с. 81–82 и др.), едва ли оправдано. Зато Данте понадобился О. М. позже, в 1937 году, когда он заговорил, не без угрозы для жизни, своим языком и стал развивать темы нон-конформистского противостояния враждебному миру и трагизма своего положения.

Дантовской образностью слегка окрашена гражданская эпика — «Стихи о неизвестном солдате» (1937), с гуманистическими воззрениями и протестом против тоталитаризма, который погребает под собой человека. Там к «Божественной комедии» восходит лучевая тематика и — но это уже в черновых редакциях — Южный Крест (Глазова, 2000; Гаспаров М. Л., 1996, с. 30).

Та же световая топика из дантовского «Рая» послужила стимулом и для двух других стихотворений, отпочковавшихся от «Стихов о неизвестном солдате» (Глазова, 2000, с. 75–77). В «Может быть, это точка безумия...» световая точка – средоточие бытия, но в то же время и эмблема совести. Лирический герой этого стихотворения совсем по-дантовски размышляет о природе точки и лучей, для чего привлекается метафорика кристалла (в «Разговоре о Данте» с ее помощью описывается «Божественная комедия») (Гаспаров М. Л., 1996, с. 60). В «О, как же я хочу...», обращенном к Н. Я. Мандельштам, ситуация иная. Сам лирический герой тянется за световым лучом в небо, и туда же приглашает адресата стихотворения – свое «дитя».

Насквозь пропитаны дантовской образностью четыре другие стихотворения, трактующие о двойничестве с Данте, о ностальгии ссыльного по оставленному родному городу; горькой судьбе поэта на ее финальном этапе и прощании с миром перед переходом в мир иной. Во всех этих ситуациях Данте был экспертом, а потому О. М., просветленный и умудренный «Божественной комедией», проигрывает эти ситуации для себя, опираясь на литературный и жизненный опыт итальянского предшественника.

«Не сравнивай: живущий несравним...», согласно Клэр Кэвена и А. К. Жолковскому, составлено из дантовских элементов: это и «круг» неба, и «тосканские» «холмы», «яснеющие» в дантовской Флоренции, и «тоска», из мандельштамовской формулы «тоска по Флоренции», присутствующей в «Разговоре о Данте», и – тоже из «Разговора о

Данте» – мотив сравнения (Cavanagh, 1995, с. 274–278, Жолковский, 2005 [1999], с. 84, 534). «Ясная тоска» по тосканским холмам, которая тем не менее не отпускает к ним поэта, имеет «итальянскую и русскую душу» (Cavanagh, 1995, с. 277). Ее русская составляющая – это не только русские народные формулы типа «печаль-тоска», но и знаменитое пушкинское стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1829), с выражением «печаль моя светла» (Жолковский, 2005, с. 87). Этот подтекст позволяет А. К. Жолковскому сформулировать характер этого стихотворения, по-советски «примиренческий», и его главную дилемму – неотпускания себя из Воронежа:

«поэт с ласковым испугом не отпускает себя в Тоскану, ибо отпустить ему себя не по чину, а потому тайно кивает на Пушкина.» (Жолковский, 2005, с. 93).

«Слышу, слышу ранний лед...» проводит параллель между лирическим героем, высланным из Петербурга-Ленинграда, и Данте, изгнанным из Флоренции (Струве Г., 1962, с. 611; Baines, 1976, с. 185; Глазова, 2000, с. 94–95; Гаспаров М.Л., 1996, с. 59):

С черствых лестниц, с площадей С угловатыми дворцами Круг Флоренции своей Алигьери пел мощней Утомленными губами. (Собр. соч.-2, III, с. 116)

О. М. вводит в это стихотворение и «горечь изгнания» из знаменитого пророчества Каччагвиды («Рай», XVII, 58–60) (Baines, 1976, с. 185–186; Глазова, 2000, с. 94–95; Илюшин, 1990, с. 370):

Tu proverai sì come sa di sale lo pane altrui, e come è duro calle lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.

Ты будешь знать, как горестен устам/ Чужой ломоть, как трудно на чужбине/ Сходить и восходить по ступеням. (Данте 1961, с. 534)

В «Слышу, слышу ранний лед...» из пророчества Каччагвиды *лестница* (scala), определяемая хлебным эпитетом *черствый*, и хлеб (pane), определяемый эпитетом несладкий вместо «соленый» – а все потому, что, согласно Стефано Гардзонио, эти дантовские строки пришли к О. М. через Пушкина, переложившего их в черновом отрывке к «Цыганам» (Гардзонио, 2006, с. 82):

Не испытает мальчик мой... Сколь **черств** и **горек хлеб чужой**, Сколь тяжко медленной ногой Всходить на чуждые **ступени**.

Двойчатки с общей первой строкой «Заблудился я в небе – что делать?..» (1-е написано 9, 2-е – 9–19 марта), в свою очередь, разрабатывают тему смерти как перехода из мира реального – в мир потусторонний, совершаемого в небе. Тут-то и возникает потребность в Данте – знатоке идеального, райского, неба. 1-е «Заблудился я в небе...» после такого начала разворачивает параллелизм между Данте и лирическим «я» и дальше. По примеру «Слышу, слышу ранний лед...» здесь пробивается ностальгия изгнанного по родному городу, и лирический герой в момент смерти испытывает приступ «флорентийской» – т. е. дантовской – тоски (Гаспаров М. Л., 1996, с. 59). Еще один атрибут изображаемой смерти лирического героя – лавр, ибо, согласно М. Л. Гаспарову, Данте, лавровый венок при жизни не получивший, изображался в нем в посмерт-

ных изданиях (Гаспаров М. Л., 1996, с. 59). 2-е «Заблудился я...», напротив, переходит к петербургскими мотивам — в основе тем же, что были заявлены в «Слышу, слышу ранний лед...»: «"тучу ведут под узцы", как клодтовских коней на петербургском мосту, под которым шелестит ранний лед» (Гаспаров М. Л., 1996, с. 59).

Последний всплеск дантописи, самый неожиданный, ибо отчетливо символистский, – любовная лирика, а именно <Стихи Н.Штемпель> (1937). Согласно Марине Глазовой, если в «Божественной комедии» «две женщины – Мат[е]льда и Беатриче – помогают Данте в разлуке с землей» (Ад, II; Рай, ХХХІІІ), то в мандельштамовском «К пустой земле невольно припадая...» «женщины помогают в беде Мандельштаму» (Глазова, 2000, с. 99). Далее, на главную героиню этого стихотворения и «юношупогодка» исследовательница проецирует тот биографический факт, что «Беатриче и Данте были почти ровесниками» (там же). Из второго стихотворения мини-цикла, «Есть женщины, сырой земле родные...», Марина Глазова связала с «Божественной комедией» мандельштамовские концепты «бессмертных цветов» и «целокупного неба» (там же, без указания точных соответствий). Более точно дантовский, а также петрарковский слой мини-цикла, а, точнее, второго текста, впоследствии сформулировал М. С. Павлов:

«Мотив обожествления возлюбленной, опирающийся на дантовско-петрарковские ассоциации, пронизывает все окончание стихотворения (II: 5–11). Первый намек на "итальянскую тематику" дан еще в I, 2, где очень по-итальянски звучит эпитет сладкая, dolce... Преступно (т. е. святотатственно) требовать от богини – земной ласки, а непосильность расставания и у Данте, и у Петрарки, и теперь у Мандельштама, является характеристикой земного бытия героини... на грани ее перехода в инобытие» (Павлов, 1994, с. 179).

Эти наблюдения можно продолжить. Оба стихотворения составлены из эпизодов «Новой жизни» и «Божественной комедии», причем смысл второго – в причислении Натальи Штемпель к пантеону Прекрасных Дам – Беатриче и Лауре.

Популяризатором мандельштамовского Данте стала Ахматова. 19 октября 1965 года на праздновании 700-летия Данте в московском «Большом театре» она произнесла речь о нем, в которую ввела имена своих товарищей по акмеистическому цеху, воспевших Данте (Ахматова 2002; обсуждается в Дутли, с. 369).

По традиции, идущей от Н. Я. Мандельштам, мандельштамовское увлечение Данте приравнивают к ахматовскому увлечению Пушкиным (Мандельштам Н. Я., 1999 а, с. 277; Van der Eng-Liedmeier, 1983; Барили, 1992; и др.). При этом у О. М. и Ахматовой отмечается общий прием: тайнопись. Однако, если в репертуаре Ахматовой советского периода Эзопов язык, действительно, был, что подтверждают ее собственные высказывания, то использование О. М. советского периода Эхопова языка до сих пор вызывает жаркие дискуссии.

Дантопись поставила О. М. в один ряд с такими европейскими поэтами его поколения, как Т. С. Элиот, Эзра Паунд и Георгос Сеферис, так же сочинявших на полях Данте (Corti, 1984; Иванов, 2000; Gifford, 1992, с. 68–69).

Литература

Собр. соч.-2 – М а н д е л ь ш т а м . Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 1: Стихи и проза, 1906—1921 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993.

То же. Т. 2: Стихи и проза, 1921–1929 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993.

То же. Т. 3: Стихи и проза, 1930–1937 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1994.

То же. Т. 4: Письма / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин, с. Василенко. М., 1997.

Ахматова А. Листки из дневника. Мандельштам // Ахматова Анна. Собрание сочинений. Т. 5. М., «Эллис Лак», 2001, с. 21–59.

Ахматова Анна. Данте // Ахматова Анна. Собрание сочинений. М., «Эллис Лак», 2002. Т. 6, с. 7–10; *Барили* Габриэль. Статьи о Пушкине Ахматовой и «Разговор о Данте» Мандельштама. Из наблюдений // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. М., 1992, с. 39–47.

Баткин Леонид. Данте в восприятии Мандельштама // Баткин Леонид. Пристрас тия. М., «Курсив-А», 1994, с. 123–128.

Безродный М. «Бессонница. Гомер...» Материалы к комментарию // Стенгазета, 2 апреля 2006 года, http://www.stengazeta.net/article.html?article=1279.

Виленкин В. В сто первом зеркале. Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: «Советский писатель». 1990.

Вокруг «Разговора о Данте» (из архива Л. Е. Пинского) / Публ. Е. М. Лысенко, прим. П. М. Нерлера // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., «Наука», 1991, с. 149–152.

Волошин Максимилиан. Воспоминания // Осип Мандельштам и его время / Сост. В. Крейд и Е. Нечепорук. М., "L'Age d'Homme" «Наш дом», 1995, с. 113–117.

Гардзонио Стефано. Об одном «дантовском» эпитете Мандельштама (Стихотворение «Слышу, слышу ранний лед...») // Гардзонио Стефано. Статьи по русской поэзии и культуре XX века. М., Водолей Publishers, 2006, с. 77−82.

Гаспаров Б. М. Ламарк, Шеллинг, Марр // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М: «Наука», 1994.

Гаспаров М. Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996; Геритейн Эмма. Мандельштам в Воронеже (по письмам с. Б. Рудакова) // Эмма Гершнейн. Мемуары. СПб., Инапресс, 1998, с. 74–192.

Глазова М. Мандельштам и Данте: «Божественная комедия» в поэзии Мандельштама тридцатых годов // Сохрани мою речь: Записки Мандельштамовского общества. М., РГГУ, 2000. Вып. 3. Ч. 1, с. 73–100; *Данте* Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Л. Лозинского. М., «Художественная литература», 1961.

Дживелегов А. Данте Алигиери // Литературная энциклопедия: В 11 т. [Москва]: Издательство Коммунистической Академии, 1930, с. 147–163.

Дутли Ральф. Век мой, зверь мой. Осип Мандельштам / Биография. Пер. с нем. К. Азадовского. СПб., «Академический проект», 2005.

 ${\it Жолковский}$ А. К. Клавишные прогулки без подорожной («Не сравнивай: живущий несравним...») // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005, с. 83–99;

Иванов В. В. «Вы помните, как бегуны...»: Данте, Мандельштам и Элиот // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. П. Статьи о русской литературе. М., «Языки русской культуры», 2000, с. 423–434.

Илюшин А. А. Данте и Петрарка в интерпретациях Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, Издательство Воронежского университета, 1990, с. 376–382.

Левин Ю. И. Заметки к «Разговору о Данте» // *Левин* Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., «Языки русской культуры», 1998 [1972]. с. 142–153.

Кихней Л. Осип Мандельштам. Бытие слова. М., «Диалог-МГУ», 2000.

Купченко В. П. Ссора поэтов (к истории взаимоотношений О. Мандельштама и М. Волошина) // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., «Наука», 1991, с. 176–183.

Миндлин Э. Максимилиан Волошин // Миндлин Эм. Необыкновенные собеседники. М., «Советский писатель». 1968. с. 7–95.

Павлов М. с. К теме движения в поэзии Мандельштама: семантика шага в стихах к Н. Е. Штемпель. Ред.-сост. Робин Айзелвуд и Диана Майерс // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenafl y, NJ: «Эрмитаж», 1994, с. 173–182.

Пак Сун Юн. Органическая поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: «Пушкинский дом», 2008. Пинский Л. Поэтика Данте в освещении поэта // Пинский Л. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В Скотт / Сост. Л. М. Лысенко. М., «Советский писатель», 1989, с. 367–396.

Струве Глеб. Итальянские образы и мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Mayer. Roma, 1962, с. 601–614.

Струве Никита. Осип Мандельштам. London, "Overseas Publications Interchange Ltd", 1988. Черашняя Д. И. Субъектный строй «Разговора о Данте» // Черашняя Д. И. Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992, с. 94–102. Фрейдин Ю. Л. «Остаток книг»: Библиотека О. Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., «Наука», 1991, с. 231–239.

Штемпель Наталья. Мандельштам в Воронеже // Осип Мандельштам и его время / Сост. В. Крейд и Е. Нечепорук. М., "L'Age d'Homme" «Наш дом», 1995, с. 369–391.

Baines Jennifer. Mandelstam: The Later Poetry. Cambridge, London, New York, Melbourne, Cambridge UP, 1976.

Cavanagh Clare. Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition. Princeton: Princeton University Press, 1995.

Colucci Michele. Nota alla Conversazione su Dante di Mandel'štam // Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo. Zagreb, 1984. Vol. I. P. 63–70.

Corti Maria. Quattro poeti leggono Dante: Rifl essioni // Il Lettore di Provincia. Dec. Vol. 5 (59), 1984. P. 3–18.

Crone Anna Lisa. Woods and Trees: Mandel'shtam's Use of Dante's *Inferno* in "Preserve My Speech" // Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev / Ed. by J.Connolly, S.Ketchian. Columbus, Slavica Publishers, 1986. P. 87–101.

Faccani Remo. Nello specchio della Divina Commedia. Appunti in margine alla Conversazione su Dante di Osip Mandel'štam // Mandel'štam Osip. Conversazione su Dante. Genova, Il melangolo. 1994. P. 7–36.

Gifford Henry. Mandelstam's Conversation about Dante // Literature, culture and society in the modern age. Part II. Stanford. 1992. P. 67–81.

Glazova Marina. Mandel'štam and Dante: *The Divine Comedy* in Mandel'štam's Poetry of the 1930 s // Studies in Soviet Thought, 1984, Vol. 28. P. 281–335; Glazov-Corrigan Elena. Mandel'shtam's Poetics: A Challenge to Postmodernism. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2000.

Harris Jane Gary. Osip Mandelshtam. Boston: Twayne Publishers, 1998; *Heaney* Seamus. The government of the tongue // Heaney Seamus. The government of the tongue: selected prose, 1978–1987. New York. Farrar, Straus and Giroux, 1989. P. 91–108.

Kahn Andrew. Andrei Belyi, Dante and "Golubye glaza i goriashchaia lobnaia kost": Mandel'shtam's Later Poetics and the Image of the *Raznochinets* // Russian Review, 1994, Vol.53 (1). P. 22–35.

Machiedo Mladen. In margine al Dante di Mandelštam // Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo. Zagreb, 1984. Vol. I. P. 367–375.

Mandel'štam Osip. Conversazione su Dante. A cura di Remo Faccani. Genova: Il Melangolo, 1994

Nilsson N. A. Osip Mandel'štam. Five Poems. Stockholm: Almqvist&Wiksell International, 1974. Nivat Georges. Essai sur la rencontre poetique d'Andrei Biely et d'Ossip Mandelstam // De la litterature russe: melanges offerts a Michel Aucouturier / Publies sous la direction de Catherine Depretto. Paris, Institut d'etudes slaves, 2005. P. 91–99.

Sedakova Olga. Ispirazione dantesca nella poesia russa // Semicerchio. Rivista di poesia comparata. Rewriting Dante. Le riscritture di Dante. A cura di Maurizio Bossi, Antonella Francini, Francesco Stella e Lucia Tonini XXXVI, 2007, 1. P. 19–24.

Schiaffi no Gabriella. L'episodio di Farinata nel "Discorso su Dante" di Osip Mandel'stam // Dantismo russo e cornice europea / A cura di Egidio Guidubaldi. Firenze, Leo S. Olschki editore, 1989. V. I. P. 325–339.

Van der Eng-Liedmeier Jeanne. Some Aspects of Mandel'štam's Razgovor o Dante and Axmatova's O Puškine // Miscellanea Slavica: To Honour the Memory of Jan M. Meijer / Ed. by B. J. Amsenga, A. H. van den Baar, F. Suasso, M. D. de Wolff. Amsterdam: Rodopi, 1983. P. 235–252.

П. Франческо Петрарка

Петрарка (Petrarca) Франческо (1304–1374) – великий итальянский поэт, писавший на латинском языке и, впервые в истории итальянской литературы, на стилистически чистом итальянском; первый в европейской истории гуманист; филолог, изучавший античную литературу.

Петрарка был флорентийцем по крови, но не по рождению. Он появился на свет в Ареццо после того, как его отец был изгнан черными гвельфами из родного города (согласно Петрарке – на основании того же закона, что и Данте Алигьери). Молодость провел во французском Авиньоне – новом месте папского престола. Там в 1326 году он принял духовный сан и там же 6 апреля 1327 года, в церкви Св. Клары, встретил ту, которую увековечил под именем Лауры. Из «Книги песен» (Canzoniere, 1335–1374), состоящей из сонетов, канцон и баллад, преимущественно на тему платонической любви к Лауре, известно, что она умерла от чумы в 1348 году. В 1337–1353 годах жил в Воклюзе –имении неподалеку от Авиньона, в уединении. Там он не только выработал свои гуманистические идеалы (гуманистические – в смысле нового, ренессансного, интереса к человеку), но и следовал им, культивируя в себе частного человека. В 1353 году переселился в Италию. Флоренции, пригласившей его вернуться и создавшей специально для него университетскую кафедру, он предпочел Милан. Впоследствии жил в Венеции и Падуе. Умер в Аркуа в относительном благоденствии и беспрецедентной славе.

Сигнатурных эмблем у Петрарки две: Лаура и лавр. Первая – Прекрасная Дама его стихов, второй, иногда идущий в паре с Лаурой (*lauro* того же корня, что и *Laura*), – аллегория славы. Слава была заботой всей его жизни. Завоевав репутацию лучшего поэта своего времени, он первым в истории европейской цивилизации удостоится лаврового венка. Для проведения этой церемонии Петрарке были предложены разные города. Он выбрал Рим. Коронование состоялось на Капитолийском холме, в 1341 году.

Петрарка делал ставку на свои латинские сочинения – прежде всего, вергилианскую поэму «Африка», на латинском языке, в гекзаметрах, о Сципионе Африканском (не окончена). Однако европейская поэзия, а с XIX века – и русская подхватила его итальянские сонеты из «Книги песен», которые Петрарка называл «безделками», но тем не менее продолжал совершенствовать до самой смерти. Написанные в продолжение «Новой жизни», сонеты «Книги песен» отчасти удержали аллегорическую поэтику Данте. В то же время, Прекрасная Дама Петрарки, в полном согласии с его гуманистическими идеалами, из аллегории высших ценностей превратилась в смертную женщину, вызывающую богатейшую гамму психологических переживаний. Другое отличие «Книги песен» Петрарки от сочинений Данте – стилистическое: безупречный итальянский язык, без диалектных слов и латинизмов.

В орбиту О. М. Петрарка попадает в 1933–1937 годах, благодаря изучению итальянского языка (1932) и приобретению тома Петрарки в оригинале. Этим томом было издание Il Canzoniere di Francesco *Petrarca / D*a Michele Scherillo. Milan, *U. Hoepli*, 1908 (Фрейдин, 1991, с. 233, 238). Как свидетельствуют мемуаристы, О. М. брал его с собой повсюду, включая тюрьму и ссылку. Анна Ахматова, Наталья Штемпель, Семен Липкин и др. вспоминали, что О. М. любил декламировать сонеты Петрарки поитальянски и разъяснять тонкости их поэтики. По легенде, идущей от Василия Меркулова, в ГУЛАГЕ перед смертью Мандельштам читал сонеты Петрарки у костра своим солагерникам (Эренбург 1961, 503, обсуждается в Mureddu, 1980, с. 53; Дутли, 2005, с. 348 и др.).

В отличие от Данте, личность и произведения которого отразились в творчестве Мандельштама в широком объеме и нетрадиционной трактовке, Петрарка отразился в сильно редуцированном и хрестоматийном – преимущественно как певец «жара любви». «Жар любви» – пушкинская формула, примененная к О. М. А. А. Илюшиным (Илюшин, 1990, с. 367). Асимметрия между мандельштамовскими трактовками Дан-

те и Петрарки захватывает и их Прекрасных Дам. Если Беатриче в творчестве О. М. почти полностью табуируется, так что Данте оказывается проводником исключительно «мужественной» и «гражданской» позиции, т. е. акмеистической avant la lettre, то Лаура, будучи главным атрибутом мандельштамовского Петрарки, очевидно, придает своему создателю «женственный» ореол – собственно, тот, которым Петрарку наделили символисты. Имя *Лаура* произносится О. М. единожды, в рецензии на трилогию Г. А. Санникова «Восток» (1935) – при изложении романа в стихах «В гостях у египтян», и то в пересказе чужой речи:

«Санников охотно прибегает к пародии, к едкой лирической иронии. Так, сравнивает он растерявшегося от личных и общественных неудач Кречетова с тенью Петрарки, вздыхающего по Лауре в долине реки Сарги, и говорит о "кречетовской луне". » (Собр. соч. -2, III, с. 272).

В четырех поэтических переводах из «Книги песен» Петрарки, главном вкладе О. М. в русский петраркизм и признанных шедеврах его лирики, Лаура остается неназванной. При этом исходящий от нее «жар любви» усиливается и эротизируется. В <Стихах к Н. Штемпель> (1937) любовный порыв, напротив, полностью соответствует платоническому чувству Петрарки.

От «жара любви» О. М. отклоняется лишь в четверостишии «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...» (1933, 1935):

Друг Ариоста, друг **Петрарки**, Тасса друг – Язык бессмысленный, язык солено-сладкий. (Собр. соч. -2, III, с. 72).

Здесь Петрарка, а не Данте, что соответствовало бы истории итальянской литературы, открывает список классиков итальянского языка (о Петрарке как герое этого стихотворения см. Струве, 1962, с. 612; Baines, 1976, с. 77; и мн. др.). Все остальные характеристики Петрарки, включая его гуманизм, профессиональный интерес к античности, желание славы, мандельштамовская трактовка Петрарки не поддерживает. Попытка Донаты Муредду расширить параллели между двумя писателями (Mureddu, 1980) не представляется убедительной.

Ядро мандельштамовского петраркизма — переводы из «Книги песен»: один из раздела «На жизнь Мадонны Лауры» (под номером 164), три другие — из раздела «На смерть Мадонны Лауры» (301, 311 и 319). Выполненные в декабре 1933 — январе 1934 гг., они были опубликованы лишь три десятилетия спустя, сначала в американском Собрании сочинений О. М. под ред. Б. А. Филиппова и Г. П. Струве (1962—1967), а затем — в СССР, Н. И. Харджиевым (1973). Тогда же началось их научное осмысление.

Пионером и признанным классиком в исследованиях этих переводов стала И. М. Семенко. В статье «Мандельштам – переводчик Петрарки» (1970) она проанализировала соотношение между мандельштамовским переводом и оригиналом, показав, где и как перевод сохраняет образную, лексическую, фонетическую, композиционную и синтаксическую верность оригиналу, а где от него отклоняется. Кроме того, она первая привлекла внимание к русским подтекстам мандельштамовских опытов (Семенко, 1997 а [1970]). Во второй своей работе, о черновиках мандельштамовских переводов (1986), И. М. Семенко проследила движение от ранних редакций к окончательной (Семенко, 1997 б [1986]). Популяризацией ее идей в западной славистике, без отдачи ей должного, стали работы Д. Муредду (Mureddu, 1980, о чем см. Венцлова, 1997, с. 170) и Пьеро Каццола (Cazzola, 2005). М. Л. Гаспаров повторно, после И. М. Семенко, обследовал перевод 319 сонета, существующий в двух редакциях и по этой причине представляющий текстологическую проблему. Он подсчитал коэффициент лексической точности на всех трех стадиях перевода, и, продемонстрировав его поэтапное понижение,

закончил свою статью выводом о том, что О. М. не удовлетворял исторический Петрарка и он создал нового (Гаспаров, 2002, с. 336–337). В развитие идей И. М. Семенко о месте мандельштамовских переводов в традиции русского петраркизма Д. Муредду и Т. Венцлова сопоставили мандельштамовские переводы сонетов Петрарки с переводами его современников (Юрия Верховского, см. эскизное описание в Mureddu, 1980, с. 75, и Вяч. Иванова, см. статью Венцлова, 1997). В свою очередь, Дональд Рейфилд, А. А. Илюшин и Т. Венцлова указали на уклонение мандельштамовского 5-стопного ямба с женскими окончаниями в силлабику, связав эту черту со следованием петрарковскому одиннадцатисложнику (Rayfield, 1970, с. 23, для 164 сонета; Илюшин, 1990, для всех 4-х сонетов; Венцлова, 1997, с. 178, для 311 сонета).

Место мандельштамовских переводов из Петрарки на шкале «перевод – оригинальное (авторское) творчество» не получило однозначной трактовки. Начать с того, что, согласно Н. Я. Мандельштам, О. М. «собирался их печатать не среди переводов, а в самом тексте [корпусе собственных стихотворений. – \mathcal{J} . \mathcal{J} .], но вполне это решено не было» (Мандельштам Н. Я., 1990, с. 241). Далее, их никак нельзя назвать образной, мотивной, лексической или композиционной калькой с сонетов Петрарки. Так, у О. М. уходят куртуазные лексика и риторика, а также элегичность, присущие оригиналу (Rayfield, 1970, с. 22 и др.). Вместо них появляется сюрреалистическое овеществление метафор (Семенко, 1997 б, с. 78) и повышенный герметизм, в результате которого Петрарка перестает быть понятным (Илюшин, 1990, с. 376–377). В то же время искажая эти – в сущности, наиболее броские – черты, О. М. сохраняет верность другим - почти незаметным, но оттого не менее значимым: метрике, фонике и ритмикосинтаксическому рисунку (Семенко, 1997а; и др.). Прежде всего, его 5-стопный ямб приобретает силлабическое звучание итальянского одиннадцатисложника. Согласно подсчетам А. А. Илюшина, на 56 строк 4-х сонетов приходится 8 хориямбических, а «Промчались дни мои...» существует в двух редакциях: ямбической и силлабической (Илюшин, 1990). Согласно наблюдениям И. М. Семенко, О. М. старается соблюсти тематические контуры строф, а также поддерживает фонику оригинала (Семенко, 1997 а, б). Внимание к структурным особенностям оригинала отвечает той программе перевода, которую О. М. сформулировал в «<Потоках халтуры>» (1929):

«Перевод — ...это создание самостоятельного речевого строя на основе чужого материала. Переключение этого материала на русский строй требует громадного напряжения, внимания и воли, богатой изобретательности, умственной свежести, филологического чутья, большой словарной клавиатуры, умения вслушиваться в ритм, схватить рисунок фразы, передать ее — всё это при строжайшем самообуздании. Иначе — отсебятина.» (Собр. соч. -2, II, с. 511; обсуждается в Mureddu, 1980, с. 64—65).

Взвешивая пропорции сохраненных свойств оригинала и несохраненных И. М. Семенко пришла к выводу о том, О. М. работал в жанре «вольного перевода» (Семенко, 1997 а, с. 121; см. продолжение в Cazzola, 2005, с. 294). Т. Венцлова, в свою очередь, назвал мандельштамовские переводы экспериментальными и антибуквалистскими (Венцлова, 1997, с. 176), ибо О. М. «насыщает сонеты Петрарки собственными, острохарактерными "словами-психеями"» (Венцлова, 1997, с. 177).

В исследованиях мандельштамовских переводов из Петрарки привлекалось внимание к мотивировкам их отклонений от оригинала. Одна из них — взгляд О. М. на поэтический перевод как таковой. О. М. недолюбливал его за неизбежную неадекватность оригиналу. Мемуарное свидетельство с. И. Липкина донесло до нас аргументацию О. М. против переводимости Петрарки:

«— Его сонеты скучно переводят пятистопным ямбом или театральным александрийцем, и беззаконная страсть монаха превращается в переводах в адвокатскую напыщенность. Послушайте его почти уличную итальянскую речь.

Он прочел несколько сонетов Петрарки в подлиннике, один или два наизусть, другие – глядя в книгу, прочел так, как обычно читал собственные стихи. То было почти пение.

- Мне кажется, сказал я, имея в виду размер что русской кальки не получится.
- И пусть не получается! Вообще стихи переводить не надо. В переводе можно читать только прозу, стихи следует читать только в подлиннике. » (из «Угль, пылающий огнем», цит. по Петрарка в русской литературе, 2006, с. 146; обсуждается в Венцлова, 1997, с. 176–177).

Вразрез с этой программой О. М. не только перевел сонеты Петрарки, но сделал это пятистопным ямбом.

Другая мотивировка отклонений – разрыв с традицией русского петраркизма, в XVIII–XIX веках представленной А. П. Сумароковым, Г. Р. Державиным, К. Н. Батюшковым и мн. др., а в начале ХХ-го – Вяч. Ивановым, Юрием Верховским и др. (Семенко, 1997 a, с. 106-107; Mureddu, 1980, с. 75; Франческа Петрарка, 2004; Cazzola, 2005, с. 293-294; Петрарка в русской литературе, 2006, особенно же предисловие И. А. Пильщикова «Петрарка в России (Очерк истории восприятия)», І, с. 15–40). Как показала И. М. Семенко, Мандельштам постарался снять с Петрарки академический лоск, чтобы он не походил на своих эпигонов – петраркистов (Семенко, 1997 а, с. 107). В продолжение И. М. Семенко Т. Венцлова указывает на идиосинкратический фонетический уровень мандельштамовских переводов. Если К. Н. Батюшков завещал русским переводчикам Петрарки обходиться без русских «варварских» звуков, а именно шипящих и стечений согласных, а такой последовательный петраркист, как Вяч. Иванов, этим заветам следовал, то О. М. вопреки такому канону насыщает свои переводы «щелканьем», скоплениями согласными – правда, сохраняя (особенно в рифмах, начале сонетов и строф) и верность звуковой матрице оригинала (Венцлова, 1997, с. 179). Применительно к переводам из Петрарки Т. Венцловой также ставился вопрос о том, какую переводческую школу они представляют. В связи с 311 сонетом, переведенным сначала Вяч. Ивановым, а затем О. М., ученый отмечает появление в Серебряном века двух переводческих эстетик: субъективной, Анненского-Пастернака (когда перевод осуществляется с явными отступлениями, мотивированными поэтическим творчеством самого переводчика, и является продолжением его собственного творчества), и объективной, Брюсова-Гумилева (или, в идеале, научной реконструкции оригинала). Придерживаясь теоретических высказываний Вяч. Иванова и О. М. о переводе, Т. Венцлова отнес Вяч. Иванова к первому направлению, а О. М. – ко второму (Венцлова, 1997, с. 169–171).

Еще одна причина перекройки Петрарки была названа в мемуарах Н. Я. Мандельштам. Переведенные сонеты были адресованы покойной Ольге Ваксель (1903–1932), любви Мандельштама 1925 года. Впоследствии она вышла замуж за норвежского дипломата и переехала в Осло, где покончила жизнь самоубийством (Н. Я. Мандельштам, 1999, с. 254–255, 441; Полякова, 1997, с. 176–177; Венцлова, 1997, с. 170, 177). Когда это известие дошло до четы Мандельштамов, не представляется возможным установить. Однако, судя по эротизации петрарковских платонических контекстов и разрастания его элегической скорби до трагедии космического масштаба такой жизненный импульс мог иметь место. Другими адресатами переводов назывались Мария Петровых (Дутли, 2005, с. 272–273; ранее Доналд Рейфилд высказал предположение о том, что образ Лауры был перенесен Мандельштамом на Марию Петровых, Rayfield, 1970, с. 23); и Ольга Гильдебрандт-Арбенина (Mureddu, 1980, с. 55–56; об ошибочности такой атрибуции см. Венцлова, 1997, с. 183).

Наконец, вытеснение петрарковской поэтики из мандельштамовских переводов связывались с особого рода фильтром – поэтикой О. М. и его картиной мира, импрессионистической в своей основе (Семенко, 1997 а, б; Илюшин, 1990, с. 380; Венцлова, 1997, с. 176–180). Так, идиллические пейзажи Петрарки, тождественные горько-сладким переживаниям лирического героя по линии сладости, но одновременно контрастирующие с ними по линии горечи, О. М. преображает в хаотические, буйствующие и

отвечающие силе любовных переживаний. Далее, если Петрарка в своих сонетах сосредотачивается на напряженной духовной жизни, самоанализе и раздвоенности, то Мандельштам, напротив, акцентирует внешний мир. В его исполнении мир вторит сильнейшему накалу любовной страсти и не менее сильной горечи от потери любимой (Семенко, 1997 a, с. 107–108 и др.). Одним из наиболее заметных результатов переписывания Петрарки в своем ключе становится то, что из переводов О. М. пропадает инвариантная петрарковская оппозиция «сладкий–горький» [dolce–amaro] (Семенко, 1997 a).

Соавторство О. М. с Петраркой в его переводах из «Книги песен» позволили мандельштамоведам поставить вопрос о том, как в них переданы контуры поэтического мира О. М., его поэтика и идиолект (Семенко, 1997 б; Венцлова 1997; Гаспаров, 2002; Панова, 2003, с. 39 и сл.).

Место переводов из Петрарки в творчестве Мандельштама определила Н. Я. Мандельштам:

«Над этими сонетами он работал дольше, чем над другими стихами – массы вариантов и при том на бумаге – в черновиках. Иначе говоря, он чему-то на них, как мне кажется, учился, искал "мастерства", они как бы ближе к "искусству", чем другие стихи...[Э] ти сонеты как бы подготовка к стихам о мертвой женщине» (Мандельштам Н. Я., 1991, с. 242–243), а именно «Возможна ли женщине мертвой хвала?. . » (1935).

В свою очередь, М. С. Павлов показал, что учеба у Петрарки привела О. М. к созданию <Стихов к Н. Штемпель>. О. М. считал их лучшим из всего им написанного. Второе стихотворении этого мини-цикла, «Есть женщины, сырой земле родные...» (1937), строится на образности, выработанной О. М. в переводах Петрарки, а в первом, «К пустой земле невольно припадая...», петрарковский эпитет *dolce* [сладкий] участвует в описании героини (Павлов, 1994, с. 179). В развитие М. с. Павлова можно сформулировать тему <Стихов к Н. Штемпель> так. Наталья Штемпель постепенно входит в пантеон Прекрасных Дам, наряду с Лаурой, а также дантовской Беатриче, и перенимает их функции в отношении влюбленного поэта-мужчины. Такой ход, символистский в своей основе, О. М. ретуширует тем, что Лаура и Беатриче остаются неназванными, но прописанными как раз через эти функции.

Литература

Собр. соч.-2 — Мандельштам. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 1: Стихи и проза, 1906—1921 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993.

То же. Т. 2: Стихи и проза, 1921–1929 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993.

То же. Т. 3: Стихи и проза, 1930-1937 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1994.

То же. Т. 4: Письма / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин, с. ВасиленкО. М., 1997.

Ваксель О. А. <Воспоминания о встречах с Мандельштамом> / Публ. и комм. С. В. Поляковой // Полякова с. В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб., «Инапресс», 1997, с. 171–179, 186–187.

Венцлова Томас. Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам – переводчики Петрарки. (На примере сонета СССХІ) // Венцлова Томас. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Vilnius, "Baltos Lankos", 1997, с. 168–183.

Гаспаров М.Л. 319 сонет Петрарки в переводе О.Мандельштама: История текста и критерии стиля // Человек — Культура — История. В честь семидесятилетия Л. М. Баткина. М., РГГУ, 2002, с. 323-337.

Дутили Ральф. Век мой, зверь мой. Осип Мандельштам. Биография / Пер. с нем. К. Азадовского. СПб., Академический проект, 2005.

Илюшин А. А. Данте и Петрарка в интерпретациях Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, Издательство Воронежского университета, 1990, с. 376–382.

Мандельштама Н. Я. Комментарии к стихам 1930–1937 гг. // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, Издательство Воронежского университета, 1990, с. 189–312.

Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М., «Согласие», 1999.

Павлов М. С. К теме движения в поэзии Мандельштама: семантика шага в стихах к Н. Е. Штемпель. Ред.-сост. Робин Айзелвуд и Диана Майерс // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenafly, NJ: «Эрмитаж», 1994, с. 173–182.

Панова Л. Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии О. Мандельштама. М.: «Языки славянской культуры», 2003.

Петрарка Франческо. Сонеты / Сост., комм., предисл. Б. А. Романов. М., «Радуга», 2004.

Петрарка в русской литературе / Сост. В. Т. Данченко. В 2-х кн. М., «Рудомино», 2006.

Полякова С. В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб., «Инапресс», 1997.

Семенко И. М. Мандельштам – переводчик Петрарки // Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций – к окончательному тексту. 2-е изд. М., Мандельштамовское общество, 1997 (а), с. 106–123.

Семенко И. М. Мандельштам в работе над переводами сонетов Петрарки // Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама (От черновых редакций к окончательному тексту) // Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций – к окончательному тексту. 2-е изд. М., Мандельштамовское общество, 1997 (б). с. 59–81.

Струве Г. Итальянские образы и мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Mayer. Roma, 1962, P. 601–614.

Фрейдин Ю. Л. «Остаток книг»: Библиотека О. Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., «Наука», 1991, с. 231–239.

Эренбург Илья. Люди, годы, жизнь. Т. 1-2. М., «Советский писатель», 1961.

Cazzola Piero. Osip Mandel'štam, traduttore russo del Petrarca // Cazzola Piero. Scrittori russi nello specchio della critica XIX–XX secolo. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, P. 293–307.

Mureddu Donata. Mandel'štam and Petrarch // Scando-slavica, tomus 26, 1980. P. 53-84.

Rayfield Donald. A Winter in Moscow (Osip Mandel'shtam's poems of 1933–34) // Stand 14, 1970, no. 1. 1. P. 18–23.

Научное издание

ПРИТЯЖЕНИЕ, ПРИБЛИЖЕНИЕ, ПРИСВОЕНИЕ: ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ

Межвузовский сборник научных трудов

Под редакцией кандидата филологических наук *Н. О. Ласкиной*, кандидата филологических наук *Н. А. Муратовой*. Компьютерная верстка: *А. с. Коломин*

Лицензия ЛР № 020059 от 24.03.97 Гигиенический сертификат № 54. нк.05.953.П.000149.12.02 от 27.12.02 г.

Подписано в печать 25.08.08. Формат бумаги 70x108/16 Печать RISO. Усл.-печ. л. 16,10. Уч.-изд. л. 14,30. Тираж 200 экз. Заказ № 447

Отпечатано в типографии:

OOO «Немо Пресс», 630001, г. Новосибирск, ул. Д. Ковальчук, 1, оф. 202 Тел./факс: (383) 226-40-13, 292-12-68 e-mail: nemopress@mail.ru