

Н.А. Рогачева

СОНЕТ Ш. БОДЛЕРА «СООТВЕТСТВИЯ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЯЧ. И. ИВАНОВА

Вячеслав Иванович Иванов не раз говорил о любви к поэзии Шарля Бодлера. «Бодлера я люблю, как и ты»¹, — писал он В. Брюсову в 1905 г. Как и многие его современники, он переводил стихи Бодлера. Комментаторы цитированного письма отмечают: «21 февраля/6 марта 1905 г. Иванов отвечал на предложение Чулкова: “Мысль о переводах, особенно из Бодлера, которого люблю, — мне очень по душе” (ГБЛ, ф. 371. 3. 45). Шесть стихотворений Бодлера в его переводе опубликовано в “Вопросах жизни” (1905, № 4–5)...»².

Но «Соответствия» Иванов по каким-то причинам предпочел оставить в прозаическом переложении, хотя из всех бодлеровских произведений только данный сонет он многократно цитирует и интерпретирует в своих литературно-критических и эстетических работах, начиная с 1904 г. (статья «Поэт и чернь»). Есть ряд, что называется, излюбленных мыслей Иванова, аргументом для обоснования которых стали образы этого сонета. Во-первых, размышления о внеличной (религиозной, объективной) природе символа, реального образа-идеи, пассивно воспринятого женственной душой художника. Во-вторых, концепция исторической глубины символа, восходящего к наивному созерцанию древнего человека, сохраненного в коллективной памяти и вызываемого к жизни в твор-

честве гения. В-третьих, образы сонета служат для противопоставления реалистического символизма ассоциативно-психологическому, обоснования общности эстетики русского символизма и религиозного мироощущения. Наконец, интерпретируя «Соответствия», Иванов как будто объясняет происхождение того наслонения «отраженных культур» в собственных стихотворениях, архаичности стиля, за которые его упрекали современники.

В контексте названных проблем Вяч. Иванов открывает «Соответствия» в разном объеме и с разных сторон. Самым ранним по времени и логике размышлений поэта является обращение к бодлеровскому образу «лес символов» в связи с решением вопроса о соотношении языка современной поэзии и мифа (фольклора).

В истории литературы Иванов различает три эпохи: эпоху слияния рода и личности (поэт-рапсод), эпоху уединения (молчания, когда поэту нечего сказать «черни») и искусство мистерии, когда вновь будут синтезированы тайны личности и тайны рода. Современность, с его точки зрения, находится во власти разрозненного, личностного молчания. Но только в ней и рождается пророчество о будущем, ибо голос рода сохранился в слове поэта: так античный Иамб Архилоха слышен в ямбах Пушкина. В статье «Поэт и чернь» образ сонета служит доказательством этой мысли: «Откуда же взялись эти старые новые слова? Откуда вырос этот *лес символов, глядящих на нас родными ведущими глазами (как сказал Бодлер)*? Они были искони заложены народом в душу его как некие изначальные формы и категории, в которых единственно могло вместиться всякое новое прозрение»³ (курсив мой – Н.Р.).

Символ, по Иванову, – это «органическое образование, как кристалл», «ознаменование». Подобно «лесу», он «имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается». Символы «обнаруживают одну сторону своей природы перед историком: он открывает их в окаменелостях стародавнего верования и обоготворения, забытого мифа и оставленного культа» [51]. В этом суждении вновь «сквозят» слова Бодлера: сравнение каменного храма и живого леса в нем получает временную перспективу. Следовательно, именно символ указывает на «границы предания» (А.Н. Веселовский) в художественном мире современного поэта. Слияние текучей жизни, невыразимого внутреннего опыта и строгой формы в «органический», то есть символический, образ достигается «бессознательным погружением в стихию фольклора». Художник «копит <...> в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, все сочетания его идей, все его изобретения в образе и выражении. <...> Символы – переживания забытого и утерянного достояния народной души» [51].

К образу Бодлера Иванов обращается как к доказательству соборной, коллективной природы символического искусства, причем он вносит в его содержа-

ние специфически национальный, русский оттенок. В отличие от западноевропейского декадентства, русская «новая поэзия» уже на ранних этапах устремлена к преодолению индивидуализма: «Символизмом было у нас декадентство изначала уже в силу своего культа вечности и всеединства во всецветных отсветах <...> мгновений. Символ был тем началом, которое разложило индивидуализм, оставив ему единственную законную его область – самовластие дерзаний. Но индивидуалистический принцип прежних дерзаний уступил место принципу сверхиндивидуальному. Слово, ставшее символом, опять было понято как общевразумительный символ соборного единомыслия.

В *символах, обставших дух "как лес" (по уподоблению Бодлера)*, была найдена вселенская правда. Они раскрылись, как забытый язык утраченного богопостижения. Символ ожил и заговорил о не-личных, о изначальных тайнах <...>. Но это было уже приникновением к душе народной, к древней, исконной стихии вещаго "сонного сознания", заглушенной шумом просветительных эпох. Дионис варварского возрождения вернул нам – миф» [175–176] (курсив мой – Н.Р.).

Дословно переводя словосочетание «des forêts de symboles» как «лес символов», Иванов сохраняет не только зрительное соответствие образов храма и леса, но и культурные ассоциации, вызываемые этим образом. «Лес символов» бодлеровского сонета отсылает к образу «Божественной комедии» Данте. О том, насколько это ассоциация была понятна современникам поэта, можно судить по наблюдениям А. Ханзен-Лёве: «<...> неоднократны случаи метамифологизации символического мотива с отсылкой к каким-то классическим текстам – например, к знаменитому дантовскому "лесу символов"»⁴. В дальнейшем, развивая аналогию – антитезу творчества Данте и Бодлера, Иванов обосновывает свою концепцию истории европейской литературы как ритмичной смены двух типов творчества.

Первый – и изначальный «ингредиент» художественного творчества, «основное влечение» художника, по Иванову, – подражание «в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и звуке», чтобы «вызвать в других наиболее близкое, по возможности адекватное представление о той или иной вещи» [182]. Всякая вещь символична, она сама обладает голосом, вызывает к художнику, и от него требуется сосредоточенное внимание и утончение органов ощущения. Эту женственную пассивность восприятия и доверие к миру, окружившему человека, предстоящего ему, Иванов находит в художниках древности и средневековья, в Данте, прежде всего. Анализируя один из его сонетов, Иванов создает модель символического произведения: от высшего знания (откровения) к эпифании (явлению божества), узрению формы, образа (во сне, при отказе от усилий творческой воли) и запечатлению образа. Таков и путь реалистического символиста. Такова первая часть сонета Бодлера, полностью приведенная Ива-

новым в статье 1908 года: «Природа – храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит чрез лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами.

Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет, – подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки» [190].

В этом переводе/пересказе «внешнего сюжета» сонета уже содержится начальная интерпретация: действует и говорит мир – человек покорно проходит сквозь храм; смутные голоса (запах, цвет, звук) доносятся до него слитными отголосками, но обращены не к нему, он свободен от «гносеологической ответственности»⁵.

Вторая ступень интерпретации касается самого Бодлера. Она посвящена тому, чтобы обнажить истоки «соответствий»: «...поэт разоблачает реальную тайну природы, всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, родствах и созвучиях того, что мертвенному неведению нашему мнится разделенным между собою и несогласным, случайно-близким и безжизненно-немым; в природе звучит для слышащих многоустое вечное слово» [190].

В названии сонета «Correspondances» сказалось сплетение многих традиций. Оно восходит к «термину, знаменующему общение высших и низших миров по Якобу Бёме и Сведенборгу» [191], романтическим образам Новалиса и синтетическим образам Гете. Но в то же время Иванов связывает его с мотивами повестей «реалиста и романтика» Бальзака «Ламберт» и «Серафита», которые цитирует, комментируя «Соответствия»: «<...> четыре выявления материи чувству человека – звук, цвет, запах и форма – имеют единое происхождение... Мысль, родственная свету, выражается словом, представляющим собою звук. <...> Быть может, благоухания суть идеи. Ничего нет невозможного в чудесных видоизменениях человеческой субстанции» [191]. Так оформляется история «реалистического символизма», «чистым образцом» которого для Иванова является «восходящая» часть сонета Шарля Бодлера.

Противоположный тип творчества – идеалистический символизм, как полагает Иванов, возник в процессе постепенной утраты доверия к миру, обособления личности (индивидуальности) из синкретического единства культуры. Это тип мужского, инициативного творчества, «утверждение творческой свободы в комбинации элементов, <...> и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия – красоте как отвлеченному началу» [181]. Его субъект – «художник-тиран, художник-поработитель», чья цель – «преобразовательное изменение», метаморфоза [182]. Он идет по пути «личного дерзновения» [183], создает «произведение своей мечты, своего *“творчества”*, чтобы пленить <толпу> зрелищем красоты, только красоты, быть может не существующей в действительности...» [184]. Вторая

– «нисходящая» – часть сонета Бодлера, по мысли Иванова, несет в себе черты именно идеалистического символизма: «Есть запахи свежие, как детское тело, сладкие, как гобой, зеленые, как луга; и есть другие, развратные, пышные и победноторжествующие, вокруг распростирающие обаяние вещей бессмертных, – таковы амбра, бензой и ладан; они поют восторги духа и упоения чувств» [193].

И вновь мы встречаемся с формой интерпретации, скрытой в простом и предельно точном пересказе/переводе двух терцетов сонета: разрыв между запахами и другими качествами вещей-символов обособляет в художественном мире произведения сферу обоняния, и на первый план выступают индивидуальные, единичные ассоциации автора. Это происходит именно потому, что запах и обоняние практически не имеют основы в языке, обладают откровенно конвенциональной, феноменальной природой.

Так Иванов получает ключ к дальнейшей интерпретации: он замечает, что Бодлер «останавливается на примерах, на частностях и ограничивается тем, что соблазнительно заставляет нас ощутить в воспоминании ряд благоуханий и сочетать их навязчивыми ассоциациями с рядом зрительных или звуковых восприятий» [193]. Бодлер проводит психологический эксперимент над читателем, открывает ему искусство необычных сочетаний, «роскошь» познания себя. Этот второй лик Бодлера – утонченно-индивидуальный – Иванов называет «ликом парнасца». Построенный им историко-литературный ряд «идеалистического символизма» ведет начало от александрийской культуры (эллинизма), включает канон классицизма и Возрождения. Его суть: «чисто латинское самоопределение новейшего искусства, как искусства поздних потомков и царственных эпигонов, и чисто александрийское представление о красоте увядания, о роскошной, утонченной прелести цветущего тления» [194].

Название сонета Бодлера и его заглавный символ получают антиномичное истолкование: на первый план выходит двойственная, «диаволическая» (Ханзен-Лёве) природа «соответствий». Один их тип основан на мистикомифологических связях, другой – на индивидуально-психологических ассоциациях. Но одновременно пространственный сюжет сонета Иванов преобразует в сюжет временной, исторический, представляя его как волнообразную смену и сосуществование в современном искусстве двух традиций. Причем старшая мыслится им и как изначальная, и как перспективная. В его исторической логике декадентство – это шаг к реалистическому символизму, сделанный, прежде всего, русской поэзией. Нет необходимости доказывать, что Иванов связывает свою поэзию с реалистическим символизмом, с традициями Тютчева, Вл. Соловьева – поэтов, в ком было «еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего» [201]. «Вечным антагонистом» Иванова

стал углубленный в себя, в прихотливые метаморфозы вещей и слов Иннокентий Анненский⁶. Именно в связи с творчеством Анненского Иванов вновь вспоминает о «соответствиях» Бодлера: «<...> метод Маллармэ и Анненского возвращает нас, по совершении экскурсии в область “соответствий”, к герметически замкнутой загадке того же явления» [463], к чувственным раздражениям, превращает символ в иероглиф индивидуального бытия. Уверенность Анненского, что современная поэзия являет собою «абсурд цельности», опровергает утопические (эсхатологические) чаяния Вячеслава Иванова о наступлении эры синтетического искусства.

Поэтому образы «соответствий» возникают в сюжетах о художниках как некий критерий различения истинной религиозности творчества. Иванова привлекает судьба Верлена и Гюисманса, проделавших путь от импрессионизма и натурализма (в терминах Иванова – «идеалистического символизма») к католицизму («реалистическому символизму»). И если умозрительно вопрос веры, как считает Иванов, был так или иначе решен обоими, то в решении задачи «религиозного художества» оба потерпели неудачу. И Верлен, и Гюисманс так и не достигли «мистического самообретения» [207], причем помехой для обоих оказалась, как у Бодлера и Анненского, «гипертрофия чувственности»: «<...> как у Верлена французский стих приобрел магическую силу чувственного внушения, так в языке и стиле Гейсманса реализовались возможности Бодлеровских “соответствий”». Слово стало, по произволу мастера, звуком музыкального инструмента или человеческого голоса, пластической формой, цветом, запахом; и все его перевоплощения оказались в соотношении столь гармоническом, что вызванное им впечатление запаха могло привлечь внушение цвета, а представление тона и тембра – ассоциацию вкусового ощущения» [206–207]. Так интерпретация сонета Бодлера приводит Иванова к вопросу о собственном стиле, о том типе художественности, который казался его читателям архаичным, холодным, объективно-безличным. Но по существу это было сознательное освобождение лирики от «повышенной чувствительности» во имя «гармонии», «простоты и прямоты», веры в «реальность непризрачного смысла явлений» [463].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Брюсов В.Я. Переписка с Вячеславом Ивановым (1903–1925) / Предисловие и публикация С.С. Гречишкина, Н.В. Котрелева и А.В. Лаврова // Валерий Брюсов / Под ред. А.Н. Дубовикова и Н.А. Трифонова. М.: Наука, 1976. Литературное наследство. Т. 85. С. 474.

² Там же. С. 474.

³ Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи / Вячеслав Иванович Иванов; вступ. статья, сост. и примеч. В.В. Сапова. М.: Астрель, 2007. С. 51. Цитаты из статей Вяч. Иванова приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте работы.

- ⁴ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб.: «Академический проект», 2003. С. 24.
- ⁵ Мукаржовский Я. Диалектические противоречия в современном искусстве // Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. М.: Искусство, 1994. С. 543.
- ⁶ Корецкая И.В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский / И.В. Корецкая // Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М.: Радикс, 1995. С. 128–142.