

МОТИВЫ ПРЕДЕЛА И БЕСПРЕДЕЛЬНОСТИ В ЛИРИКЕ К. БАЛЬМОНТА

Мотивы предела и беспредельности проходят через всю лирику К. Бальмонта, но особенно значимы они в начальном периоде творчества поэта (см. сборники "Под северным небом", "В безбрежности", "Тишина", "Горящие здания", "Будем как солнце", "Только любовь").

Беспредельное у Бальмонта – это земные и космические пространства, это время, не поддающееся измерению и осознанию, это человеческая душа, чувства, мечты, мысли, красота и т.п. Семантику беспредельного выражают многочисленные лексемы: *беспредельный, безбрежный, бездонный, бескрайний, бесконечный, безмерный, безгранный, запредельный; беспредельность, безбрежность, бездонность, бескрайность, бесконечность, безмерность, безгранность, запредельность; бездна, провал, пропасть* (в значении последних слов есть скрытая сема "отсутствия предела", они выражают беспредельную, бездонную глубину); субстантивы: *безбрежное, безгранное, бездонное*, а также формулы типа "*нет предела*", "*нет конца*" и т.д. Важность этих мотивов для самого Бальмонта подчеркивает тот факт, что они вынесены в заглавие сборника "В безбрежности", цикла "За пределы", стихотворений "Нет пределов", "За пределы предельного..."

Беспредельное у Бальмонта составляет отчетливую оппозицию пределу как некоему рубежу, границе и как пространству, заключенному в какие-либо границы. Бальмонту, как и многим романтикам, было свойственно стремление "открыть и созерцать" (Ф. Шлегель) бесконечное, в полноте своего появления недоступное конечному рассудку. "Моя душа стремится в мир иной, / Пленяясь всем далеким, всем безбрежным" (1, 79). "Творчество началось через жажду безграничного, безбрежного", – писал поэт.

Слово предел и его синонимы приобретают у раннего Бальмонта отрицательную коннотацию; они обозначают то, что стесняет свободного человека с бездонной, беспредельной душой: "Зачем безгранный дух прильнул к пределам?" (2,177) .

В статье "Мысли о творчестве" Бальмонт характеризует поэта-романтика: ему свойственна "любовь к далекому, что связано с мечтой и достижением... Романтик, воплощая в себе жажду жизни, жажду разносторонности, являясь четкой вольной личностью, всегда стремится от предела к Запредельному и Беспредельному. От данной черты к многим линиям Нового" [2].

Герои ранних стихотворений Бальмонта тоже стремятся покинуть родные места:

Нам скучны пределы родимых полей,
Изведанных дум и желаний.
Мы жаждем качанья немых кораблей,
Мы жаждем далеких скитаний (1,114).

В противоположность пределу Беспредельность представляется воплощением "счастья цельного", Красоты – для мятежных душ:

Дерзкими усилиями
Устремляясь к высоте,
Дальше, прочь *от грани тесной*,
Мы домчимся в мир чудесный
К неизвестной красоте! (1,112)

В земных пределах поэта увлекают бесконечные пространства моря, океана, пустыни, степи, неба. Глубина, ширь, высота пространства получают характеристики через признак отсутствия предела, границы, конца: "люблю равнины *безбрежных стонущих морей*" (1,137); "*Снежная равнина без предела*" (1,394); "*на глади бездонных морей*" (2,101); "я шел *безбрежными пустынями* (2,95); "*в глубоких безднах океана*" (3, 350); "Как *бездонно* здесь небо над нами" (2, 133). В стихотворении "Безгла- гольность" среди признаков русской природы названа *безбрежность*. Космические пространства у Бальмонта изображаются с помощью того же признака, что и земные, то есть отсутствия предела. Безбрежность и Беспредельность у него синонимы космоса: "Всю мглу *Безбрежности* лучами обнимая..." (1,270); "Мы в *бездонности* ждем отвечающих глаз" (1,315). Признак отсутствия предела интенсифицирован употреблением лексем бездна, провал, пропасть или сочетаемостью слов с повтором семы "беспредельный":

Я чувствую какие-то *прозрачные пространства*
Далеко в Беспредельности, далекой от всего...
(...)
Безмерными провалами небесного эфира
Они как бы оплотами от нас ограждены... (1,225).

Ср. также: "в безднах мировых", "в безмерных безднах мира", "в беспредельности мертвых небес", "на небе, в бездне бездн", "в этих кошмарных глубинах пространства", "бездонность пространства".

Вместе с тем Космос у Бальмонта – это "небесный предел", "вышний предел" – нечто, противостоящее земному пределу, где проходит неземное существование души: "Встали у небесного предела" (3,66) ; "Он нам блеснет улыбкой многозвездной, / Не покидая вышний свой предел" (1,424) . Это место обитания Бога, живущего "далеко в беззвездных небесах, / В дыханьи вечности, *за гранью, за порогом / Всего понятного*, горящего в словах" (1,438). Таким образом, происходит семантическое сближение беспредельного и предела.

Есть еще один образ в лирике Бальмонта, где признак беспредельности является очень значимым, – образ человеческой души, представляющейся поэту-романтику такой же беспредельной и бездонной , как небо: "В *душах* есть все, что есть в *небе*, и много иного. .." (3,220); "Мир *бездонность*, ты

бездонность, в этом свойстве вы едины" (2,93). Однако при явном параллелизме двух сфер – Неба (Космоса) и души – смысловое наполнение образа бездомной души иное. Беспредельность души – это прежде всего ее многоликость, сложность. Душа человека, душа поэта вмещает добро и зло, красоту и уродство, божественное и дьявольское. В предисловии к книге стихов "Горящие здания" Бальмонт писал: "У каждой души есть множество ликов, в каждом человеке скрыто множество людей, и многие из этих людей, образующих одного человека, должны быть безжалостно ввергнуты в огонь" [3]. Стихотворение "В душах есть все...", как и вся книга "Горящие здания", выражают это состояние души современного Бальмонту человека, души, открытой всему благому и всему скверному:

Небо – в душевной моей глубине,
Там, далеко, еле зримо, на дне.
Дивно и жутко уйти в *запредельюсть*,
Страшно мне в *пропасть души* заглянуть.
Страшно – в *своей глубине* утонуть.
Все в ней слилось в бесконечную цельность.
Только душе я молитвы пою,
Только одну я люблю *беспредельность*,
Душу мою! (1,168).

Словообраз "пропасть души" выражает не только безмерную глубину, но воспринимается и как указание на какие-то темные стороны души, не случайно рядом использованы такие эмоциональнооценочные слова, как *дивно* и *жутко*, *страшно*.

Книга "Горящие здания" явно отражает увлеченность поэта ницшеанской философией. "И отдаюсь мировому, и мир входит в меня... Мне близки все, мне понятно и дорого все... мне понятны вершины – я на них всходил, мне понятно низкое – я низко падал, мне понятно и то, что вне пределов высокого и низкого. Я знаю полную свободу" [4].

Свободный человек, "избранник", "стихийный гений" стремится преступить пределы, то есть все запреты для мысли, чувства, страсти.

*И нет пределов для страстей
Богов, героев и людей. (2,93).*

Что другие, что мне люди! Пусть они идут по краю, *Я*
за край взглянуть умею и свою бездонность знаю. То,
что в *пропастьях* и *безднах*, мне известно навсегда. (...)
Мысль моя дрожит *безбрежно*, в *запредельюсть* убегая.
И меня поймут лишь души, что похожи на меня,
Люди с волей, люди с кровью, духи страсти и огня. (1,227).

Не случайно героем одной из поэм Бальмонта становится Дон Жуан, который "полюбил пленяющий разврат / с его неутоляющей усладой, / С его пренебреженьем всех презрад, / С его ему лишь свойственной отрадой" (1,142).

Изображая жизнь "бездонной души", Бальмонт часто прибегает к словам, обозначающим отсутствие предела, для выражения крайне сильного чувства, что позволяет говорить о приверженности Бальмонта к романтической традиции. "Я знаком с *безбрежностью страданья*" (1,266); "Я только знаю *бездонность страданья*, / Ждущего темную душу мою" (1,262); "Мой разум свит с *безбрежностью блаженства*" (3,109); "упившись *мечтою безбрежной*" (3,54), "*безбрежным преданы усладам*" (1,294); "*безбрежное отчаянье покоя*" (1,265).

Эти слова являются показателями интенсификации признака и в сочетании с другими абстрактными существительными, при этом значения предела нейтрализуются: "В беспредельной своей красоте" (1, 205); "*беспредельность музыки живой*" (1,276); "пугает *беспредельность тишины*" (3,215); "*безмерный светом солнце светило с высоты*" (2,62); "*безбрежность разлученья*" (3,203); "*зажегся пожар беспредельный*" (3,68); "*к безмерной красоте*" (3,109).

Слово *запредельный* в подобных сочетаниях имеет особый смысл: *запредельное* – неземное, небесное: "*Запредельная жизнь Красоты*" (3,87); "*призрак упований запредельных*" (3,55); "дышит правдой *запредельной*" (3, 51).

Особенно следует отметить любовь Бальмонта к библейскому словообразу *бездна*, употребляемому им не только по отношению к пространству, но и в других переносных смыслах: "в *безднах сна*", "в *безднах бытия*", "*бездны тьмы*", "сквозь *бездну веков*", "*бездна быстрых лет*", "в *духовных безднах звука*". Ср. также употребление синонимов *бездны*: "над пропастью ночей и над провалом дня"; "в пропасти лет".

Итак, понятие предела и беспредельного имеет у Бальмонта широкий спектр разнообразных смыслов, не всегда достаточно четко проясненных. Иногда семантика предела и беспредельного противопоставлена, иногда сближена и совмещена. Внутренняя форма слов может быть актуализирована и конкретизирована употреблением ряда синонимов, но может быть и затушевана, размыта – тогда возникают окказиональные сочетания слов типа "*беспредельность музыки*", "*безбрежность разлученья*", "*предельная бездна*" и неясные, темные по смыслу строки: "Глядим в бездонность мы в узорностях предела" (2, 101).

Несомненно, что мотив бесконечного отражает романтические устремления поэта, выражая его влечение к высокому, необычному и презрение к обыденности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Стихотворения К. Бальмонта цитируются по трем изданиям:

1) К.Д. Бальмонт Стихотворения. Л., 1969 (Б-ка поэта. Большая серия: 2-е изд.).

2) Константин Бальмонт. Стозвучные песни. Вsrхне-Волжск. кн. изд-во, 1990.

- 3) К.Д. Бальмонт. Светлый час. М., 1992. В скобках указывается номер источника и страница .
2. Мысли о творчестве // К.Д. Бальмонт. Где мой дом. М., 1992. С.310
3. Цит. по: К.Д. Бальмонт. Стихотворения (Б-ка поэта. Большая серия: 2-е изд.). С. 620.
4. Цит. по тому же изд. С. 52

О ПЕРСПЕКТИВАХ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПОЭЗИИ К. БАЛЬМОНТА НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА

Курс русского языка в школе должен рассматриваться не только как отдельный учебный предмет, но и как один из важнейших компонентов общей человеческой культуры.

Этим объясняется стремление ученых-методистов и учителей-практиков к поиску путей гуманизации обучения, обращение к истории жизни великих людей (ученых, писателей), широкое привлечение к изучению русского языка лучших образцов художественной литературы, использование в качестве дидактического материала не только художественной прозы, но и поэтических произведений.

Взаимосвязи уроков русского языка и литературы являются наиболее глубокими и органичными. Осуществление на уроках тесных взаимосвязей между этими предметами приводит учащихся к пониманию того, что только с помощью языковых средств может быть выражено авторское отношение к изображаемому событиям и фактам, помогает лучше осознать конкретное назначение используемых автором средств языка, более точно определить идейно-эстетическую информацию, заложенную в художественном тексте.

Все это позволяет лучше понять и авторскую позицию, часто скрытую за теми или иными внешними действиями.

При изучении каждой темы по русскому языку необходимо использовать все возможности, предоставленные содержанием изучаемого материала. Тексты художественных произведений, используемые на всех этапах по усвоению знаний и формированию умений и навыков, и организация учебной работы на их основе должны быть ориентированы на интеграцию и углубление знаний как по языку, так и по литературе, на совершенствование умственной деятельности учащихся. При этом обращение к текстам художественных произведений с целью объяснения функций определенных языковых средств должны составлять, как справедливо отмечает известный методист П. А. Пленкин, не беспредметные, хотя и искренние, похвалы писателю, а глубоко обоснованные объяснения причин использования тех или иных языковых средств в тексте художественного произведения.

Совершенно очевидно, что изучение русского языка на межпредметной основе не может ограничиваться лишь использованием художественной, литературы. Здесь же мы затрагиваем только эту сторону реализации принципа межпредметных связей с целью показать, какие потенциальные возможности заложены в поэзии К. Бальмонта для использования ее на уроках русского языка. "Мы обращаемся к Бальмонту, – пишет Л.Озеров во вступительной статье к сборнику, – не только в целях восстановления литературной справедливости (хотя и это само по себе важно). Этот поэт помогает внушить поэзии ее высокий мелодичный строй. Романтика, возвышенная речь в лучших творениях Бальмонта проступает с убедительной силой" [1].

Осуществление взаимосвязи между русским языком и литературой имеет не только большое познавательное, но и воспитательное значение. Использование текстов художественной литературы в качестве дидактического материала способствует воспитанию у учащихся любви к чтению, к книге, формированию таких важных качеств человеческой личности, как доброта, трудолюбие, стремление к преодолению трудностей, чуткость и отзывчивость, стремление к познанию, в том числе и к изучению русского языка, понимание практической пользы знаний.

В литературном наследии К. Бальмонта заложены огромные возможности для формирования названных качеств личности.

Опыт показывает, что новые связи и обобщения лучше всего формируются в процессе активной познавательной деятельности учащихся, которая обеспечивается, с одной стороны, подбором соответствующих заданий и упражнений, вызывающих у учащихся живой интерес, а с другой – организацией учебного процесса, ориентированной на усвоение системных знаний и формирование обобщенных межпредметных умений.

С позиции теории проблемного обучения можно уже выделить ряд межпредметных умений, которыми может овладеть ученик в процессе интегрированного подхода к изучению русского языка с привлечением художественной литературы, (и других областей знаний), в частности:

- умение перенести знание и способы деятельности из одной предметной области в другую;
- умение увидеть и определить межпредметную проблему;
- умение отобрать необходимые для ее решения знания из разных школьных дисциплин (прежде всего из литературы);
- умение соотнести эти знания между собой и наметить пути решения проблемы;
- умение осмыслить необходимые факты и использовать их для доказательства правильности решения;
- умение сделать правильные выводы и обобщения.

А теперь обратимся непосредственно к творчеству Бальмонта и рассмотрим специфику познавательной деятельности учащихся в процессе выполнения ими заданий межпредметного характера при изучении программного материала по русскому языку.

Для примера возьмем тему "Однородные члены предложения" (8 класс). В соответствии с программой учащиеся уже имеют некоторые сведения об однородных членах, полученные ими в 5-м классе. В 8-м классе идет продолжение этой работы, но уже на новом уровне (изучение однородных членов, связанных разными группами союзов; однородных и неоднородных определений, употребление нескольких рядов однородных членов, обобщающие слова при однородных членах). Анализируя тексты художественных произведений (равно как и тексты из учебников по другим школьным предметам и научно-популярной литературы), учащиеся получают возможность узнать о функциях данной синтаксической конструкции.

В настоящее время анализ выразительных возможностей синтаксических

средств проводится, к сожалению, крайне редко. Это объясняется отчасти тем, что до 8-го класса учащиеся не владеют необходимыми знаниями по синтаксису для квалифицированного анализа текста художественного произведения. Авторы учебников по различным учебным курсам активно используют однородные члены предложения с целью передачи точности и полноты сообщаемой информации. Введение однородных членов, увеличивая информативную емкость предложения, дает возможность не только сообщать одновременно о нескольких предметах и признаках, но и осуществлять их сравнение или противопоставление, однако следует помнить, что насыщенность содержанием, большая информативность – не единственная функция однородных членов. Употребление в речи однородных членов предложения играет определенную стилистическую роль для более выразительного, всестороннего описания явлений окружающей действительности, динамического изображения действий, создания ярких, красочных и эмоциональных картин. Чтобы показать это, можно обратиться, например, к стихотворению К. Бальмонта "Человечки", предварительно поставив следующее задание: проанализируйте текст данного стихотворения и попытайтесь сделать выводы, какова роль однородных членов предложения в выражении мыслей автора.

ЧЕЛОВЕЧКИ

Человечек современный, низкорослый, слабосильный,
Мелкий собственник, законник, лицемерный семьянин,
Весь трусливый, весь двуличный, косодушный, щепетильный,
Вся душа его, душонка – точно из морщин.
Вечно должен и не должен, то – нельзя, а это – можно,
Брак законный, спрос и купля, облик сонный, гроб сердец.
Можешь карты, можешь мысли передернуть – осторожно,
Явно грабить неразумно, но – стриги овец.

На основе данного стихотворения учащиеся без труда определяют, что однородные члены здесь служат не только для полноты передачи информации, так как, очевидно, их ряд мог бы быть продолжен. Уже само перечисление низменных человеческих качеств звучит здесь как вызов современности, как проклятие "человечкам", отошедшим от природы и утратившим свою изначальную цельность, дарованную природой. С помощью учителя учащиеся придут к пониманию того, что, наряду с информативной функцией, синтаксические конструкции в художественном произведении несут и иную, дополнительную нагрузку: они свидетельствуют об авторском отношении к описываемым фактам и событиям, об авторской позиции, выраженной не прямо, а умелым, мастерским отбором средств языка. Анализируя в процессе выполнения задания особенности употребления однородных членов в стихотворении "Человечки", учащиеся отметят динамизм и большую напряженность, взволнованность и эмоциональность однородных членов в поэтическом произведении.

В процессе анализа художественного произведения учащиеся производят

такие логико-лингвистические операции и логико-литературоведческие операции, как:

- выделение синтаксических конструкций (в данном случае – однородных членов предложения), которые использует автор для выражения содержания,
- определение функций той или иной конституции в конкретной ситуации,
- соотношение содержания с синтаксической формой его выражения.

Поэзия К. Бальмонта дает возможность не только усвоить языковой материал на более высоком уровне знаний, но и почувствовать силу поэтического слова, вызывает восхищение возможностями русского языка. Она воспитывает в ученике чуткое, трепетное отношение ко всему прекрасному, ибо такое отношение было свойственно и самому автору.

На этих уроках важно: и выразительное чтение поэтического произведения, на материале которого проводится работа по русскому языку, и анализ тех специфических особенностей, которые свойственны именно творчеству К. Бальмонта (увлеченно звуковой стороной стиха, тяготение к его музыкальности, увлечение аллитерацией, как, например, в стихотворениях "Песня без слов", "Челн томленья"), использование слов-символов и др.

Разумеется, эти наблюдения будут носить характер попутных замечаний, показывающих учащимся новаторство поэта К. Бальмонта, открывшего в русском стихе новые возможности и обогатившего его не только в интонационном и музыкальном отношении, но и в лексическом плане (например, – “деревья так сумрачно-странно-безмолвны” и др.). Бальмонт так пишет об этих особенностях своего стиха: "В предшествующих книгах – "Под северным небом", "В Безбрежности" и "Тишина" – я показал, что может сделать с русским стихом поэт, любящий музыку. В них есть ритм, и перезвоны благозвучий, найденные впервые. Но этого недостаточно. Это только часть творчества. Пусть же возникает новое!" [2]

Как высокую музыку слова вспоминали поэзию К. Бальмонта многие его современники. Впоследствии критики отмечали, что на стихах К. Бальмонта можно, как на нотах, проставить музыкальные знаки. Проиллюстрировать это можно на материале многих стихотворений поэта. Весьма подходящей иллюстрацией музыкальности его поэзии может быть стихотворение "Безглагольность", к тому же очень насыщенное однородными членами предложения.

БЕЗГЛАГОЛЬНОСТЬ

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.

Войди на закате, как в свежие волны,
В прохладную глушь деревенского сада,-
Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,
И сердцу так грустно, и сердце не радо.

При систематической работе по анализу выразительных средств языка в литературном произведении учащиеся постепенно овладевают необходимыми умениями, как, например, умение соотнести тот или иной художественный элемент (описание природы, портрета, характеристика персонажа, его поступков и размышлений и т.п.) с определенной функцией синтаксической (и шире – лексической, фразеологической) формы языка. Использование поэзии К. Бальмонта позволяет обратить внимание учащихся на языковую природу выразительных средств. Так, однородные члены предложения являются нередко языковой основой такой стилистической фигуры, как градация. Она позволяет постепенно усиливать или ослаблять какую-то идею, какое-то настроение, качество и т.п. В ряде случаев предложения с однородными членами становятся языковой основой антитезы. Значение этого художественного приема в тексте можно пронаблюдать в процессе анализа стихотворения “Здесь и там”, тоже насыщенного однородными членами предложения.

ЗДЕСЬ И ТАМ

Здесь гулкой Париж – и повторны погудки,
Хотя и на новый, но ведомый лад.
А там на черте бочагов – незабудки,
И в чаще – давнишний алкаемый клад.
Здесь вихри и рокоты слова и славы,
Но душами правит летучаямышь.
Там в прямом цветенье болотные травы,
Безбрежное поле, бездонная тишь.
Здесь в близком и в точном – расчисленный разум,
Чуть глянут провалы – он шепчет “Засыпь!”
Там стебли дурмана с их ядом и сглазом,
И стонет в болотах зловещая выпь.
Здесь вежливо холодны к Бесу и Богу, И
путь по земным направляют звездам.
Молю тебя, Вышний, построй мне дорогу.
Чтоб быть мне хоть мертвым в желаемом ТАМ.

Перед чтением этого стихотворения можно предложить учащимся следующие задания: Можно ли сказать, что в этом стихотворении автор бесстрастно описывает ГУЛКИЙ ПАРИЖ и то, что ТАМ, то есть на родине поэта? Как удалось ему передать свое отношение к Парижу и своей родине? Анализируя текст, учащиеся отметят, что для описания того, что видит автор ЗДЕСЬ (за границей) и ТАМ (на родине) К. Бальмонт умело отбирает соответствующие языковые средства. Используя антитезу, языковой основой которой в данном случае являются однородные члены, он противопоставляет за границу своей родине, России. Текст проникнут болью, которую испытывает автор, живя в чужой и чуждой ему стране, и чувство нежной любви к родным краям, где прошли его лучшие годы.

Учащиеся определяют и такие художественные приемы, использованные в

тексте, как эпитеты, сравнения, синтаксический параллелизм... С их помощью К. Бальмонт выражает свое отношение к жизни ЗДЕСЬ и ТАМ. Тоска по России находит отражение не только в его поэзии, но и в прозе, в письмах родным и друзьям. “Я хочу России. Пусто, пусто. Духа нет в Европе”.

Поэтическое наследие К. Бальмонта обладает большим потенциалом не только в познавательном, но и в воспитательном отношении.

Особое место в этом плане занимает поэзия зрелого К. Бальмонта.

На смену сумрачному настроению поэта приходит жизнеутверждающее мироощущение. Его “усталый” герой, как и сам автор, перерождается в цельную вольнолюбивую личность, устремленную к высоким идеалам добра, света и солнца. Зрелый К. Бальмонт выступает против серости, мечтает о красоте, о лучших качествах человека, дарованных ему самой природой. “Чтоб к Стихиям людям бледным показал я светлый путь. Чтобы вновь стихом победным в царство Солнца всех вернуть”.

Уметь восхищаться прекрасным, как это делал поэт К. Бальмонт, и желать этого для других людей – яркое выражение культуры и одаренности человека. Это качество является одним из лучших источников титанического трудолюбия, работоспособности и огромной требовательности к себе любой творческой личности. И его нужно постоянно и настойчиво воспитывать у школьников. При этом учитель должен стараться внушить учащимся, что каждый из них может достичь успеха в жизни, воспитывая волю и трудолюбие, учась на примерах великих людей, сумевших сотворить себя.

К. Бальмонт является образцом трудолюбия и широкой эрудиции (поэт, критик, переводчик, пишет о проблемах языка, предпринимает попытку установить семантику отдельных звуковых элементов русской речи и т.д.). Не получив законченного систематического образования, поэт в течение всей своей жизни восполняет этот пробел. Поэтому первостепенную роль в его жизни играли самообразование, чтение произведений русских классиков, зарубежной литературы и, кроме того, изучение иностранных языков. И результаты оказались поразительными, о чем пишет, в частности, Марина Цветаева ... “Изучив 16 (пожалуй) языков, говорил он на особом, 17 языке, на бальмонттовском”. Цветаева высоко ценила оригинальность бальмонттовского языка.

Сам К. Бальмонт об этом пишет так: “Нужно быть беспощадным к себе. Только тогда можно достичь чего-нибудь. Что до меня, я сделал это в предлагаемой книге, и, может быть, тем, кто чувствует созвучно со мной, она поможет прийти к тому внутреннему освобождению, которого я достиг для себя” [3]. Исследователи творчества К. Бальмонта отмечают, что он за 75 лет своей жизни “совершил до удивления много и как оригинальный поэт, и как переводчик, и как эссеист, и как историк литературы” [4]. Все это звучит и в наши дни как замечательный пример для подражания.

К сожалению, творчество К. Бальмонта пришло к нашему читателю с большим опозданием.

Критики отмечают, что он был лириком во всем и жил мгновением, не смущаясь пестрой сменой мигнов, которые объединялись в нем чувством

космической цельности. Слово вещее приходит только в этот миг и всего лишь на миг. Возможно только выхватить у вечности этот миг и постараться запечатлеть его в слове. Для К. Бальмонта МИГ – это своеобразный намек на то, что есть вечность и невидимый космос души, он источник и радости жизни, и ее печали. “Нам быстрый час грозит. Есть мера повторенья. Природа стережет и утра ждет от нас. Сожжемте ж прошлое, сплетем в венки мгновенья. Начнем свою весну, скорей, теперь, сейчас!” Для выражения этих мыслей К. Бальмонт находит и соответствующие им языковые средства выразительности.

Поэт постоянно и внимательно следит за переменчивостью окружающего мира и вместе с этим – за собой, за своими переменчивыми настроениями, за неожиданными поворотами души своей.

Я – внезапный излом,
Я – играющий гром,
Я – прозрачный ручей,
Я – для всех и ничей.

Здесь, как видно, переменчивость своего настроения и состояния автор передает такими языковыми средствами выразительности, как повторы, краткость и лаконичность предложений, использование ярких, красочных эпитетов. Осуществление взаимосвязей уроков русского языка с уроками литературы, способствует, с одной стороны, углублению теоретических знаний учащихся по русскому языку и осознанию ими функций изучаемых языковых явлений, а с другой – создает предпосылки для более глубокого понимания художественных произведений, формирует умения видеть и объяснять те выразительные средства, которые использует автор в произведении, понимать их назначение.

Все это в совокупности неизменно оказывает благотворное влияние на повышение точности и логичности, выразительности и уместности речевых высказываний, содействует повышению речевой культуры ученика в целом.

Изложенное выше позволяет утверждать, что в поэтическом творчестве К. Бальмонта, пришедшего наконец к нашему читателю, в том числе и к школьнику, скрыты огромные резервы для решения важнейших проблем обучения и воспитания учащихся на уроках русского языка и литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бальмонт К. Стихотворения. М., 1990. С. 19.
2. Бальмонт К. Стихотворения. М., 1990. С. 33.
3. Бальмонт К. Стихотворения. М., 1990. С. 32.
4. Бальмонт К. Стихотворения. М., 1990. С. 15.

К. БАЛЬМОНТ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА. ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Дануше Кшицова
Брно

ЧЕШСКИЕ ПЕРЕВОДЫ К.Д. БАЛЬМОНТА

Русская поэзия стала популярной у чехов уже в течение 19 века, начиная со знаменитой поэтики Иосифа Юнгмана, сопровождаемой хрестоматией (“Slovesnost”, 1820, 1845, 1846), куда вошли переводы стихов Карамзина, Крылова, Пушкина и др.[1], до большого подъема деятельности чешских переводчиков, характерного для последней трети 19 века. Рост интереса к русской культуре нашел тогда свое проявление в основании специальных журналов “Словански сборник” (“Славянский сборник”, 1875-1880) и “Словански пржеглед” (“Славянский обзор”, основан в 1898 г.) В них, как в библиотеке “Руска литература” (“Русская литература”, 1885-1929), уделялось большое внимание русским писателям. Именно на страницах журнала “Словански пржеглед” была напечатана первая маленькая антология стихов К.Д. Бальмонта. Переводчица и поэтесса Павла Матернова (1858-1929) характеризует Бальмонта в кратком очерке как поэта-пессимиста, близкого Надсону. Таким же он представлен и в ее переводах [2] – поэт печальных раздумий, ожидающий искупления из мира, полного страданий, в деистической символической посмертной жизни или в пантеизме. Декаденция, характерная также для чешской поэзии 90-х годов, ощутима в любовных стихах, избранных Матерновой. В последних двух из десяти стихотворений, составляющих антологию, проявляется передел в творчестве Бальмонта, дальнейшее развитие которого было связано с импрессионизмом астрального плана. Поэт на многие годы становится почитателем очищающего огня (ср. сб. “Горящие здания”, “Жар-птица”, 1907) и солнца, символа всепоглощающей страсти (“Будем как солнце”, 1903, “Только любовь, 1903, “Сонеты солнца, меда и луны”, 1917 и др.)

Именно из этих сборников переводит большинство последующих чешских авторов. Однако критики уделяют внимание также политическому творчеству Бальмонта. Первая чешская информация о Бальмонте отмечает его оценку романа Л. Н. Толстого “Воскресение”, обращает внимание на его восхищение творчеством М. Горького [3]. В годичных обзорах русской литературы характеризует творчество Бальмонта русский корреспондент журнала “Словански пржеглед” А.И.Яцимирский, оценивший, что “бог русских модернистов” Бальмонт призывает к бою за политическую свободу [4]. Принужденный политической властью эмигрировать, поэт издает в Париже сборник с эпатажным названием “Песни мстителя” (1907), в России запрещенный. Но в отличие от преобладавшей части его поэзии, глубоко прожитой и мастерски обработанной, это посредственные стихи, полные громоздких, но пустых слов. Об этом также пишет в “Слованском пржегледу”

русский корреспондент [5]. Русская критика, таким образом, фактически формировала тогдашнее чешское восприятие Бальмонта. Так, например, из комментария Яцимирского к книге фельетонов К. Чуковского “От Чехова до наших дней” очевидно, что он убежден в мастерстве формы стихов Бальмонта, но сомневается в глубине его философской мысли [6]. Более объективно анализируют творчество Бальмонта В.Р.Вегнерович и К. Р. Гандаел [7], обращавшие внимание на эволюцию его творчества от печальных мотивов его молодости до импульсивного воспевания жизни, света и солнца. Тогдашняя чешская пресса комментировала также перипетии судьбы автора: например, предложение саратовского епископа об его экскоммуникации из православной церкви – наряду с Мережковским, Андреевым, Маминым, Горьким, Арцыбашевым – за то, что в своих стихах он воспевае т язычество [8]. Чешские газеты писали о возвращении Бальмонта из эмиграции в 1913 г. [9] и о его последующем отъезде в 1914 г. [10], о том, что он был провозглашен царем русских поэтов [11]. Чешский читатель знал о том, что он написал эссе о польском поэте Ю. Словацком [12], а также слова для нового русского гимна, созданного после Февральской революции [13].

Популярность поэта Бальмонта в России не слабела вплоть до Октябрьской революции. Только в 1918 г. он получил в московских выборах “царя русской поэзии” третье место после Маяковского и Северянина [14]. Все чешские переводы Бальмонта относились тогда к рубрике “Из новой” или “Из современной русской поэзии”. Среди его чешских переводчиков были известны поэты Петр Кржичка и Иосиф Пелишек. Их бальмонтские переводы были лучшими для своего времени.

Петр Кржичка (1884-1949) стал переводить Бальмонта, как и других русских символистов – Брюсова, Белого, а также Бунина и др., непосредственно после своего возвращения из России, где он работал в 1907-08 г. учителем иностранных языков. Первый цикл его шести переводов Бальмонта был напечатан в журнале “Новина”. За ним последовали другие в самых известных чешских журналах “Модерни ревью” (1910) и “Лумир” (1911, 1913) [15]. Три его перевода были перепечатаны с небольшими изменениями в 1927 г., когда поэт посетил Прагу. Кржичка тогда перевел стихотворение “Альбатрос”, по всей вероятности, сызнова [16], так как оба варианта полностью отличаются друг от друга. Причиной было, может быть, стремление переводчика достичь ритмической адекватности. Стихотворение “Альбатрос” написано пятистопным анапестом, стопой, в чешском стихе трудно достижимой. В первой редакции Кржичка употребил обычный способ перевода этого размера на чешский, т.е. пятистопный ямб. Во второй редакции он попробовал переводить анапест не употребляемый:

Над пустыней ночью морей альбатрос одинокий,
Разрезая ударами крыльев соленый туман [17]

1-ая редакция с 1910 г.:

Nad nočních moi (pustinou albatros sám a sám
úderý křidel zrývaje mlhu slanou k výši spěl,

2-ая редакция с 1927 г.

Brázd (mlžiny úderý perut (, nad mořem pustým
siv (albatros prostorem širým a bezedným spěl

Особенно вступительные стихи второй редакции звучат поэтому очень полермонтовски. Кржичка принял участие в концерте, посвященном Бальмонту, после его лекции в пражском Пенклубе. Его брат, композитор Ярослав Кржичка, написал на слова “Альбатроса” песню, которая прозвучала на Бальмонтовском вечере в Праге [18]. Переводы Ярослава Кржички в музыкальном сопровождении были впоследствии включены в сборник “Северные ночи”. Также Петра Кржичку привлекала именно музыкальность бальмонтовского стиха. Это достоинство Бальмонта Кржичка сумел передать наиболее адекватно. Ему удалось сохранить ритм и внутреннюю рифму оригинала. В качестве примера приводим отрывок из второй строфы стихотворения “Зарождение ручья”:

Как прозрачный кристалл, как сверкающий луч,
Переменчивый ключ меж камней трепетал,
На границе блистая, и красив, и певуч,
Жаждой жизни могуч он от счастья рыдал [20].
Střelou ohnivou plál, jako krystalu třpyt
hrav (pramének skryt, chvěl se v náruč (skal,
v slunci jiskřil a hrál, silen toužením žit,
vlastn (nádherou zpít v štěst (přivalu štkal [21].

Иосиф Пелишек (1889-1969) переводил Бальмонта в отличие от Кржички и в десятиные, и в двадцатые годы. Первый цикл шести переводов он напечатал в журнале “Цветы” (“Цветы”) в 1913 г., второй в 1925 г. в “Слованском пржегледе” (1925) . Первый цикл как будто бы связан тематически с переводами П.Кржички. Наряду со стихами, полными печали, здесь имеются также жизнерадостные стихотворения, например, “Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце [22]. Второй Цикл, сопровождаемый краткой характеристикой поэта [23], почерпнут прежде всего из послевоенных сборников Бальмонта, в которых запечатлелись ужас гражданской войны и послевоенные страдания [24]. Одновременно сюда вошли стихи, посвященные центральным темам поэзии Бальмонта – огню и солнцу. Сравнивая оба цикла, мы убеждаемся в том, что переводы его молодости гораздо лучше последующих, которые страдают целым рядом вставок, что искажает простоту оригинала. В своем вступительном слове Пелишек оценивает Бальмонта как типичного представителя русской поэзии начала века, уступившего в послевоенный период свое место новым, совершенно другим талантам. Это суждение является для 20-х гг. характерным. Тогдашние критики оценивали прежде всего стихи раннего периода творчества Бальмонта, хотя и знакомили читателей также с последующими перипетиями

его жизни и творчества, связанными уже с эмиграцией. Кроме обзорных статей о русской литературе, которые часто печатались в чешских журналах в 20-е годы, издаются также книжные публикации Н. Мельниковой-Папоушковой, Ф. Кубки и французского писателя Владимира Познера. Известный знаток русской литературы и переводчик “Истории русской литературы 19 века” Скабичевского Ангустин Врзал [25] издал два учебных пособия по русской литературе, в которых приводится краткая характеристика эмигрантского периода творчества Бальмонта. Не удивительно, что священнику Врзалу Бальмонт был просто чужд. Осуждая его “эксцентрический модернизм”, близкий Бодлеру, Ибсену и Уайльдсу, он оценивает его стихи, запечатлевшие мимолетные настроения. Эту оценку бальмонтовского творчества разделяло большинство чешских критиков. Надежда Мельникова-Напоушкова объясняет импрессионистическим приемом бальмонтовского стиля переменчивость политических взглядов поэта. Однако, анализируя его сборник стихов “Гамаюн”, она выражает свое убеждение в том, что Бальмонт может еще многое сказать. С открытой симпатией о Бальмонте пишет, например, Фр. Кубка в книге очерков “Поэты революционной России”. Он вспоминает торжества по случаю 30-летней годовщины поэтического творчества Бальмонта, состоявшиеся в 1920 г. в московском Дворце культуры, и факт, что вскоре после этого поэт уехал в Париж. Однако Кубка ошибается, утверждая, что Бальмонт нашел во Франции свой духовный дом. Из бальмонтовских очерков, вошедших в сборник “Где мой дом” (Прага, 1924), очевидно, что скорее была права Н.Мельникова-Папоушкова, нашедшая в его творчестве патриотизм, приобретающий всеславянский характер [30]. Оба критика высоко оценивают послереволюционный сборник его стихов “Мареву” (1922). Фр. Кубка в нем находит “тихие песни верленовского плана” [10]. Несколько строчек о Бальмонте имеется также в книге очерков Иосифа Гостовского “Трагизм в жизни и творчестве русских писателей” (Пардубице, 1925). Большинство газетных статей второй половины 20-х годов сосредоточивается на оценке бальмонтовских переводов из чешской поэзии и на информации о пребывании поэта в Праге в июне 1927 г., где он остановился по дороге из Литвы и Польши [31]. Оценка всего творчества Бальмонта в сорокалетнем развитии литературы можно найти только в учебнике Владимира Познера “Современная русская литература” (Париж, 1929), быстро переведенном Верой Шатмари-Влчковой (Прага, 1932). Познер считает Бальмонта представителем досимволистического периода русской литературы. Лучшими считает его импрессионистические стихи рубежа 19-20 вв. Более позднее творчество он довольно несправедливо считает “копиями копий”. В его осуждении бальмонтовских переводов чувствуется влияние дореволюционной русской критики, так же резко высказывавшейся о Бальмонте-переводчике. В похожем духе оценивает творчество Бальмонта Карел Крейчи в статье к его 70-летнему юбилею [33]. Бальмонт, таким образом, попал в подобное положение, как и чешский поэт Ярослав Врхлицкий, которого Бальмонт с такой любовью переводил. В огромном количестве его стихов терялись даже настоящие поэтические шедевры. И именно в этот период, столь скептически

расположенный к поэтическим открытиям начала века, как к стилю модерн, с которым Бальмонт тесно связан, был издан в 1935 г. Чешской академией наук первый сборник стихотворных переводов Бальмонта. Переводчиком был не очень известный брненский поэт Ярослав Выплел (1890-1969) [34]. Вводное слово написал профессор филологического факультета университета им. Масарика в Брно С.В.Вилинский. В отличие от своих предшественников он старается включить Бальмонта в контекст европейских литератур. Он обращает внимание на то, что чеху Бальмонт напоминает Врхлицкого, французу – Эреду, русским – всех тех, которые продолжали развивать его импульсы. Бальмонт и чешская поэзия – это можно было бы считать лейтмотивом выплеловского сборника. Он начинается с бальмонтовских стихов, посвященных Отокару Бржезине и Ярославу Врхлицкому. Выплел, по всей вероятности, пользовался бальмонтовским сборником эссе о чешской поэзии “Душа Чехии”, который Бальмонт послал в начале 30-х гг. в Прагу в Министерство иностранных дел. Поэт напрасно старался напечатать этот сборник в издательстве Чешской академии наук. Он остался ненапечатанным и в конце концов исчез. Только в 1994 г. он был обнаружен в рукописном наследии известного чешского политика, сторонника чешско-русской дружбы, Карла Крамаржа. Это результат систематического исследования пражского наследия русской эмигрантской литературы. Факт, что Выплел знал сборник “Душа Чехии”, подтверждается тем, что он его цитирует и дает о нем краткую сводку. В переводах Выплела представлено все творчество поэта, начиная с первого сборника “Стихотворений”. В книге имеется библиография творчества Бальмонта, его переводов, список переводчиков стихотворений на четырнадцать языков, а также перечень важнейшей литературы о Бальмонте. С этой точки зрения сборник соответствует требованиям библиотеки Академии наук.

Бальмонта переводили в течение двадцатых годов многие: кроме вышеупомянутых авторов, это были Отокар Фишер, Ян Ржига, Отто Ф. Баблер, Франтишек Тихи, Антонин Курц, Вашица, И. К. Бартушка, В. А. Юнг и др. [25]. Однако, за исключением трех стихотворений, переведенных в начале 20-х гг. одним из лучших чешских переводчиков Отокаром Фишером, ни один из вышеупомянутых переводов не выше посредственности. Сам Выплел печатал свои переводы в разных журналах, начиная с послевоенного периода. И все-таки результат не соответствует всем его усилиям. Свою роль, может быть, сыграл факт, что Бальмонт – переводчик Врхлицкого, который был на целое поколение старше его, в чешской среде воспринимался как поэт его школы. Таким образом, произошло что-то парадоксальное. В то время как Бальмонт открыл своими переводами Врхлицкого такого, как его воспринимают поляки, т.е. как предшественника и представителя чешского модернизма, Выплел всей поэтикой своих переводов: лексикой, устаревшими поэтизмами люмировской школы, рифмовыми штампами, ритмическими вставками – и переносит Бальмонта в глубь 19 века. Этот факт подчеркивается одним из критиков, который счел, что такие стихи уже слишком далеки от современного чешского читателя [37]. Критику не устраивала ни хаотическая композиция сборника, ни

стиль перевода [38]. Несколько положительных отзывов [39] никак не меняют факта, что первый сборник чешских переводов Бальмонта чувствовался тогдашней публикой, привыкшей к блестящим достижениям межвоенной чешской поэзии, представленной Сейфертом, Горой, Незвалом, Галасом и другими, слишком устаревшим. Некоторые критики (В.Грбек, Иосиф Гора) упрекали самого Бальмонта, но хороший знаток русской литературы Юлиус Гейденрейх был убежден в том, что нужно найти конгениального переводчика, который сумел бы найти ключ к поэтике автора [40]. Это удалось гораздо позже спустя целых сорок лет, когда в Праге был в 1976 г. издан сборник “Сонеты солнца, меда и луны” в переводе Ганы Врбовой.

После второй мировой войны чехи Бальмонта переводили очень мало [41]. Казалось, что бывший член Чешской академии, живший в последние годы после оккупации Франции в полной бедноте [42], так как прекратилась поддержка поэта, в том числе также из уже не существующей Чехословакии, полностью забыт. Только столетняя годовщина со дня рождения поэта вызвала интерес печати, а также исследователей [43]. В том же году Вацлав Данек и Гана Врбова включили в свою антологию русской поэзии XX-го века “Круг вдохновения” (“Kolo inspirace,” Прага, 1967) одиннадцать стихотворений Бальмонта, почерпнутых большей частью из его послевоенных сборников. Стихи, с тонким знанием подобранные и переведенные Ганой Врбовой, убеждают читателя, что эмигрантский период жизни поэта внес в его поэзию новые черты, полные тоски над потерей собственного дома и отечества. Одно из этих стихотворений было включено в антологию, посвященную 50-летнему юбилею Октябрьской революции и напечатанную в популярной газете “Литерарни новины” (“Литературная газета”) [45]. Это было начало интереса Ганы Врбовой к творчеству Бальмонта, результатом которого был упомянутый сборник переводов “Сонеты солнца, меда и луны” (1976). Книга, в которой имеется девяносто два сонета, с вводным словом одного из лучших чешских знатоков русской поэзии Зденья Матгаузера [46], впервые чехам представляет Бальмонта как поэта до сих пор злободневного. В сборнике нашел свое проявление столь характерный для Бальмонта витализм, проявившийся уже в его сборниках “Горящие здания” (1901), “Будем как солнце” (1903), “Только любовь” (1903).

Культ солнца и огня, типичные для языческих времен, запечатлен также в замечательном сонете “Рождение музыки”, который удалось Г. Врбовой перевести конгениально. В качестве примера приводим заключительные строфы:

Повеял ветер в тростники напевно,
Чрез их отверстия ожили луга.
Так первая свирель была царевна
Ветров и воли, смывшей берега,
Еще, чтоб месть и меч запели гневно,
Я сделал флейты из костей врага [48].

Šumělo list (zpěvn (madrigal,
orobince se dotkl vánek letný
a na šalmaje třtiny hrál jak král
a kolébavky řeky zněly ze tmy
a člověk prvn (hněv svůj vyzpival,
kdy (z kosti soka stvořil tělo flétny [48].

Злободневность поэзии Бальмонта подтверждает также антология русского символизма “Золото в лазури” (“Zlato v azuru”, Прага, 1980), автор которой Иржи Гонзик обратил свое внимание на бальмонтовские стихотворения начала 20-го века. Он включил тридцать шесть переводов Ганы Врбовой, среди которых есть много новых. Бальмонт в этом цикле представлен поэтом, развивающим импульс русского и европейского романтизма: Жуковского, Тютчева, Фета, По, Бодлера, Верлена и др. Особенно чувствуется его увлечение музыкой. Таково его стихотворение “Воспоминание об Амстердаме”, получившее даже музыкальное обозначение “Lento cantabile”. В большинстве стихотворений, включенных в антологию “Золото в лазури”, название которого заимствовано из одноименного сборника стихов А. Белого, Бальмонт представлен скорее импрессионистом, чем символистом. Также на этот раз Врбова скорее перепевает, чем переводит. Она воспринимает стихотворение как целое, к которому нужно найти соответствующий код. Жаль, что это талантливое начало не нашло до сих пор своего продолжения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Danuše Kšicová, Rusk (literatura v Jungmannov /Slovesnosti. Sbornik prac /filozofick /fakulty brněnsk /univerzity, D 32, 1985, 125-130. Та же: Rusk /literatura 19. a začátku 20. stolet /v českých překladech, Praha, SPN 1988, 10-19.
2. Pavla Maternová, Z nov (poezie ruské. K.D.Balmont: Chorý, Otázka, Smrt, Oceán, Ne, nikdo nepřivodil zla, Ach, jenom věděti, V jeskyni, Pozdě, Před úsvitem dřimou vody, Hořic /atom letim vpřed... Slovansk /přehled 5, 1903, 1-6. Библиографические данные, используемые в данной статье почерпнуты из рукописной библиографии Славянского института в Праге. Более подробно ср. цит. статьи Д.Кшицовой.
3. Bořivoj Prusik, Dekadent K.Balmont. Česk /revue 1900-1901, 1, 126-7.
4. A.I.Jacimirskij, Rusk (literatura r.1905, Slovansk /přehled 8, 1906-1907, 293-299.
5. Novyj, Z Petrohradu, Slovansk/přehled 9, 1906-1907, 121-124.
6. A.I.Jacimirskij, Rusk /literatura v r.1907, Slovansk /přehled 10, 1907-1908, 337-349
7. W.R.Wegner owicz. K.D.Balmont, Přehled 9, 1910-1911, 855-856. K.R.Handzel, Z ruského básnictv / moderniho. Národn (politika 32, 1914, 61, 1-2.
8. Osvěta lidu 15, 1910, 122, 4.
9. Hlidka 30, 1913, 3, 395.
10. Josef Pelišek, Z ruských dnů, Právo lidu 23, 1914, 33, 1-2.

11. Hlidka 31, 1914, 3, 328.
12. Právo lidu 25, 1916, 37, 2, příloha 2.
13. Dělnick /listy (Vildeň) 28, 1917, 165, 5. Nov (doba 23, 1917, 204,3. Ostravsk/denik 17, 1917, 336, 2. Venkov 12, 1917, 170, 3-4. Kladensk /svoboda 5, 1918, 57, 4, Žij věčně, nov/velk/Rusko – анонимный перевод нового гимна на слова Бальмонта.
14. Владимир Орлов, Бальмонт. Жизнь и поэзия. В кн.: К.Д. Бальмонт, Стихотворения, Ленинград, Сов. писатель 1969, 11-12.
15. Z nov /rusk /lyriky. K.D.Balmont, přel. Peter Kříčka: Zrozen/pramene, Pruh světla, Sniv/večer, Nad/oko, Jest krása nejvyšší, Pokojn/přístav. Novina 3, 1909, 522. Z nov/poezie ruské. K.Balmont, Sbohem. Lumir 39, 1911, 125. Z nov/poezie ruské, K.Balmont: Nad moře přibojem, Co jest slyšeti v horáh? Lumir 41, 1913, 161.
16. Co jest slyšeti v horáh? Národn/osvobozen/4,1927,217, lit. příl. Hodina 32, 1. Z básn/K.D.Balmonta, Albatros, Zlat/hvězda, Nad moře přibojem, Tamtéž, 196. Hodina 29, 1.
17. К.Д. Бальмонт, Стихотворения, 199.
18. П.Кржичка совместно с О.Фишером читали на пражском концерте свои переводы бальмонтовских стихов. Ср.: Кр, Balmont mezi námi, Národn /osvobozen/4, 1927, 165, 4. "Альбатроса" для своего романа перевел Ярослав Кржичка. Ср.: Jaroslav Kříčka, O severních nocích. Lidov /demokracie 20, 1964, 35, 5.
19. Pisn /v doprovodu klaviru – Severn/noci, Praha 1942.
20. К.Д. Бальмонт, Солнечная пряжа. Изборник. 1890-1918. М. 1921, 88.
21. Z nov/rusk/lyriky, Novina 3, 1909, 552.
22. K.D.Balmont, Ze současn (poezie ruské. Přel. Josef Pelišek, J /snem jsem zachycoval., V svět tento přišel jsem., Déšť', Ani hlásku, U moře v noci, Duševnim, Květy 71, 1913, 2, 1-4.
23. Ze slovansk /poezie, K.D.Balmont. Přel. Josef Pelišek, Raněný, Jarn /volání, Krupěj, Kaljan, Hranice, Slovo o záhubě, Sloupy zákona. Slovansk /přehled 17, 1925, 416-420.
24. Иос. Пелишек приводит два бальмонтовских сборника "Марево", 1922 и "Песня рабочего молота", 1922 в качестве источника своих переводов.
25. A.G.Stin (собст. имя Augustin Vrzal, 1864-1930), Historie literatury rusk/19. stol., Velk /Meziříč/1893.
26. N.Melniková-Papoušková. Studie z modern / rusk /literatury. Praha Minařík 1920, 73-76. Detto: Cesta 2, 1920, 32, 628-9, 33, 649-650.
27. N.Melniková-Papoušková, Básnici různých škol. Čas 31, 1921, 142, 1.
28. František Kubka (1894-1969), Básnici revolučního Ruska, Praha, Aventinum 1924, 9-10.
29. Kde je můj dům, přel. Ant. Kurz, Praha 1927.
30. N.Melniková-Papoušková, Básnici různých škol, o.c.
31. D.Kšiková, Balmontovy překlady Jaroslava Vrchického. Slavia 47, 1978, 4, 411-418. Táž, K.D.Balmont a česk /poezie, Sbornik prac /filozofick (fakulty brněnsk / univerzity D 28, 1981, 39-52. Táž, K.D/Balmont v českých překladech, Sbornik prac /filozofick /fakulty brněnsk / univerzity D 29, 1982, 113-121. Tá/ Rusk

/literatura 19. a zač. 20. stol. v českých překladech, o. c. 204-238. Táž, Balmontovy překlady z česk /poezie, Acta Universitatis Carolinae, Philologica 4-5, 1984, Translatologia Pragensia 1, Univerzita Karlova, Praha 1989, 133-142.

32. Vladimír Pozner, Modern (rusk (literatura (1885-1932), Praha, J.Laichter 1932, 48-54.

33. Ki, K.D.Balmont sedmdesátníkem, Lidov /noviny 45, 1937, 297, 9.

34. K.D.Balmont, Z básnického díla. S básnickovým souhlasem přel. Jaroslav Vyplél, Praha, ČAV 1935.

35. K.D.Balmont, Rákosi, J /na svět přišel, Chci býti drzým, Přijímán /Zákon byti, Leonardo da Vinci, In: Antonín Kurz, Kytice starš /i novějš /rusk /poezie, Praha, Plamja 1925, 35-40. Otokar Fischer перевел: Sbohem, Duše se louč /s tělem, Modlitba. Národn /osvobozen/ 4, 1927, 168, 1.

36. Напр. Z nov (poezie ruské, Noc jde, Venkov 17, 1922, 146.

37. V.Hrbek, Poznámky o nových básnických překladech, Lumír 62, 1935, 305-306.

38. J.Hch (Julius Heidenreich-Dolanský), Česk /výbor z Balmonta.

39. A.F. (Antonín Frinta), K.D.Balmont, Z básnického díla. Slovansk /přehled 27, 1935, 394. M. Výbor z díla K.Balmonta, Moravsko-slezsk /deník 36, 1935, 158, 6. jh (Josef Hora), Knihy slovansk /poezie, Česk/ slovo 28, 1936, 22, 14.

40. Detto 38. – o.c/

41. Jiř /Vilimovsk /перевел: Bez hořkých výčitek se vzdala, Národn /osvobozen /18, 1947, 111, 3.

42. Бальмонт стал членом-корреспондентом Чешской академии в 1930 г. Ср. Ant (A.Frinta), Slovanšt/členov/Akademie česk (a bulharské, Slovansk /přehled 22, 1930, 785. Básník Balmont v bide, Moravsko-slezsk /deník 37, 1936, 44, 4. Česk/slovo 28, 1936, 37, 7.

43. Вадим Морковин, Бальмонтовские страницы. Československ (rusistka 12, 1967, 29-34. Milena Vinařová, Dopisy K.Balmonta J.S.Macharovi z let 1933-1934. Literárn /archiv 7, 1972, 95-114.

44. Kolo inspirace. Praha, Svět sovět (1967, K.Balmont: Rákosy, Plameny, Cesta ke grálu milosti, Benjaminek, Jarn /výzva, Dělník básníkovi.

45. Z v azuru, Praha, Odeon 1980, 46-65, 88-102, 304-310, перевод Бальмонта Hana Vrbová.

К. БАЛЬМОНТ И ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Большой интерес к мировой культуре, стремление как можно шире ее охватить, как бы влить в нее свое содержание и свою личность – черта всего русского символизма. И вместе с тем “Бальмонт и мировая культура” – это особая, возможно, одна из самых интересных страниц в истории взаимоотношений России с культурой мира.

Бальмонт как поэт, критик и переводчик необыкновенно широко охватывал мировую литературу – прежде всего западноевропейскую и американскую. Он перевел 5 томов сочинений Эдгара По, 3 тома Шелли, 4 тома Кальдерона, десятки произведений других поэтов и прозаиков. Особенно были ему близки Уолт Уитмен, Оскар Уайльд, Малларме.

Бальмонт широко интересовался славянскими литературами, переводил сербские народные песни, хорватских, сербских, чешских поэтов. Из всех литератур западных и южных славян ближе всего ему было польское словесное искусство. “Светлая страна Польша” – статью с таким названием Бальмонт поместил в московской газете “Утро России” в 1914 г. Есть все основания сказать, что русский поэт любил Польшу и ее богатую культуру.

Прежде всего Бальмонт интересовался ярким творчеством великих польских романтиков – Мицкевича, Словацкого, Красинского. Здесь и переводы, и высказывания, и идущие от них инспирации. Интерес поэта-неоромантика, как называли Бальмонта, именно к этому периоду в истории польской литературы вполне закономерен.

К тому же польский романтизм ярко отразил национально-освободительные стремления своего народа. Бальмонт же понимал трагедию этого народа, поработанного тремя государствами, он по-своему переживал так драматически сложившиеся польско-русские отношения. Об этом свидетельствует его интереснейшая статья “Флейты из человеческих костей – славянская душа текущего мгновения”, опубликованная в его сборнике “Белые зарницы” (1988). Это, вернее, не статья, а поэтическое эссе, с элементами причудливой фантазии.

Эпиграфом к этому своеобразному художественному произведению послужили слова из поэмы Ю. Словацкого “Ангелии”, приведенные в оригинале, а затем – уже в тексте – в русском переводе. Один из представителей неведомого народа, живущего в братстве, человек с темным лицом, говорит поэту: да, у нас есть надежда:

“Ибо есть две печали: одна от
силы, другая – от слабости;
Первая – крылья людей высоких,
вторая – Камень утопающих [1].

И в дальнейшем в этом эссе находим постоянные реминисценции или

прямые вставки из польской романтической поэзии.

Встреча с неведомым племенем на юге. Люди живут в рабстве и мечтают о мщении, они и пришельцу-поэту говорят словами из “Конрада Валленрода” Мицкевича: ”Пой и проклинай”.

Далее поэт пересказывает фрагменты из III части “Дзядов” Мицкевича со стихотворными иллюстрациями из текста в своих переводах; подчеркивая мотивы жажды мщения и свободы Польских юношей-патриотов, заключенных в тюремную келью филоматов и филаретов, он называет “польскими мучениками русского варварства” [2].

“Прикоснулся”, как пишет Бальмонт о себе, он и к другому славянскому поэту – Зигмунту Красинскому. И снова, вспоминая его драму “Иридион”, Бальмонт видит там мотивы ненависти, мести и борьбы: “Я родом невольник, но духом мститель”, “Еще твои прадеды пели, что месть есть услада богов” [3].

После этого “разговора” с поработанной славянской душой поэт сказал себе: ”Загляни теперь в свою душу”. И здесь он видит совсем другую картину, представшую перед ним как сны и видения, образно воплощающие все разнообразие мира. Перед ним расстилалась вольная степь: ”Я видел безмерность мира, который весь раскрывается, когда вольно подходить к нему с свободной раскрытой душой”. Поэт хотел бы видеть всех славян свободными и счастливыми:” Вольные реки Славянской речи ласкали мой слух... Я чувствовал слитность Неба и Земли, великую радость бытия. Радость любви и ненависти...” [4]. То есть поэт не идеализирует действительности, он признает, что есть добро и зло, но есть и радость жизни, и надежда на возможное славянское примирение. Он вспоминает, как с детских лет "до Русского слуха доходили вкрадчивые звуки Польской речи”. Они то замирали, то звучали властно. “Брат и Сестра долго были в разлуке. Они должны соединиться.., – утверждает поэт, – Брат и Сестра устремятся друг к другу в первый же миг свободы”.

Дальше мы находим изумительные по тонкости наблюдения над особенностями русского и польского языка. Поэт прекрасно чувствует несколько отличный ритм этих языков. “Польская речь – энергия ключа, который взрывает горы, – пишет он. – Русский язык – разлитие степей, развернутость ровных равнин. Гордая бронзовая музыка согласных – влажная протяжная мелодия гласных – два языка, Польский и Русский – два важных течения Славянской речи” [5].

Русский поэт видит родственность польского и русского языков, видит и отличия, драматические конфликты, которые стоят за встречей двух культур. Поэтому он поэтически замечает, наблюдая эту встречу, что в ней есть – “странная прелесть – грустная песнь разлуки и свидания” [6]. Поэт продолжает свои поэтические и одновременно меткие наблюдения над особенностями русской и польской речи: “Польский язык учит Русскую речь силе: он есть энергия. Там, где они совпадают, они одинаково сильны, или соперничают с вечной победой и без поражения, будучи оба содружно красивы. Там, где они разошлись, в протяженных звуках русской речи, слышится мягкость серебра, в судорожно сжатых порывах Польской речи слышатся вскрикн железа и

бронзы...” [7].

При этом Бальмонт приводит примеры, свидетельствующие о глубоком и тонком знании им польского языка. Проведенное поэтом сравнение подсказывает ему вывод: “Нам, Русским, нужен Польский язык, ибо он учит мести. Учит силе. Быстроте.” [8]. А все размышления Бальмонта здесь и в других местах о сложных отношениях русской и польской культур заставляют его сделать еще более решительный вывод: “Русским нужна Польская душа. Ибо Польские судьбы велики и печальны, красивы и безумны” [9].

О славянском братстве Бальмонт писал и в 20-е годы. В частности, в издававшейся в Париже газете “Россия и славянство” он опубликовал статьи “Славия и Литва” (1929, 5 января), “Славянское содружество” (1929, 31 августа) и др.

Интерес Бальмонта к творчеству Юлиуша Словацкого привел его к переводу трех драм польского романтика – “Балладина”, “Лилля Венета” и “Самуэль Зборовский”, названной русским поэтом “Гелион-Эолион”. В издании этих своих переводов Бальмонт поместил небольшие предисловия к каждой из драм. “Лирическая драма Словацкого “Балладина”, – считает русский поэт, – самая очаровательная из всех его певучих и ярко-красочных драм... Сам Словацкий вполне четко ощущал, что эта его – драма есть поэтическое изображение Польского народного духа в его первичных состояниях” [10].

В этих своих заметках по поводу драм Словацкого Бальмонт приводит высказывания самого польского поэта из его писем к матери, – оценки Словацкого Мицкевичем и Красинским, ссылаются на работы польских исследователей, т.е. подходит к переводимым им произведениям как ученый. Так, он удачно приводит понравившееся ему мнение своего современника литературоведа Артура Гурского о драме Словацкого “Лилля Венета”: “Драматическая, или точнее трагическая поэма “Лилля Венета” во всей переливчатой радуге настроений, есть поэма исторических судеб великого народа, погибшего в своем установленном лике, но навеки бессмертного в зеркале созерцания и в своих отображенных влияниях” [11].

Что касается изменения Бальмонтом названия третьей из переведенных им драм Словацкого, то он объясняет это, во-первых, тем, что это произведение осталось незаконченным и самим Словацким никак не было названо, и только в дальнейшем исследователи назвали его “Самуэль Зборовский”. Как считает Бальмонт, драме больше подходит название по имени одного из героев – Гелион-Эолион, ибо его произведение – это солнечная драма, и Словацкий вырабатывает здесь целую систему мирозерцания солнечно-гармонического [12].

Известно, что переводы Бальмонта оценивались современниками по-разному. Резко критиковали Бальмонта-переводчика за то, что все чужие тексты как бы “подминал” под себя К.Чуковский и В.Брюсов. Переводчик и критик Евгений Загорский написал специальную брошюру о Бальмонте как переводчике Ю.Словацкого. Он нашел в переводах драм Словацкого и особенно его стихотворения “Мое завещание” много неточностей и произвольного изменения текста. Основной недостаток Загорский видит в

полонизмах и реминисценциях из лексикона русских поэтов-символистов, в частности он упоминает такие реминисценции из “Жар-птицы”, “Райской матери” Вячеслава Иванова. Однако в целом Загорский оценил переводы высоко, особенно перевод драмы “Лилля Венед”. Он замечает, что есть отдельные места, переведенные легко и красиво, есть очень много удачных выражений, которые нелегко было подыскать для перевода иногда очень сложных образов и сравнений Словацкого. “Лилля Венед”, – пишет Загорский, – переведена прекрасно. Впечатление это – боюсь сказать кощунство! – почти равно впечатлению, которое производит оригинал. Удивительно удачны по красоте, по силе и близости перевода некоторые места” [13].

Бальмонт интересовался также польским народным творчеством. В журнале “Весы” в 1908 г. он опубликовал свои наблюдения о польских народных преданиях, где дает фрагменты этих легенд и преданий в своем переводе и со своим лирическим комментарием [14]. Он написал также заметки о польских народных преданиях, связанных с легендой о пане Твардовском, который продай душу дьяволу, в этих заметках он приводит в виде иллюстрации переводы отрывков легенд о Твардовском [15].

В результате такого широкого знакомства Бальмонта с польским фольклором и классической литературой мы находим в его поэзии польские мотивы и реминисценции – например, стихотворения “Белая панна”, “Зеленые святки” (оба из сборника “Птицы в воздухе”, 1908), стихотворное переложение легенды о Ванде (стихотворение “Ванда” из сборника “Живая вода”) и др.

Особого внимания заслуживает стихотворение Бальмонта “Счастлив” (сб. “Преломление”), инспирацией для которого послужила известная “Ода к юности” Адама Мицкевича. На этот источник указывает сам Бальмонт, взяв в качестве эпиграфа к своему стихотворению слова из этого произведения польского поэта (в оригинале) – “И счастлив тот, кто упал в пути...” – мысль не закончена, Мицкевич прославляет того, кто погиб, но своей жертвой проложил дорогу будущим поколениям:

...Счастлив, кто телом лег своим
Ведя с неправдой бой кровавый,
Воздвиг ступень ко граду славы
Великодушно он другим.
Друзья, сплотимся в общем деле! (пер. И.Семенова).

Та же мысль в стихотворении Бальмонта:

Счастлив, кто в беге упал,
В беге до цели.
Так белою пеной увенчанный вал
Рассыпается в радостном хмеле.
Счастлив, кто счастье узнал устремления к цели.

Обращение Бальмонта к “Оде к юности” Мицкевича далеко не случайно.

Сам Бальмонт воспринимается нами как вечно юный, стремящийся вперед и выше. Как пишет Лев Озеров, “в поэзии Бальмонта читатель и сегодня находит упоенность жизнью, ее весной, ее цветением, ее красотой” [16]. Достаточно вспомнить известное и одновременно программное стихотворение Бальмонта “Будем как солнце!”, где есть строчки: “Будем как солнце, оно молодое...” Вот почему его привлекла юношеская одухотворенность польского поэта.

Не мог не интересоваться Бальмонт и современной ему польской поэзией. Особенно был ему близок Ян Каспрович. В 1911 г. Бальмонт перевел его известный цикл стихотворений “Гимны” под названием “Моя Вечерняя песня” [17], а потом и другие его произведения. Бальмонта увлекла драма Яна Каспровича “Пир Иродиады”. С ее содержанием и отрывками из нее в своих переводах он знакомит читателя своего перевода драмы О. Уайльда “Саломея” (совпадают имена героинь этих произведений). Позже, в эмиграции, он написал книгу о польском поэте, назвав ее “Ян Каспрович. Поэт польской души” (1928) [19]. Также в эмиграции Бальмонт переводил польского поэта-символиста Болеслава Лесьмяна и лирику Станислава Выспяцкого.

Бальмонта привлекла проза Станислава Пшибышевского, короля польского модернизма, как его тогда называли, необычайно популярного в России на рубеже XIX и XX в. В своей работе “Тип Дон Жуана в мировой литературе” (1903) Бальмонт наряду с другими произведениями европейской литературы – Тирсо де Молины, Мериме, Д’Аннунцио и других – подробно рассматривает роман С.Пшибышевского “ *homo sapiens*”, получивший в России особенно большую известность. Многие в Бальмонте-поэте сближало его с Пшибышевским – теория “нагой души”, стремление проникнуть в самые глубины души, ее тайники, крайний субъективизм, мотив “я” (сравним слова Бальмонта: “Я давно полюбил мою душу...”), индивидуалистический бунт, вызов традиционной морали и т.д. Кстати, и сам тип Дон Жуана в чем-то импонировал русскому поэту. Об этом свидетельствует его стихотворение “Звездный хоровод” (1903):

Я заглянул во столько глаз,
Что позабыл я навсегда,
Когда любил я в первый раз,
И не любил – когда?

.....

Как тот Севильский Дон Жуан,
Я вечный Жид, минутный муж.
Я знаю сказки многих стран
И тайну многих душ...

Поэзию Бальмонта в оценке романа “ *homo sapiens*” можно назвать примером “декадентской самокритики”. С одной стороны, Бальмонт не приемлет жизненной позиции героя этого романа Эрика Фалька, его цинизма, его животных инстинктов, его крайнего эгоизма, с другой стороны, он почти любит им. “В нем есть грубая славянская сила с ее дикой стихийностью и

исторической страстностью в духе Достоевского”, – пишет Бальмонт о герое Пшибышевского [20]. “И как он прекрасен в этой атмосфере толстых, глупых людей, – продолжает Бальмонт. – Он умеет красиво говорить и красиво чувствовать” [21]. Однако Бальмонт не может не сказать и того, что Эрик Фальк – утонченный, но тоже зверь: “в начале своей истории – красивый, как леопард или пантера, в конце ее – жалкий, мерзостный, как гиена, питающаяся трупами” [22].

Позиция, занятая здесь Бальмонтом в оценке романа Пшибышевского, была характерна для русской декадентской литературы. В том же духе написана, в частности, статья А. Белого о Пшибышевском под названием “Пророк безличия” (1908).

Несомненно, навеяно Пшибышевским и его драмами, активно ставившимися в то время на русской сцене, стихотворение Бальмонта “Наш танец” (сб. “Птицы в воздухе”, 1908). Начало стихотворения: “Наш танец, наш танец – есть дикая пляска, Смерть и Любовь...” – напоминает название цикла драм Пшибышевского “Танец любви и смерти”. В этом стихотворении русского поэта содержатся черты, которые характерны и для Бальмонта, но могли быть и инспирированы манерой и лексикой Пшибышевского: “несказанность слов”, “неизношенность чувства”, “замкнутые очи”, “красивость ресниц”, “свежесть глубин”, “отсутствие пут”.

Особая, самостоятельная тема – Бальмонт в Польше. Его переводили современники, например, теоретик Молодой Польши З. Пшесмыцкий (Мириам), переводил молодой Юлиан Тувим, который даже увлекался Бальмонтом. Творчеству Бальмонта, связям его с польской литературой посвящены многие работы современных польских исследователей [22].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бальмонт К.Д. Белые зарницы. Мысли и впечатления. Спб., 1908. С. 180.
2. Там же. С. 191.
3. Там же С. 192.
4. Там же, С. 215.
5. Там же. С. 182-183.
6. Там же. С. 183.
7. Там же.
8. Там же.
9. Там же.
10. Бальмонт К. Словацкий Ю. Три драмы М., 1911. С. 3.
11. Górski A. Monsalwat. Kraków 1908 // Бальмонт К. Указ. соч. С. 244 (перевод Бальмонта).
12. Бальмонт К. Словацкий Ю. Три драмы. С 399-400.
13. Загорский Е.М. Юлий Словацкий. Бальмонт как его переводчик М., 1910. С. 30
14. Бальмонт К. Колокольчиков держись... О польских преданиях

//Весы. 1908. № 2

15. Бальмонт К. Твардовский // Бальмонт К. Морское свечение Спб. М., 1910.
16. Озеров Л. Песнь о солнце // Бальмонт К. Стихотворения. М., 1990. С. 19.
17. Всеобщий журнал. 1911, № 11, С. 167-183.
18. Бальмонт К. Саломея в польской призме // Уайльд. Саломея. Пер. К. Бальмонта и Е. Андреевой. Спб., 1908. С. 105-114.
19. Balmot K. Jan Kasprowicz. Poeta duszy polskiej. Przedmow (poprzedzi (St.Pazurkiewicz. Częstochowa. 1928. 61s.
20. Бальмонт К. Тип Дон Жуана в мировой литературе // Мир искусства. 1903. № 6. С.196.
21. Там же.
22. См. Baran'ski Zb.Konstanty Balmont i literature polska // Zeszyty Naukowe WSP (Opole). Filologia rosyiska. 1963, z.2. s.69-81; Smaga J. Konstanty Balmont i kultura polska. Sprawozdania z posiedzen' komisji PAN (Kraków). 1979, t.23. N 1. Wyd. 1981. S.102-103.

БАЛЬМОНТ И ЧЕШСКИЙ СИМВОЛИЗМ

В обширном научном пространстве темы “Бальмонт и мировая литература” весьма заметное место занимают связи этого большого русского поэта с поэтическим творчеством других славянских народов. По обстоятельствам биографии, но своим интересам, по характеру произведений Бальмонт был, можно так сказать, одновременно космополитом и славянским патриотом. Вряд ли кто из русских писателей так много путешествовал, как он, по самым разным странам – цивилизованным и экзотическим, посвятил столько стихов чужим краям, столько переводил с разных языков. Но он неизменно ощущал свое “славянство”, гордился им:

Славяне, вам светлая слава
За то, что вы сердцем открыты...
(“К славянам”)

Эти настроения особенно отчетливо проявились в поэзии Бальмонта в середине первого десятилетия нашего века, когда он написал процитированное выше стихотворение, создал сборник “Жар-птица. Свирель славянина” (1906), когда он с оптимизмом смотрел в будущее славянского племени:

Свежительны бури, рожденье в них чуда,
Колодец, криница, ковер-самолет.
И вечно нам, вечно, как сон изумруда,
Славянское Древо цветет.
(“Славянское Древо”)

Интерес Бальмонта к культуре славян, которую он ни в коем случае не ставил выше – но и не ниже! – культуры других народов, был деятельным, плодотворным. Он оживлял в своих произведениях старинные русские предания и фольклорные мотивы, новым поэтическим языком пересказал “Слово о полку Игореве”, многопереводил с польского, начиная с А.Мицкевича и Ю.Словацкого, с сербо-хорватского, с болгарского (“Золотой век болгарской поэзии”, София, 1930). В конце 20-х – начале 30-х гг. Бальмонт обращается к чешской поэзии, подготавливает томик избранных произведений Я.Врхлицкого (Я. Врхлицкий. Избранные стихи. Перевод с чешского Константина Бальмонта. Издание Славянской библиотеки Министерства иностранных дел. Прага, 1928), а выходивший в Праге журнал русской эмиграции “Воля России” печатает своеобразную миниантологию чешской поэзии в его переводах и с его комментариями, включавшую стихи Махи, Врхлицкого, Совы, Бржезины и других чешских поэтов вплоть до Волькера (“Образцы чешской поэзии”. “Воля России”, 1927, №4) [1].

Однако творчество Бальмонта дает благодатный материал не только для разговора о связях русской литературы с литературами других славянских

народов, но и для размышлений о сравнительной истории славянской поэзии конца XIX- начала XX-го века, в частности о типологии чешского и русского символизма.

В литературоведении последних десятилетий продолжается обсуждение проблемы несовпадения хронологии крупных направлений (просвещение, романтизм, реализм) в славянских литературах по сравнению с великими литературами Западной Европы, главным образом, французской. При таком подходе можно констатировать “отставание” большинства славянских литератур от западноевропейского эталона. Но существует и другая точка зрения, выдвигающая на первый план специфичность истории славянских литератур как следствия специфики истории славянских народов, которая (точка зрения) как бы снимает вопрос об “отставании”, ибо данные литературы рассматриваются как призванные не повторять пути других литератур, пусть и великих, а удовлетворять духовные потребности своих национальных коллективов. Однако сторонники этих двух различных методологических подходов практически сходятся в том, что типология славянских и западноевропейских литератур заметно сближается к концу XIX века, когда во многих европейских литературах, как всемирно признанных, так и пока еще малоизвестных, появляются новые художественные течения, среди которых особенно выделяется символизм.

Впрочем, и здесь можно было бы говорить о “первородстве” французской литературы, где это течение заявило о себе уже в 70-е – начале 80-х гг., а в 1886 г., когда вышел “Манифест символизма” С. Малларме, уже закрепило за собой это название, но символистские настроения, символистский тип творчества почти одновременно формировался и в других европейских литературах, включая русскую и чешскую.

Общественно-культурная ситуация в эпоху появления символизма была в России и Чехии очень разной. Великая Российская империя, еще не избавившаяся от наследия крепостничества, но уже бурно рванувшаяся к новым формам цивилизации, раздиралась социальными конфликтами, мучительными поисками пути к справедливости, что особенно сказывалось в среде интеллигенции. Чехия, быстро прогрессирующая в промышленном отношении, все еще оставалась подчиненной провинцией Австро-Венгрии, а национально-освободительные настроения чешской общественности то подпитывались растущей социальной напряженностью, то вступали с ней в противоречие. Но в идейной сфере, в культуре и в России, и в Чехии – пусть по разным причинам – в центр выдвинулся вопрос о ценности личности, о ее подчиненности государству, национальным интересам, религии, социальному коллективу, о ее правах и свободе. В мыслящем обществе сталкивались и переплетались влияния философии Ницше и по-разному толкуемого марксизма, идей беззаветного служения обездоленному большинству и верховного права индивидуума. Все эти тенденции преломились и в поэзии символизма, запечатлевшей человека того смутного времени не на бытовом уровне, не “в типических обстоятельствах”, а душевных метаниях, на уровне эмоций, мечтаний и прозрений.

В середине 90-х гг. молодые русские и чешские поэты почти синхронно возвестили обществу о своем намерении создавать искусство нового типа, не подчиняющееся канонам культурной традиции и общественным предписаниям, основывающееся только на индивидуальной воле. Такой декларацией можно считать поэтические сборники В.Брюсова “Русские символисты” (1894 – 1895). В чешской литературе подобным выступлением стал написанный в 1895 г. и опубликованный в № 1 журнала “Розгледы” за 1996 г. “Манифест чешской модерны”.

Если вся предшествующая чешская поэзия развивалась под знаком национальной идеи, то в Манифесте провозглашалось: “Мы никак не акцентируем чешскость – будь самим собой и будешь чешским”. На первый план молодые выдвигали нечто иное: “Мы хотим правды в искусстве, но не той, что есть фотография внешних вещей, а той благородной внутренней правды, нормой которой может быть только ее носитель – индивидуум” [2].

Под манифестом стояли подписи вскоре ставших знаменитыми критика Ф. К. Шальды, поэтов И. С. Махара, О. Бржезины, А.Совы и др. Объединение это оказалось кратковременным, по сути, все эти литераторы только один раз и собрались вместе – для выпуска Манифеста, но он стал этапным в развитии чешской поэзии, он, как и сборники-манифесты В.Брюсова, свидетельствовали о рождении нового понимания миссии искусства в мире.

Если же для сопоставления путей русской и чешской поэзии периода символизма мы обратимся собственно к художественному творчеству, то здесь особый смысл имеет фигура К. Бальмонта. Не только потому, что он довольно рано стал известен в Чехии, как это убедительно показала Д. Кшицова в своем интересном докладе. О непосредственном воздействии Бальмонта на поэзию чешского символизма вряд ли приходится говорить. Но дело в другом. Хорошо знавшая Бальмонта и как поэта, и как человека, М. Цветаева утверждала: “Если бы надо было дать Бальмонта одним словом, я бы не задумываясь сказала: “Поэт”. Не улыбайтесь, господа, я бы не сказала так ни о Есенине, ни о Мандельштаме, ни о Маяковском, ни о Гумилеве, ни даже о Блоке. Ибо в каждом из них, кроме поэта, было еще нечто, большее или меньшее, лучшее или худшее, но еще нечто. Даже у Ахматовой была молитва – вне стихов. В Бальмонте же, кроме поэта, нет ничего...” [3].

Подмеченная Цветаевой саморастворенность Бальмонта в его стихах позволяет в известном смысле воспринимать его как наиболее типичного для русского символизма рубежа веков; сквозь призму его творчества можно отчетливее увидеть родственные русскому символизму черты символизма чешского.

Символизм нес в себеубежденность в самоценности творческой индивидуальности, которая утверждалась противопоставлением “я” поэта окружающей косной среде – болоту, “черни”, озабоченной погоней за призрачным богатством и удовлетворением низменных страстей. Над серой обыденностью возвышалось искусство, независимое от внеэстетических идей, созидающее новую красоту, которая сама по себе и есть глубинное постижение мира и способна его изменить.

“Я – не из тех, чье имя легион,” – говорил о себе молодой Бальмонт. Он восклицал:

Я проклял вас, люди, Живите впотьмах.
Тоскуйте в размеренной чинной боязни.
Бледнейте в мучительных ваших домах.
Вы к казни идете от казни!

.(“В домах”).

О да, я Избранный, я, Мудрый, Посвященный,
Сын солнца, я – поэт, сын разума, я – царь...

(“Избранный”)

Но за подчеркиванием своей избранности, исключительности, своего отвращения к погрязшему в тщете существования обществу жила мысль о людях, просматривалось желание быть ими услышанным, увлечь их за собой к чему-то светлому и прекрасному:

Если ты поэт и хочешь быть могучим,
Хочешь быть бессмертным в памяти людей,
Порази их в сердце вымыслом певучим,
Думу закали на пламени страстей.

(“Sin miedo.”)

В стихах Бальмонта рубежа веков отразились типичные для русского символизма перепады настроения от отчаяния до безграничного восторга перед жизнью, от эгоцентризма до симпатий к революционному движению (особенно в период событий 1905 г.), от полной отрешенности от низкой действительности во имя прекрасных миров поэтического воображения до конкретной, адресной критики царских порядков, за которую “солнечный”, “заоблачный” поэт подвергался вполне реальным и земным гонениям.

Родовые черты символизма, столь отчетливо проступающие в творчестве русского поэта Бальмонта, можно выявить и в чешской символистской поэзии того времени. В этой связи мне представляется интересным обратиться к творчеству автора, на первый взгляд, не имеющего с Бальмонтом ничего общего. Речь идет о Станиславе Костке Неймане (1875-1947), за которым в послевоенном литературоведении прочно закрепилось определение “крупнейший чешский революционный поэт”: Определение, в сущности, верное, если иметь в виду его обличительно-агитационные “Красные песни” (1923), его ведущую роль в организации движения чешского “пролетарского искусства” начала 20-х гг, его политическую публицистику. Но если вспомнить о молодом Неймане конца XIX- начала XX века, то нельзя не признать, что он был тогда одним из ярких представителей чешского символизма.

Можно найти некоторые сходные детали в биографиях Неймана и Бальмонта. Нейман, как и Бальмонт, происходил из обедневшего рода с аристократическими корнями, всегда помнил о родовом доме с прекрасным

садом (Гумнищи – вилла на Жижкове). Как и юного Бальмонта, Неймана за неблагонадежность исключали из гимназии, он участвовал в антиправительственном молодежном движении (так называемой “Омладине”), подвергался репрессиям, сочувствовал выступлениям рабочих. Как и Бальмонт, молодой Нейман был хорош собой, красноречив, зажигателен. Вот, правда, попутешествовать за пределами родной страны ему удалось только в качестве солдата австрийской армии во время первой мировой войны. Но, конечно, суть не в сходных биографических деталях, хотя и о них стоит помнить (еще больше, чем совпадения, можно было бы назвать различий), а в духе творчества, в его характерных чертах.

“Я – апостол новой жизни и не пугаюсь ударов /, я – рыцарь Нового Грааля, рыцарь без страха и упрека”, – так представлял себя Нейман в стихах сборника 1896 г., названием которого служили эти строки, набранные на грубой серой обложке маленькой книжки готическим шрифтом. Поэт резко противопоставляет себя толпе:

Хлопочущие, мелкие людишки,
Чем мог бы я пощекотать вам жалкие умишки?
(Из книги “Я – апостол...”, XI. Перевод С.Кирсанова)

В сборнике “Слава сатаны среди нас” (1897) Нейман дает такой поэтический автопортрет:

Одинокий и гордый,
я войну объявил навсегда
скользким змеям, влачащим нечистые дни
в путанице ядовитых растений.
Поднял ненависть я, словно щит.
Жду удара.
(“В светлую ночь над болотом”. 1 Перевод С. Кирсанова)

Молодой поэт восставал против тусклого существования:

Пою о кровавых пожарах,
пою о силе и страсти,
пою о темных глубинах,
о ненависти и бунте.
(“Аве, сатана”, перевод Ю. Вронского (сб. “Слава сатаны”)).

Созвучны этому были порывы молодого русского поэта Бальмонта, например, в “Кинжальных словах” из сборника “Горящие здания” (1899):

Я хочу порвать лазурь
Успокоенных мечтаний,
Я хочу горящих зданий,

Я хочу кричащих бурь!

В стихах Неймана неуклонно нарастала революционная напряженность (сборник “Сон о толпе отчаявшихся и другие стихотворения”, 1903), особенно в предгрозовой обстановке кануна 1905 г., когда Нейман, подобно выступлениям того времени Бальмонта и целого ряда других русских символистов, пророчил возмездие прогнившему строю:

Спою вам песню, как бывало,
в честном краю двуглазого орла,
такую, чтобы спать вам подавала
в честном краю двуглавого орла.
Чтоб лишь она зажгла в крови у вас волнение
и кулаки взметнулись грозно, словно знамя.
Люблю, когда крушатся старые строенья
и красным петухом взлетает над домами пламя.

(“Спою вам песню”, перевод Ю.Вронского (сб. “Букет цветов разных времен года”, 1907)).

Надо специально подчеркнуть, что во всех этих случаях речь, как правило, идет не только, а порой даже не столько об идейных, сколько об общемировоззренческих, эмоциональнообразных параллелях.

Мы говорили о своеобразном соединении в Бальмонте космополитических и патриотических чувств. У Неймана, вследствие особой остроты вопроса о патриотизме в национально-несвободной стране, эти чувства порой оказывались в состоянии конфликта. Так, в обращенном к знаменитой в то время парижской певице и куртизанке стихотворении из сборника “Апострофы гордые и страстные” (1896) он писал:

Я, зябкое дитя упадка,
рожденное для вашего Парижа,
я – гордящийся ненавистью черни,
в далекой варварской провинции мечтаю
о славе вашей и вас. (“Лиане де Пужи”, перевод подстрочный).

А наканунепервой мировой войны он же в демонстративно патриотических “Чешских песнях” (1910) создал такой вариант образа “славянского древа”:

Мы здесь – черешня, цветущая белым,
чтобы плоды были красные, –
чувствуем, как по стволам заскользили
щупальцы жадные, властные...

Перевод И.Гуровой.

О С. К. Неймане никак нельзя сказать, что он был “только поэт”. Натура

необычайно активная, он издавал свои журналы, участвовал в анархистском движении, после образования независимой Чехословакии (1918) вместе с анархо-коммунистическими группами вошел (1921) в КПЧ и т.д. Кипучая общественная деятельность подчас заслоняла в нем поэта, особенно в глазах политизированных исследователей его творчества, для которых он меньше всего был символистом. А между тем в сложные, “глухие” последние десятилетия пребывания Чехии в составе Австро-Венгерской империи он был яркой и своеобразной фигурой в рамках чешского символизма. Как и Бальмонт в русской поэзии, Нейман не только отвергал все темное, “болотное”, но и неудержимо тянулся к свету. Вне зависимости от Бальмонта и по времени почти тогда же, любимым у Неймана стал образ солнца:

Душа моя видит сон солнца.

Лишь сильные грезят о солнце.

Как сосны дремучего бора,

душа моя видит сон солнца.

“Лежу на траве”, перевод Ю.Вронского (сб. “Слава сатаны”, 1897).

Бальмонтские стихи к солнцу у всех “на слуху”, но все же я приведу одно четверостишие из сборника “Будем как солнце” (1902):

Я спросил у высокого солнца,

Как мне вспыхнуть светлее зари.

Ничего не ответило солнце,

Но душа услышала: “Гори!” (“Завет бытия”)

А вот “Весенний гимн солнцу” из сборника Неймана “Сон о толпе отчаявшихся” и другие стихотворения (1903):

Ты – златовласый варвар в бесконечном пространстве летящий,

светлую, сильную, яркую жизнь дающий людям и звездам.

Солнце травы зеленой и листьев;

солнце птиц, зверей, насекомых и человека!

.....

Все бутоны и почки дрожат в ожидании страстном,

наши сердца и души открыты тебе навстречу,

приди же, приди скорее, оплодотвори надежду,

солнце святое!

Перевод Р.Стефа.

В чешской поэзии конца XIX – начала XX века можно обнаружить много переключек с творчеством Бальмонта. От типичных для него поэтических циклов – путешествий во времени и пространстве (“Обломки эпопей” Я.Врхлицкого, “Совестью веков” И.С.Махара) до “сверхдлинных” размеров (у О.Бржезины) и пристрастия к аллитерациям (у того же О.Бржезины, позже – у

поэтистов). Но еще не привлекавшее внимания исследователей сопоставление поэзии Бальмонта и раннего творчества Неймана, на мой взгляд, помогает понять ход некоторых важных духовных процессов в обществе. Через сложное противостояние мира и человека в те годы начинало складываться современное мироощущение, чему весьма способствовал как русский, так и чешский символизм. В глухое, сумрачное и смутное время молодые поэты-символисты своей преданностью красоте, своей верой в просветляющую мощь искусства помогали сохранить веру в возможность победы над злом, в конечное торжество неистребимого солнечного света.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Об отношении К. Бальмонта к чешской поэзии, переводах из нее и его оценках отдельных чешских поэтов см. статью преданной и эрудированной чешской исследовательницы творчества Бальмонта Дануше Кщицевой: Kšicowa D. Konstantin Balmont a česka poezie. Sbornik praca filozoficka fakulty Brněnska university. D.28. Drno, 1981.
2. Šalda F.X. Kritická projevy. – Praha, 1950. S.361, 363.
3. Цветаева М. Сочинения в 2-х тт. Т. 2. М., 1980. С. 314.

“СОЛНЕЧНОЕ ПОСТИЖЕНИЕ” ПЛАТОНА В ТВОРЧЕСТВЕ
К. БАЛЬМОНТА

Утвердившееся в нашем академическом литературоведении мнение о “компилятивной” культурологии Бальмонта уходит своими корнями в глубь современной поэту критики, исполненной попятного пиетета лишь перед признанными метрами русской культуры рубежа XIX-XX вв. Между тем, Бальмонт являет собой подлинный феномен литературы Серебряного века, за его “компилятивностью” скрывается не раскрытая и не осмысленная до сих пор уникальная контрапунктность творческой личности: нет ни одной более или менее значимой традиции, мотива, тенденции мировой и отечественной культуры, усвоенной русской литературой начала XX века, которая так или иначе не преломилась бы в творчестве Бальмонта.

Наиболее показательна в этом плане интерпретация Бальмонтом солярного мифа, вобравшая в себя весь спектр языческой и христианской гелиофании солнцевявления – от античной философии, культуры ацтеков и майи до антропософии Штейнера и социальных притязаний революционно ориентированной русской культуры 1900-х гг. Лейтмотив творчества Бальмонта – “Будем как Солнце!” – лишен вместе с тем какой-либо эмоциональной и эстетической эклектичности и непосредственно, “генетически” связан с первоисточником гелиофании в мировой культуре – “солнечным постижением” Платона. Нет необходимости напоминать о том, какое место занимал этот античный философ в художественной мысли Серебряного века. “Русский Платон”, оригинально усвоенный и ретранслированный нашим национальным сознанием и, прежде всего, символизмом, начинается именно в те десятилетия [1].

В гелиофании Платона Вл.Эри отмечал восторженную полноту мысли философа, уподобляя дифирамбическое сообщение, в ней даваемое, пенящемуся, переливающемуся через край, чудесно неубывающему кубку. “Проходят века, рушатся тысячелетние царства, сменяются культуры и, как обветшавшие одежды, бросаются вон целые изжитые мировоззрения, а этот кубок продолжает эфирно струить свою бессмертную влагу, и времени космического, времени исторического для него как бы не существует”, – пишет Эри, сетуя далее на то, что “немцы, пленившие Платона в XIX веке, заставили этот кубок грудями схоластического мусора и сами подходы к нему обнесли бесчисленными рядами интеллектуальных проволочных заграждений” [2].

Можно с полным основанием утверждать, что русский символизм буквально мыслил и дышал Платоном, гелиофания Бальмонта раскрывает всю органичность русского прочтения античного философа сообразно собственному своему разумению и с сочувствием конгениального постижения.

И у Платона, и у Бальмонта мифологема Солнца, как все центральные мифологемы мировой культуры, явлена в своей паре – Пещере. Символика пещеры вообще широко распространена в русской литературе конца XIX –

начала XX вв., – творчестве Волошина, Сологуба, Вяч. Иванова, Замятина; у Брюсова этот образ развивается непосредственно в платоновом контексте, где жизнь уподоблена мельканию теней в тесном подземелье [3]. У Бальмонта этот контекст явлен с исчерпывающей полнотой. Мы лежим на холодном и грязном полу, / Присужденные к вечной тюрьме. / И упорно и долго глядим в полумглу /: Ничего, ничего в этой тьме. / Только зыбкие отсветы бледных лампад / С потолка устремляются вниз. / Только длинные шаткие тени дрожат, / Протянулись – качнулись – слились. / Позабыты своими друзьями, в стране / Где лишь варвары, звери да ночь, / Мы забыли о солнце, звездах и луне, / И никто нам не может помочь...” (“В тюрьме”) [4].

В платоновом мифе о Пещере русский Серебряный век прочитал родственную себе запись; действительно, свою “Пещеру” Платон высекал в самосознании человечества, пещера, как и солнце, всегда были внутренней реальностью человеческого духа. В мифе о Пещере символисты улавливали четыре стадии духовного состояния: 1) пребывание на дне пещеры и почитание за истину теней; 2) освобождение от уз и мучительное восхождение по крутым склонам к выходу; 3) постепенное, медленное постижение предметов, находящихся вне пещеры и освещенных солнцем; 4) собственно верховное, “дифирамбическое”, солнечное истинное постижение.

Все эти четыре состояния идеально соотнесены у Платона и Бальмонта с понятием Истины, а стадия трудного выхода из мрака пещеры, освобождения от плена обманчивых теней, есть момент освобождения от власти доксических представлений, доксических теней. По Платону, “докса”, “доксическое знание” – ложное знание, знание, затемняющее истину (невольны вспоминаются строки Пушкина: “ Ты, солнце святое, гори! / Пред ясным восходом зари, / Так ложная мудрость мерцает и тлеет / Пред солнцем бессмертным ума.. “), и созерцание Солнца “есть все возрастающее завоевание самой Истины [5]. Подлинно “дифирамбическим”, солнечным постижением исполнен “Гимн Солнцу” Бальмонта из сборника “Только любовь”: “Жизни податель, / Светлый создатель, / Солнце, тебя я пою!...” [6].

Восторжение души по солнечному лучу приводит к познанию величайшей идеи – идеи Блага, “солнечное постижение” открыло Платону божественную связь сущего и являемого, Блага, Истины, Красоты, – очевидная глубинная преемственность данных идей античного философа в русской культуре Серебряного века. Так, например, стихотворение Бальмонта “Солнечный луч” непосредственно передает восторг солнечного восхождения, “восхищения” души: “Свой мозг пронзил я солнечным лучом. / Гляжу на мир. Не помню ни о чем. / Я вижу цвет и цветовой туман. / Мой дух влюблен. Он упоен. Он пьян. / Как луч горит на пальцах у меня! / Как сладко мне присутствие огня. / Смешалось все. Людское я забыл / Я в мировом, Я в центре вечных сил. / ... Со светлыми я светом говорю / Я царствую. Блаженствую. Горю” [7].

В античной философии и русском символизме опыт нисхождения Солнца, горного мира и восхождения к ним души содержит ответ на основной антропологически вопрос о сути и призвании человека, – “Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце”, – вслед за Анаксагором утверждал Бальмонт. Во второй

Сократовой речи, сообщив о “полуденном глазе”, Платон говорит: “Так вот, друг мой, душа есть нечто провещающее”, т.е. находящееся в некоей связи с миром божественных сущностей. В природе человека есть нечто объединяющее с горным миром истинного знания, горный мир и человеческая душа имеют таинственное, но живое сообщение, и первоначальным, коренным опытом является самопостижение. Сознание человека рассматривается Платоном как в *внутренние Дельфины*, причастные тому высшему ведению, которое для обыденного человеческого духа звучит темно и непонятно. Тогда-то и исполняют свою пифическую роль жрецы, теурги, художники, поэты, приоткрывающие переживания “полуденного глаза” [8].

То постижение, которое Платон называл “постижением самого Солнца”, по сути невыразимо и несказанно, лежит оно на границе словесного выражения и музыки – “Литургии красоты”, по слову Бальмонта, и устремлено к стяжанию благодати, благодатных энергий в раздавании *имен* сущностям, что составляло сверхзадачу “теургов”, символистов, – “поэзии как волшебства” – по определению Бальмонта.

Взволнованной дифирамбической восторженности “солнечного постижения” Платона и Бальмонта сопутствует удивительная близость импрессионистической живописной стилистики античного философа и русского поэта. Интересна и показательна в этой связи интерпретация Вл.Эрном “Федра” Платона. По мнению Эрна, “сверхчувственная красота” этого диалога, исполненная окрыленного созерцания, в наибольшей степени концентрирует в себе феномен “солнечного постижения”. Для Эрна очевидно, что “Федра” Платон создавал в особенном душевном состоянии, что душа его находилась в *непрерывном движении*. Выводя Сократа и Федра за город, Платон а этом диалоге чуть ли не единственный раз берется за описание природы, и описание это несет печать тончайших оттенков душевных настроений автора и исполнено “интимной дрожью сердца”: “Общее впечатление от этих страниц, – пишет Эрн, – это необъятная взволнованная эфирная свежесть красок, резко контрастирующая с обыкновенным средним и безразличным их восприятием. Так видеть природу – в цветущей прозрачности ее эдемского облика – может лишь глаз, с которого неким потрясением или внутренним событием была только что снятая пелена” [9]. Эрн считает, что самый вид, в котором предстала природа Платону в период написания “Федра”, свидетельствует об особом состоянии его глаз и чувств, что “тонкий, духовный блеск и осиянность природы, почувствованные Платоном, говорят о том, что он только что вышел из подземелья и взглянул на мир по-новому, ибо свежесть его восприятия равнозначна новизне его ощущений и свидетельствует о каком-то большом движении его души”. “Тот, кто бывал в катакомбах,- продолжает Эрн, – знает, что сияющий день римской Кампаньи с скорбными далями нежно-сиреневых и голубых гор предстает в новом и несказанном в минуту *выхода* из святого мрака милых у могил” [10].

Отмеченные Эрном “большое движение души”, “тонкий духовный блеск и осиянность природы” Платонова “Федра” буквально перекликаются с трепетной, солнечной аурой не только поэзии Бальмонта, но и его эссеистики.

Так, рассуждая о “солнечном” феномене итальянского искусства, в частности о музыке Доменико Скарлатти, Бальмонт говорит, что тот “писал такую изящную музыку, исполненную полета бабочек и журчания ручья, что *световые перепархивающие его звуки* можно иногда расслышать “даже у нашего эльфа, Скрябина” (подчеркнуто мною. – И.И.).

“Солнечное постижение” у Платона как пифагорейца безусловно связано с религиозным почитанием Солнца, и в “Федре” словесная икона Солнца запечатлевает встречу человека с Солнцем и Богом в самом себе, что, безусловно, можно рассматривать как один из ранних примеров своеобразной контаминации язычества и христианских предчувствий [12]. Платон утверждает двусторонность всякого постижения, и высшее из них – “солнечное” – есть восторжение души в самое существо Солнца и, одновременно, нисхождение в нее Солнца. Эту взаимную “диалогичную”, пользуясь современной терминологией, природу постижения человека и Солнца, человека и Бога Бальмонт развивает в связи со своими размышлениями об эпохе Возрождения. Культурология Бальмонта в целом носит возрожденческую ориентацию – в отличие от характерного для Серебряного века приоритета средневековой культуры (такова, например, концепция Н. Бердяева русской культуры рубеж: XIX-XX вв. -как “нового Средневековья”). В своей статье “Эпоха Возрождения и заря новой жизни” Бальмонт пишет “Возрождение – весна, Возрождение – солнечный праздник, Возрождение – расцвет каждого я, хотящего жить и смотреть на мир жадными раскрытыми глазами” [13]. Для Бальмонта “лучезарность” личности – главный критерий человека возрожденческого типа, поэтому он считает, что Возрождение началось уже с Данте, затем Св. Франциск Ассизский в XII веке пропел “Canto del Sol” – “солнце ему брат, и брат ему ветер, сестры ему земля и вода, весь мир есть великое братство людей и стихий, – полагает Бальмонт. – Что есть Франциск Ассизский? Личность против Церкви как холодного умственного здания, личность, вышедшая из душных подземелий на Солнце, к весне, к возрождению, к любви, к всеобъемлющей духовной вселенской ласке, превращающей того, в чьем сердце она загорится, в солнечный светильник...” [14].

С Возрождением, солнечным его началом, Бальмонт, совсем как Платон, связывает понятие Блага, благодати: “Понятие Возрождения весьма близко к понятию Благодати. – пишет Бальмонт, – Это завершительный шаг, сливавший воедино два нераздельных состояния, оправдание и освящение. Оправдание человека, невменение ему греха. Зло есть, и манит, и чарует, но оно скользит по внешней части круга, а не составляет его средоточия. А весь круг мчится туда, куда влечет его верховная Светлая Сила (...). Личность торжествует свой расцвет, и в Италии Возрождения возникает орлиный выводок гениев, из которых каждый умеет глядеть на Солнце, не мигая, и умеет расцвести могучим многоцветным деревом...” [15].

Психологическая аура “солнечного постижения” Платона в творчестве Бальмонта принимает характер своеобразного “солнечного катарсиса”. Суть его описана и в “Федре”, когда Платон говорит о пережитом им “около полудня”

похищении, “восхищении” лучами солнца “ока души”, устремившегося от освещаемых предметов по лучам к самому Солнцу. Эту пережитую Платоном “гелеолепсию” (похищенность солнцем) Эри сопоставляет с опытом “полночного катарсиса”, о котором свидетельствовал Тютчев: “Есть некий час в ночи всемирного молчанья. / И в оный час явлений и чудес живая колесница мироздания / Открыто катится в святилище небес...” [16].

Наряду с полуденным “солнечным катарсисом” в гелиофании Бальмонта есть и “закатное постижение”, “катарсис заката”, преломивший символику заката солнца, явленную в мировой культуре. Почитание закатного солнца присуще солярным мифам в неменьшей степени, чем мотив славы восходящего солнца. Так, в русской стиховой и апокрифической народной культуре именно с закатом, умиранием герой входил в страну Света, становился просветленным, светоподобным. Наивысшего развития сакральное таинство заката достигло в древнеегипетском культе Озириса как владыки “страны Заката”, где умершие обретают бессмертие (ср. “Край Озириса” Бальмонта). В стихотворении “Голос заката” Бальмонт говорит: “Я – отошедший день, каких немного было / На памяти твоей мечтающий мой брат. / Я – предвечернее светило, / Победно-огненный закат... / Многоразличные созвучия сиянья / По небу разбросав, я все их слил в одно: / В восторг предсмертного сознания, / Что мне блаженство суждено, / Так пышно я горю, так радостнотревожно, / В воздушных облаках так пламенно сквозя, / Что быть прекрасней – невозможно, / И быть блаженнее – нельзя...” [17]. Очевидно отличие волевого, “огненного” эмоционального строя этих строк от поэтики “тихого света”, запечатлевшего в русской классической литературе один из оригинальных ликов национального богочувствования – таков, например, излюбленный Достоевским образ “косых лучей” заходящего солнца, о которых говорит старец Зосима, или же особое смиренное “чувство заката”, запечатленное Буниным в “Жизни Арсеньева”.

Типологическая близость гелиофаний Платона и Бальмонта имеет еще один глубинный аспект. Речь идет об Эросе, “солнечном постижении” – на космогоническом и антропологическом уровнях – величайшей устремленности духа и материи к выявлению скрытой в них идеальности, внутренней световой природы, томящейся по единению сущности и явления, горного и дальнего, земного и небесного. Глубоко закономерно, что в литературе и философии русского символизма подобным связующим феноменом является София – Премудрость Божия, Жена, облаченная в Солнце. Анализ “эротического” смысла “солнечного постижения” Платона и Бальмонта в связи с софиологией культуры Серебряного века требует, однако, специального исследования, продолжающего изучение типологически подобных вариантов античного и нововременного мышления, стремящегося к универсальному синтезу всех сторон духа и реализации всех потенций природы, человека и мироздания: “Будем как Солнце!”, или – в параметрах христианской культуры – “Аз есмь сущее”.

ПРИМЕЧАНИЕ

1. В середине XIX в. выходят “Сочинения Платона” и пер. В. Карпова (Спб., 1863), затем – “Творения Платона”, пер. Вл.Соловьева, предисловие С.Трубецкого (М., 1903). Особо отметим работу Вл.Эрна “Верховное постижение Платона” (Вопросы философии и психологии. 1917. Т. 2-3), наиболее и адекватно отражающую восприятие наследия античного философа русской культурой Серебряного века.

2. Эрн В.Ф.Верховное постижение Платона. // Эрн В. Ф. Сочинения. М., 1991. С. 253.

3. См.: Исупов К. Г. Русская эстетика истории. С. – Петербург, 1992. С. 59.

4. Бальмонт К. Стихотворения. М., 1990. С. 63.

5. Заметим, что созданный Платоном образ праведника и мученика Сократа, который хотел вывести людей “вверх”, к истине, поплатился за это жизнью, принципиально близок лирическому “я” Бальмонта и существенно расходится с образом Прометея в мифологических представлениях древних греков, в русле которых, например, Вяч. Иванов разрабатывал миф об этом своевольном герое. Праведник Платона не титанически похищает огонь с неба и бросает его ничтожным людям, не призывает их духовно, человеческими усилиями взойти на небо сообразно “солнечному постижению” божества.

6. Бальмонт К. Сочинения. С. 135. При этом Бальмонта, в отличие от большинства русских символистов, словно бы не коснулась та “перекодировка” античности, произошедшая в мировой культуре рубежа XIX-XX вв. под влиянием идей Ницше, акцентировавшего “ночную”, трагическую сторону эллинизма.

7. Бальмонт К. Сочинения. С. 114.

8. См.: Эрн В.Ф.Верховное постижение Платона. С. 530-531.

9. Эрн В. Ф. Указ. соч. С. 484.

10. Эрн В.Ф. Указ. соч. С. 485.

11. Бальмонт К. Эпоха Возрождения и заря новой жизни. // Современные записки. Париж, 1920. № 1. С. 15.

12. Ср.своеобразнейшее переплетение язычества и христианства в поэзии Серебряного века – творчество Блока, Городецкого, Клюева...

13. Бальмонт К. Эпоха Возрождения и заря новой жизни. С. 17.

14. Бальмонт К. Указ. соч. С. 16.

15. Бальмонт К. Указ. соч. С. 18.

16. См.: Эрн В. Ф. Верховное постижение Платона. С. 488.

17. Бальмонт К. Сочинения. С. 85.

СТИХОТВОРЕНИЕ Э. ПО “КОЛОКОЛА” В ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ К. БАЛЬМОНТА

Поэтические переводы К. Бальмонта представляют интерес в неменьшей степени, чем и его собственное творчество; в равной же степени переводы его вызывают неоднозначные, противоречивые оценки. Они становились действительно литературным явлением, если поэт не стремился навязать автору оригинала свое миропонимание и мировосприятие, “поправить” его; с другой стороны, примеров так называемого “бальмонтизирования” также немало.

Обращение К. Бальмонта к поэзии Э. По представляется нам закономерным и в значительной степени определяющим для его творчества. Американский поэт был для Бальмонта “величайшим из символистов”, он близко воспринял его поэтическую программу, активно вводя в русский стих неведомую до того остроту переживания мгновения (“Я каждой минутой сожжен”); вслед за Э. По он “уточнил русские размеры стиха до той нежной мелодии, где уже исчезает слово и чудится звук неземного напева” [1]. От него у Бальмонта мотив “предела – и беспредельности”. В этой одержимости Бальмонта поэтикой Э. По порой чувствовалось нечеловеческое, почти мистическое благоговение, однако поэтическая высота американского поэта осталась для Бальмонта недостижимой, возвыситься до уровня его художественности он так и не смог, и его собственная поэтическая система так и осталась явлением вторичным. “В нем уживались два человека. Одного он *делал* по образу и подобию “страшного Эдгара как некую модель поэта, “стихийного гения” [2]. Бальмонта притягивала загадочность “безумного Эдгара”, неистовство и страстность его стихов, их неземная музыка и ритм, но “Бальмонт тогда Бальмонт, когда пишет в строгих размерах, правильно чередуя строфы и рифмы, следуя всем условностям, выработанным за два века *нашего* (Н. К.) стихотворства” [3].

Желание говорить голосом своего американского предтечи нередко выдавалось Бальмонтом за действительное, даже если оно не укладывалось “на прокрустово ложе этих правильных размеров”. В таких случаях “безумие, втиснутое в слишком разумные строфы, теряет свою стихийность. Ясные формы отнимают от того исступления, от того ликующего безумия, которое пытается влить в них Бальмонт” [4]. Это было уже чистой воды подражательство, игра в Эдгара По, когда Бальмонту хотелось быть оригинальным, этакая “эдгарщина”, лишенная истинной глубины и истинного трагизма.

Бальмонт заимствовал у Э. По не только содержательную, но и художественную части его поэтической программы – прием повторов, внутреннюю рифму, созвучия, аллитерацию и т.д. То, что восхитило в свое время В. Брюсова (1905 г.) и его современников, не было первооткрытием Бальмонта.

Однако и в данном случае лирика Бальмонта, справедливо полагает

В. Орлов, “представляет собой первоначальную, элементарную форму музыкальной поэзии. Она вся держится на простейших звуковых эффектах, и в этом смысле ей бесконечно далеко до сложнейших словесно-музыкальных композиций и тончайших мелодических находок... Э. По” [5]. В этом смысле неудачи настигали Бальмонта и в его переводах – того же Э. По.

Обратимся к стихотворению “Колокола”, самому популярному, по мнению Г. Аллена, после поэмы “Ворон” поэтическому произведению. По свидетельству того же Г. Аллена, оно было написано непосредственно под впечатлением услышанного поэтом колокольного звона (в книге Г. Аллена стихотворение называется “Звон”). В основе его – настроение, тягостное, болезненное, владевшее в тот момент поэтом; впечатление от неожиданно услышанного и наложившегося на настроение акцентировавшего его звона колоколов. “Воздух вздрогнул от гулкого звона церковных колоколов” [6], их удары потрясли болезненно чувствительные нервы поэта, завладели всем его существом и на какое-то мгновение стали единственной реальностью. Э. По попытался запечатлеть этот миг, воспроизвести симфонию звуков, мелодию звона, используя уже созданную им поэтическую систему. В известном смысле стихотворение “Колокола” в значительно большей степени, чем “Ворон”, реализует принцип музыкальности стиха, “прекрасный мир слова”. Вся художественная система его подчинена одной цели – созданию “эффекта”: тема, композиционное построение, прерывистопротяжная ритмика, принцип единозвучия, лежащий в основе изошренной мелодии стиха, аллитерации, рефрен, ставший частью композиционной структуры. Все здесь работает на полномасштабного хозяина, а хозяином является “эффект” [7]. “Эффект, который способен привести сознание читателя или слушателя в состояние транса, или “отключенности”, когда работают чувства и только чувства. Речь идет об эффекте суггестивности, гипнотического воздействия поэзии, – о том, что сам По называл “возвышением души”; достигается оно, по А. Бергсону, “... путем известного расположения ритма, путем созвучия”, когда рифмы убаюкивают наше воображение, приводя его в состояние такого же равномерного движения.

Романтическая категория воображения в “Колоколах” становится доминирующей, она является основой для преобразования звука в развертывающуюся на наших глазах картину человеческого бытия. Трудно согласиться с мнением Ю. Ковалева о том, что “звучание” в данном случае “выходит из-под контроля... подчиняет себе все остальные аспекты стиха”. “Стихотворение... не вовсе лишено мысли... но над всем властвует звон бубенчиков” [8]. В “Колоколах” поэту удалось соединить единичное с вечным, поймать мгновение – звук (как позднее у М. Пруста – вкус, запах) и дать ему философское осмысление. Единство, целостность впечатления, эффекта усиливается за счет стремительно развивающейся мелодии. Музыкально-образные звуко сочетания позволяют преодолеть смысловую ограниченность конкретно-материального слова. Музыкальное звучание стиха расширяет и углубляет слово, вносит дополнительный эмоциональный смысл в конкретику слов. Лишь впечатление от мгновения, выраженное музыкальными созвучиями, – и никаких рационалистически точных, конкретно-земных деталей,

лишь звук и звон.

В “Колоколах” присутствует сквозная музыкальная тема, пронизывающая стихотворение от начала и до конца – созвучие “ells”, лежащее в основе самого названия “The Bells”. В 1-ой части произведения она дополняется звуками, напоминающими русское “треньканье” – “inkle”, “tin”, – словно легкое колыхание нежных колокольчиков, передающих эффект серебристого звона, тающего в воздухе. Резким диссонансом здесь выделяется лишь строка “keeping time, time, time”, ударная, акцентированная, она многократно повторится в заключительной части, но тогда функция ее резко изменится. Здесь же – лишь отдаленное напоминание о том, что утро любого дня завершится мраком ночи, что миг жизни краток.

Бальмонт в 1-ой части своих “Колокольчиков и колоколов” говорит о “заблужденьи”, “возрожденьи”, “забвеньи”, которых нет и не могло быть у По, ибо мысль автора – лишь о наслаждении счастливым мигом жизни (рефрен). В переводе почти вовсе отсутствует музыка серебристо-нежного перезвона, лишь 4-ая строка близка к этому аллитеративному ряду. Вызывают недоумение преобладающие в переводе “з”, “жд”, “ч”.

Звон золотых колоколов 2-ой части “Колоколов” развивает мелодию первой, он передан в созвучиях [ɔ|d], [d], [nd], [ɔ] (floats, notes, molten), многократного “-ells” и усиленного, торжественно-победного “bells”, повторяющегося в конце 2-ой части 11 раз. В интерпретации данной части Бальмонту повезло больше: звукоряд из доминирующих “о”, “з”, “д” передает авторскую мелодию золотого звона. Однако в дальнейшем Бальмонт вновь усиливает несвойственную Э. По конкретику, развивая тему огня, пытаясь воссоздать зрительную картину бушующего пожара (так появились “окна”, “крыша”, “искра”), нарушая этим принцип впечатления, ибо для По само пламя вторично, главное для него впечатление от него, музыкально- звуковое преобразование стихии. Поэт не дает реальных очертаний реальных предметов, стихия огня передана музыкой колоколов.

Тема 3-ей части – тема боли, страдания, отчаяния – заключена в сочетаниях -orr, -anger, -oar, ударном звуке [r], в сочетаниях -sc, -az, -sh, -ous. Эффект многократно повторенного “эха”, вводящего в состояние транса, сомнамбулизма, отчетливо выражен в повторении “higher” [haiə], fire [fiə]. Ударные звуки словно размываются типично английским окончанием – “ing”, активно используемым По и вносящим в стихотворение ощущение зыбкости и неопределенности. Заключительные строки аккумулируют все эти звуковые особенности и строятся на нагнетании звуков [eis], [gɔr], [æ ndzəɾ], [iŋ], [iæŋ], слов jangling, wrangling. Звуки уже не растворяются в воздухе, они словно падают сверху, трагическая мелодия нарастает, постепенно вытесняя собой все вокруг.

Отсутствует в переводе и эффект эха, являющийся у По средством нагнетания магнетизма. Поэтической находкой Бальмонта следует считать лишь заключительную строку 3-ей части “рыдает медно-стонущий прибой”.

Мелодия “iron bells” в заключительной части (самой большой по объему) передана доминирующим, ударно-протяжным [ɔ], [ɔu], (monotone, alone, groan,

floats, rolls, tolls). Английский [ɔu] в сочетании с [iŋ] усиливает эффект внушения, эмоционально-психического воздействия, которое достигает своей кульминации во второй половине 4-ой части, здесь преобладающее “bells” (22 раза) вкупе с ударными [ɔ] образуют музыку трагического финала жизни. Удары набата гулким эхом разносятся в воздухе (rolling, tolling). Здесь и звеняще-высокая линия звуков [ə|s], достигающая предела и символизирующая собой последние мгновения жизни, и тяжелочугунное “o” – удары похоронного набата, и резко прерывающий общую мелодию трехкратно повторенный рефрен 1-ой части: ”keeping time, time, time” – “ловя миг, миг, миг”, – звучащий заключительным аккордом – призывом к живым.

Перевод Бальмонтом 4-ой, заключительной части стихотворения нам представляется в целом удачным, хотя и здесь не обошлось без издержек авторского “я” Бальмонта. Целый каскад долгого [o] в сочетании с [n] (сон, звон) наиболее точно воспроизводит музыкальный эффект английского [ŋɔ] [ɔliŋ]. Однако, сокращая на этот раз объем содержания, Бальмонт опускает и рефрен, играющий важную роль в развитии музыкальной темы, резко уменьшает финальные строфы, также выполняющие и художественную и смысловую функции. Трехкратный “keeping time, time, time” не только акцентирует трагическое звучание музыкальной темы, но вкупе с 1-ой частью стихотворения, где рефрен лишь однажды прозвучал как отдаленное напоминание – предостережение, он образует внутренний лейтмотив произведения, по-своему организующий все части его. Опуская рефрен, Бальмонт тем нарушает и смысловую и композиционную цельность “Колоколов”.

Мощный, словно обрушивающийся откуда-то сверху поток bells, -ells в резком контрасте-диссонансе с рефреном доводит музыкальное звучание до апогея, и на этом всепоглощающем сокрушительном аккорде стихотворение заканчивается. От нежности и ясности радостного утра жизни к оглушительным раскатам похоронного плача – такова музыкальная тема “Колоколов”; она содержит то же единство и целостность, что и содержательная часть. В переводе Бальмонта мелодия оказалась разорванной, фрагментарной, неравноценной в качественном соотношении частей (что, кстати, нашло отражение и в бальмонтовском названии стихотворения). То, что сам Бальмонт называл “философией мгновенья”, осталось нереализованным, так же как и многое из художественных открытий По.

Мы остановились лишь на некоторых особенностях музыкальной организации “Колоколов”, не касаясь, например, своеобразия рифмы, строфики и других сторон. Главный вывод – *целостность* содержания и художественной структуры стихотворения, взаимопроникновение того, что принято называть философичностью произведения и музыкальным оформлением – то, что сам поэт называл “музыкой души”.

В своих “Принципах”, поэтической практике Э.По предугадал, предчувствовал будущее развитие европейской поэзии (французской и русской в особенности); его поэтическая теория будет подхвачена символистами и, в частности, принцип синтетизма различных видов искусств – музыкального и

поэтического (потом у П.Верлена появятся его знаменитые “пейзажи души”, в основе которых слияние поэзии, музыки и живописи). Ю. Ковалев в этой совершенно новой для середины XIX века поэтической концепции По видит “гипертрофированный романтизм”, для нас – это гениальное предвидение судеб европейской (не америкаиской!) поэзии.

Удалось ли К. Бальмонту сохранить и передать в своем переводе этот комплекс сложнейших языковых и стилистических нюансов? На наш взгляд, достоинством переводческой интерпретации “Колоколов” является сохранение ритмико-синтаксической структуры оригинала, специфика строфики, внутренней рифмы и некоторых других моментов – тех, которые относятся преимущественно к внешней, формальной организации стихотворения. Именно этот уровень оказался ближе и доступнее восприятию Бальмонта. Нет сомнения, что переводчик попытался передать то, что он сам называл “философией мгновенья”, однако сохранить целостность и единство оригинала, о которых шла речь, Бальмонту не удалось. Просчет Бальмонта, на наш взгляд, в том, что он попытался дополнить, развить содержательную, а значит, конкретно-реалистическую часть стихотворения, внося элементы, нарушающие его музыкально-словесное единство и гармонию.

Нам представляется, что Бальмонт попытался выразить не столько свое впечатление от непосредственно стихотворения “Колокола”, сколько свое восприятие Э. По в целом, свою одержимость им, “Истинный переводчик... должен быть сам художником и любым способом... уметь передать идею целого. Он должен быть поэтом поэта...” [9].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Брюсов В. К.Д. Бальмонт. Собр. соч. Т. 6. М., 1975. С. 281.
2. Там же. С. 185.
3. Там же. С. 256.
4. Там же. С. 256.
5. Орлов В. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX в. М., 1976. С. 244.
6. Аллен Г. Эдгар По. М., 1987. С. 284.
7. Ковалев Ю. Эдгар Аллан По. Л., 1984. С. 120.
8. Там же. С. 160.
9. Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина Л., 1973. С. 76.

САПФО В ПЕРЕВОДАХ К. БАЛЬМОНТА

Характеризуя поэзию Бальмонта, В. Брюсов заметил: "Бальмонт не поставил себе задачей быть выразителем определенной эстетики... он кует свои стихи, заботясь о том, чтобы они были по-его красивы, по-его интересны..." [1] Своеобразие в передаче собственного видения мира отчетливо проявляется и в некоторых переводах поэта, где важным оказывается не воспроизводство многоплановых реалий другой творческой личности, а свое понимание парафразируемых стихов.

Сборник "Зовы древности", появившийся в 1923 г. в берлинском издательстве "Слово", включает ряд переложений из небогатого наследия лесбосской поэтессы Сапфо, автора утонченного и изысканного с глубоко интимной и трогательной лирикой. Тема любви, ставшая для Сапфо основной, проникнута ощущением трагической безысходности от сознания бессилия одинокой женщины в борьбе с всеохватывающим ее чувством, от которого единственное спасение – раствориться в нем и отдаться на милость этой страшной стихийной силе. Богатый эротический подтекст стихов греческой поэтессы, почти физиологическое описание нахлынувшего на нее ощущения встречаются во многих доступных нам фрагментах. Но Бальмонта не интересуют чувства самой Сапфо. В восприятии и передаче античного текста он ставит задачу исследовать субъектно-объектные отношения, возникающие при столкновении разноплановых страстей вне конкретной истории, вне конкретного поэтического факта. Не Сапфо, а женщина вообще, не психологический мир творческой личности, а развитие переживания, некая регистрация картинок из жизни неведомых героев.

Отталкиваясь от чужого творчества, Бальмонт отражает его в своем (и по-своему) так, что перевод становится не перенесением древности в новый мир, а поистине лишь его "зовом": не космосом, а слепком, не живой действительностью, а далеким отголоском. Верный своему поэтическому принципу "запечатленного мгновения" [2], Бальмонт соединяет разрозненные фрагменты Сапфо в единый образно-смысловой ряд, чтобы предложить читателю "покадровое", миг за мигом, развитие небольшой истории любви, истории мнимой, придуманной им самим на основе античных поэтических отзвуков.

Переведенные отрывки несут в себе композиционно продуманное повествование, за которым стоит логика развивающихся отношений. Здесь две женщины и один мужчина, здесь динамика чувств, трагизм страдания и безысходность, неотвратимость судьбы и психологическая надорванность любящего человека – и все это подается сквозь призму одномоментного состояния, в полном соответствии с современным фрагментарным сознанием, нашедшем воплощение в ранее написанных стихах Бальмонта:

Я не знаю мудрости, годной для других,

Только мимолетности я влагаю в стих. В
каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры... [3]

Рассказ о любви начинается экспозицией, где мы встречаемся с героиней, чья красота сопоставляется с сияющим светом луны на звездном небе:

(1) Звезды быстро прячут светлые лики,
Чуть Луна, показавшись, свет свой прольет,
Так, чуть явишь ты свой вид среброликий,
Нежных дев бледнеет весь хоровод.

Природа как главный источник образов сравнения в античной поэзии во времена Сапфо не была еще широко распространенным средством передачи внутреннего свойства изображаемого объекта. Она у поэтессы часто имеет самостоятельное значение и может рассматриваться как свидетельство ее отзывчивой женской души, поскольку, по-видимому, она одной из первых занимается описанием красот природы. В греческом тексте мы поэтому видим всего лишь картину звездного неба: “Звезды близ прекрасной луны всякий раз прячут назад свой сияющий вид, когда она наиболее полно (т.е. в период полнолуния) серебром освещает всю землю” (перевод наш – В.С.). Бальмонт, воспользовавшись испорченностью текста, воспринял словоформу *paísan* [4] как производную от глагола *paízo* “танцевать, плясать”, что позволило ему трансформировать греческий оригинал и драматизировать будущую историю любви об отвергнутой прекрасной девушке, чье появление в хороводе подобных ей нежных подружек сравнивается с воздействием красавицы-луны на не менее превосходные лики небосклона. Мы не знаем еще героини, но уже оцениваем ее красоту. Бальмонт посредством зримой детали раскрывает сокрытое пока еще для нас духовное состояние, создавая художественную визуальность глубинного, сущностного начала. Произвольное толкование текста объясняется авторскими задумками.:

Обозначив центральный образ, поэт-переводчик обращается к созданию психологической обстановки:

(2) Кругом – свежий ропот в ветвях
Яблонь, и вот уж с листвы зашуршавшей,
Как дождь – перешепот, струится сон.

Великолепная зримоосязаемая картина дополняется звукописным рядом согласных и ведет нас к теме одиночества: “кругом -свежий ропот”, т.е. лишь звуки ночной природы, погружающейся в сон. Всеобъемлющая умиротворенность должна служить контрастом к внутреннему состоянию женской души, напряженность которого в последующем фрагменте достигает апогея. У Сапфо все выглядит значительно проще: “Там дождь шуршит среди яблоневого ветвей, сад весь в розовой тени, с колеблющейся листвы стекает

сон”. Переводимый Бальмонтом отрывок по объему значительно больше [5], речь в нем идет о храме, возможно, о доме, “посвященном музам”- школе Сапфо, и об окружении этого места: храм стоит среди рощи цветущих яблонь, кругом кусты роз, журчит поток воды (в тексте не обязательно означает “дождь”, как не обязательно рассматривать общую панораму в виде ночного пейзажа, однако бальмонтовское “и вот уже”, напротив, склоняет нас к этому периоду времени). Простое перечисление деталей греческого источника Бальмонт заменяет более сложной причинно-следственной компоновкой, чтобы образно-смысловый материал лучше вписался в его поэтическую мысль.

В третьем пассаже тема одиночества становится центральной. Довольно точно передавая содержание оригинала, Бальмонт отказывается воспроизвести обилие многозначных в тексте греческих энклитических и проклитических частиц. Он скупно и чрезмерно сжато реализует заложенную микроидею к манере японских танка:

(3) Зашла Луна,
Зашли Плеяды,
Час поздней ночи,
Уходит время,
А я одна.

Уместно заметить, что в сборнике “Зовы древности” переводы с японского предшествуют данному циклу. Сравним для примера его перевод из “Киоварано-Фукаябу” (X век), где мотив одиночества звучит почти в адекватной тональности:

Всего лишь полночь,
А ночь уже тает.
В каких же тучках
Заночевала,
Ты где, Луна?

Отсекая все, что, на его взгляд, может отвлечь от главного, поэт-переводчик продолжает находиться во власти своего замысла и словно нарочно не замечает откровенного эротического подтекста заключительной строки его *de mona kateudo* – “я же ложусь спать одна”. Сапфическая героиня более прямодушна, открыта. Ее желания подтверждает недвусмысленный намек об урочном времени, подходящей для интимной встречи поре – *para d' erhet' oga*. Героиня же Бальмонта – целомудренна. “Уходнищее” время является для нее символом вечного изменения, как движение в ближнем (Луна) и в дальнем (Плеяды) космосе. Постоянным оказываются лишь “поздняя ночь” и мысль об одиночестве – “я одна”.

Четвертый фрагмент – словно взгляд изнутри, это мир раздумий и грустных переживаний, здесь и протрация и сосредоточенность, сомнение и незатейливая константа и вывод, который делает автор, слившись со своим

образом и почти им ставший:

(4) Сладкий яблок краснеет там на верхушке вдали,
Сверху – на ветке верхней: рвали – срывали – забыли,
И не забыли, пожалуй, а просто достать не могли.

Психологический параллелизм ситуации очевиден. Одинокая девушка, что одинокий созревший плод. И в истории неразделенной любви, повествуемой Бальмонтом, яблоку принадлежит не последняя роль. Не вкусив с древа познания, не узнаешь страсть. И не смогли достать плод, может быть, потому, что не захотели? Не произошло чудесного слияния сердец, и не получилось сказки со счастливым концом. У Сапфо эти стихи относятся к жанру эпиграммы с традиционным набором персонажей: мы видим “сборщиков плодов” (*malod-gorees*) – иначе, женихов-претендентов, под “сладким яблоком” (*glyky-malon*) подразумевается невеста (у Феокрита, например, *filon melimelon* употребляется как ласка – “мое сокровище”). Глагол *epikesthai*, который у Бальмонта передается весьма нейтрально – “достать”, очень полисемантичен и может иметь значение “теснить, настаивать, домогаться” и в более эротическом смысле – “покрывать”, – что свидетельствует о явно откровенном характере античного текста. Но именно эта откровенность и не нужна творческому замыслу переводчика. Расставаясь со своей героиней, он изменяет полярность в содержании следующего фрагмента Сапфо:

(5) Вesper, ты, что приводишь все, что заря рассветает,
Коз и ягнят, – ты приводишь с вечером к матери дочь.

Греческий текст вновь подвергается переосмыслению: у Сапфо в последней строке (*fereis aru materi paida*) мы видим прямо противоположное – “ты уводишь от матери дочь”. Поэтесса в созданной антитезе “возвращать – уводить”, подкрепленной мифологическим противостоянием Геспера и Эос, раскрывает чудесное свойство вечерних часов покровительствовать влюбленным. Геспер – одно из прозвищ планеты Венеры как вечерней звезды (Вesper же – соответствие в римской мифологии и для греческих стихов неуместно). Он возвещает о наступлении часа любовного свидания, поэтому дочь от матери спешит к своему дружку. Перед нами великолепная картина, демонстрирующая всепобеждающую силу любви, чувства, вызывающего необыкновенные метаморфозы. В результате ее воздействия космогонические начала могут становиться своей противоположностью, как “собирающий” Вesper превращается в “рассеивающую” богиню Эос и на рассвете, ранним утром, возвращать матери дочь, в то время как Эос будет отнимать ее у влюбленного.

Бальмонт оставляет без внимания эолийское наречие *aru* (в аттическом диалекте *aro*), которое уточняет смысловой оттенок глагола *fero*, придавая ему конкретное направление действия – “уводить, отнимать” в сочетании с дательным ограничением существительного “*materi*”. Рассматриваться же в

качестве предлога (в переводе “к матери”) ару вряд ли может, так как данный предлог требует родительного падежа. Следует заметить, что в силу нейтральности слова “paída” – “дитя”, некоторые переводчики, не учитывая выше приведенные нами доводы, видят в данном фрагменте картину сельской жизни, в которой вместе с козами и овцами домой возвращается пастушок [6].

Как можно полагать, Бальмонт, по-своему интерпретируя текст, усиливает психологическое восприятие создаваемой ситуации. Именно ощущение одиночества, воспринимаемого как отсутствие возлюбленного и подтвержденного идеей не востребованности в предыдущем фрагменте, побуждает девушку возвращаться вечером домой. Такое решение текста ситуативно оправдано. Греческая антитеза убрана, богиня Эос переводится просто как “заря”.

Безысходность и отчаяние от неразделенной любви женщины усиливается тремя последними фрагментами, которые допускают множественность толкования относительно их роли в общем микроцикле:

(6) Вот, счастливый супруг,
Свадьба, которой желал ты,
Брак завершен, и с тобой –
Та дева, которой желал.

В повествовательной канве мгновений прекращается линия первой женщины. Перед нами возникает образ счастливого мужчины, нашедшего свой идеал в другой избраннице – “та дева” (в греческом тексте указательное местоимение отсутствует). Всплеск удовольствия и радостного ощущения передается через простую констатацию тех явлений, весомость которых не вызывает сомнения и напроць отвергает все, что было до, и открывает перспективу тому, что должно последовать как естественный результат осуществленной мечты: супруг, свадьба, брак, желанная женщина. Сапфический вариант сложнее. Выполненный в эпиграмматическом ключе, он, может быть, и более драматичен, поскольку каждый отрывок Сапфо есть самостоятельная единица. Острота его в том, что он содержит легкую иронию, заключающуюся в отсутствии идеального сочетания и свадьбы, и желанной невесты: “О, счастливый жених! У тебя свадьба, о которой ты заклинал состояться, вот бы у тебя была еще (та)девушка, о которой ты мечтал!”.

Заключительные пассажи Бальмонта выглядят уже вполне в художественной манере Сапфо с откровенными любовными картинками, но подаются как покадровая кинематографическая проекция, где перед нами запечатленные минуты счастья возлюбленных:

(7) С чем, о любимый, тебя я, с чем я сравню?
С гибкою веткой тебя я, с веткой сравню.

Христианские мотивы все решительнее вторгаются в переложение античного текста: плод с дерева познания сорван, любовь овладевает всем

существом, воспламеняет сердца, она все объемлюща и не допускает дороги назад:

(8) Девственность, девственность, стой! Ты куда?
Я к тебе не вернусь, не вернусь, никогда.

Эти завершающие историю любви стихи вполне могут выполнить функцию многоточия, оставить героев перед дорогой, уходящей в бесконечность. Но элемент недосказанности одновременно выражает и фрагментарность наследия греческой поэтессы, в котором каждый эпизод есть тема для целого разговора. Чужое творчество, преломляясь в сознании Бальмонта по правилам, ведомым одному ему, открывает свои новые грани и возможности для миропонимания не только глубокой древности, но и современной эпохи.

Расположение разрозненных осколков от сочинений Сапфо в порядке, позволяющем оригинальное прочтение, объясняет столь своеобразный (вольный) подход к греческому тексту и его не вполне адекватную интерпретацию. Но в большей мере это является свидетельством глубокой индивидуальности Бальмонта, открыто выраженное нежелание быть простым “пересказчиком чужих стихов” [7]. Это заслуженное приобщение к вечности с ее несмолкаемыми зовами видим мы в гфедставленном цикле.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Брюсов В. Я. Сочинения. В 2-х Т. 2. Статьи и рецензии 1883 – 1924., М., 1987. С. 267.
2. Там же. С. 268.
3. Текст К. Бальмонта здесь и далее приводится по изданию: Бальмонт К.Д. Светлый час: Стихотворения и переводы из 50 книг // Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1992.
4. Греческий текст приводится по изданию: Сафо. Лирика. Текст, комментар. и указатель Н.М.Тониа. Тбилиси. 1977. (Стихи Бальмонта находятся в следующем соответствии с нумерацией фрагментов Сапфо: 1 -12,2-3,3-90,4-109,5- 114,6-122,7-121,8-126).
5. Бальмонт в силу испорченности текста рассматривает только с 7 по 10 стих. Найденный в 30-х гг. XX в. египетский фрагмент Сапфо подтвердил догадки исследователей относительно содержания данного отрывка (См. *Annali della R.Scuola Normale superiore di Pisa. Serie II, vol. VI, 1937, fasc 1-2, p. 8 sq.*).
6. См.: Сапфо. Лирика // Ред.-сост. Т. Махалова. Кемерово, 1981. С. 102.
7. Брюсов В. Я. Ук. соч. С. 295.

