

Л.К. Нефедова

**ОНТОЛОГИЯ
ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА
АРТЮРА РЕМБО**

Монография

2-е издание, стереотипное

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
2011

ББК 87.21+83.3(4Фр)-45
Н 58

Научный редактор:
доктор философских наук, профессор *С. Ф. Денисов*

Рецензенты:
доктор философских наук, профессор *Д. М. Федяев*;
доктор философских наук, профессор *С. И. Орехов*

Нефёдова Л. К.

Н 58 Онтология поэтического слова Артюра Рембо :
[электронный ресурс] монография. – 2-е изд.,
стереотип. – М. : ФЛИНТА, 2011. – 130 с.

ISBN 978-5-9765-1207-8

В монографии на материале оригинальных текстов исследуется онтологическая семантика поэтического слова французского поэта-символиста Артюра Рембо (1854–1891). Философский анализ произведений А. Рембо осуществляется на основе подстрочных переводов, фиксирующих лексико-грамматическое ядро оригинала.

Работа представляет теоретический интерес для философов, филологов, искусствоведов. Может быть использована как материал спецкурса и спецпрактикума для студентов.

ББК 87.21+83.3(4Фр)-45

ISBN 978-5-9765-1207-8

© Л. К. Нефёдова, 2011

Оглавление

ЗАГАДКА РЕМБО	3
ОНТОЛОГИЯ ПЕРЕВОДА	28
РОЖДЕНИЕ ЛЮБВИ	48
СОН СМЕРТИ	56
ПРОЩАНИЕ С ЮНОСТЬЮ	61
ОБРЕТЕНИЕ ВЕЧНОСТИ	64
СТИХИЯ ВОДЫ	69
РАЗЛАД И ЕДИНЕНИЕ С МИРОМ	70
МАГИЯ СЧАСТЬЯ	73
АПОФЕОЗ ВИТАЛЬНОСТИ	82
ЭСТЕТИКА СМЕРТИ	87
ОНТОЛОГИЯ И ЭСТЕТИКА ВОКАЛИЗА	92
ПОЭМА МОРЯ И РУБЕЖНОЕ Я	100
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Художественные переводы	116

ЗАГАДКА РЕМБО

*Que comprendre à ma parole?
Il fait qu'elle fuie et vole!
Как понять моё слово?
Оно улетает и убегает!*

Работа, предлагаемая вниманию читателя, посвящена осмыслению онтологической семантики слова-понятия в творческом наследии французского поэта-символиста Артюра Рембо. Несмотря на то, что уже более ста тридцати лет прошло со времени создания его стихотворений, и поэтическое новаторство Рембо, став данностью в мировом художественном процессе, не осознаётся современными читателями как таковое, произведения Рембо вызывают потрясение у каждого, кто углубляется в них.

Рембо – поэтический гений, кардинально повлиявший на развитие западной и русской поэзии, оставивший после себя загадку, не разгаданную до сих пор.

Можно ли, однако, говорить о загадке, если стихотворения поэта много раз переводились на различные языки, в том числе и на русский, а следовательно, подвергались тщательному исследованию?

Тем не менее загадка остаётся. Она мерцает в поэтической и личной судьбе Рембо, ускользая от толкований многочисленных биографов. Так, например, до сих пор никому не удалось убедительно объяснить поэтическое молчание Рембо, наступившее после гениального творческого выброса в восемнадцать лет и длившееся до конца его жизни.

Загадка ощущается в мощной устремлённости поэта к творчеству, сопряжённой с осознанным саморазрушением. Загадка обнаруживается и в особой соотнесённости поэтического слова с бытийной реалией в поэзии Рембо. Только после Рембо стал возможен поэтический рубеж XIX–XX веков в европейской и русской поэзии, который, однако, в истории литературы никто, кроме Генри Миллера, никогда прямо и непосредственно не связывал с именем Артюра Рембо. Содержание загадки, на наш взгляд, выходит далеко за рамки специального историко-литературного знания, в связи с чем полагаем целесо-

образным осмыслить онтологическую семантику поэтического слова Артюра Рембо.

Разумеется, актуализация философского подхода в осмыслении поэтического материала делает очевидным целый ряд вопросов.

Насколько необходимо русскоязычному читателю начала XXI века обращение к бытию французского слова-понятия в поэтических текстах XIX века?

Поможет ли философский подход увидеть что-либо новое в поэтическом языке Рембо, чем-либо дополнить уже сложившееся в истории культуры понимание французского поэта?

Можно ли добавить что-либо новое к трактовке поэтических текстов, созданных в 70-е годы XIX века и много раз переводимых на различные языки (а семантическая насыщенность слова-понятия неоднократно подвергалась осмыслению в процессе переводческой работы)?

Ответы мы искали в оригинальных текстах Рембо, имеющих и в настоящее время непреходящую эстетическую значимость для развития мирового поэтического процесса, а также в его индивидуальном жизненном опыте, имевшем и имеющем не меньшую значимость для понимания смысла человеческой жизни в целом и жизни гения, отданной поэтическому искусству, в частности. Поиском ответов на эти и многие иные вопросы, связанные с пониманием иноязычного поэтического текста, является и настоящая работа. Этот поиск и подвел нас к необходимости осмысления онтологии поэтического слова в стихотворениях Артюра Рембо.

Прежде всего полагаем необходимым дифференцировать задачи филологии и философии в осмыслении творчества Артюра Рембо. Несомненно, его поэтическое наследие принадлежит истории и теории литературы и является предметом специального филологического исследования, что, однако, совершенно не исключает принципиальной необходимости также и философского взгляда на его поэзию. Целесообразность философского осмысления поэзии не нуждается в доказательствах, в чём убеждает обращение к ней в трудах Платона, Аристотеля, Г. В. Ф. Гегеля, Ф. В. Й. Шеллинга, М. Хайдеггера, Г. Зиммеля, Ж. Батая, Ж. Делеза, Р. Барта. Однако остаётся значимой проблема дифференциации предмета философского и специального филологического исследования, решение которой в настоящее время затрудняется тем,

что гуманитарные исследования становятся всё более междисциплинарными, комплексными и границы между философией и литературоведением иной раз становятся неуловимыми даже для узких специалистов. И всё-таки, следует помнить, что проблемным полем философии традиционно являются вечные вопросы бытия и познания, остающиеся за границами специального знания. Взаимодействуя с филологией, философия предлагает свой особый ракурс исследования литературного материала с позиций его бытия, познания, рождения ценностных смыслов, оперируя своим сложившимся категориальным аппаратом. Так, нас интересует не поэтика Рембо сама по себе или в её соотнесении с известными поэтическими традициями – это вопрос специального филологического исследования. Мы также не ставим задачи выявить какие-либо новые биографические факты жизни поэта – это также вопрос специального историко-литературного исследования. В рассматриваемых текстах нас вполне определённо интересует бытие поэтического слова Рембо, его онтологическая семантика, соотнесённость слова с реалией.

Тем не менее, исследуя онтологию поэтического слова Артюра Рембо, мы учитывали то, что уже исследовано и выявлено в этой сфере филологией. В истории литературы и литературоведении сложились определённые традиции понимания и толкования произведений Рембо. Как уже отмечалось, его стихи переведены на разные языки, в том числе и на русский. Поэтическое наследие Рембо представлено в академических изданиях с вполне определёнными маркировками¹. Существует также ряд историко-биографических работ, дающих достаточно полное представление о событийной стороне жизни французского гения. Казалось бы, проблема жизни и творчества Рембо, став достоянием истории культуры, если не вполне исчерпана, то уже достаточно исследована и разрешена, насколько это вообще возможно в данном случае. Есть ли необходимость при таком положении дел актуализировать онтологию поэтического слова Рембо и что может дать подобный подход для более глубокого понимания творчества поэта?

Положительный ответ на этот вопрос содержится в том удивлении, которое неизменно вызывают у читателей как жизнь, так и творче-

¹ Обычно Артур Рембо квалифицируется как поэт-символист.

ство Артюра Рембо². Исследование поэтики и биографии Рембо ведёт к определению его места на скрижалях истории литературы, но не объясняет эффекта восприятия его стихов. Филология делает очевидными артефакты, но не выявляет их онтологию. Философия же, как известно, начинается с удивления перед очевидным фактом. Этим очевидным фактом в случае с Рембо является небывалая энергия его слова и то, что есть за этим словом – сам Рембо как субъект творчества. Предметом настоящего философского осмысления является загадка гения Рембо, таящаяся в очевидной репрезентированности в специальной науке, как факта поэтического текста, так и факта биографии поэта в их совокупности со специальными филологическими комментариями. Это загадка осталась неразгаданной литературоведением и историей литературы.

Подтвердим высказанную мысль общеизвестными результатами рембоведения. Уже простое их суммирование с точки зрения философии выявляет преобладание вопросов над ответами. Так, в сокровищнице специального историко-литературного знания Артюра Рембо маркирован

- как *поэтический гений*,
- *символист*,
- чья *биография известна* и отличается рядом нелицеприятных подробностей,
- *тексты Рембо переведены* на разные языки,
- краткие замечания и небольшие *очерки историко-литературного характера* о Рембо введены в академические и справочные издания;
- *тексты поэта иллюстрируют теоретические концепции развития европейского символизма*;
- существует ряд работ, посвящённых *поэтике Рембо*.

Итак, филология отдала должное мере поэтического таланта Рембо, определила художественную направленность его творчества, транслировала его тексты с помощью художественных переводов в среде иноязычных читателей. В целом филологическая наука архивировала знание биографии и поэтики Рембо. Казалось бы, это научное накопление знаний о поэте вполне убедительно как по объёму, так и по разнонаправленному характеру исследований: признание получили зна-

² Генри Миллер в эссе «Время убийц» пишет об удивлении и восторге, которые вызывали стихи Рембо в литературных американских кругах.

чимось и масштаб таланта, достаточно чётко определено литературное направление, поэтическое наследие интегрировано в литературный процесс, отмечены особенности поэтического стиля. Однако если говорить о результатах архивированного знания о творчестве Артюра Рембо, в сравнении со сложившимся в науке знанием о творчестве других поэтов, то в нём отсутствуют весьма значимые результаты. Во-первых, при наличии биографии с тщательно собранными фактами жизни *не сконструирована модель творческого пути* поэта. Во-вторых, *отсутствует научная версия поэтического становления* Рембо, его творческого развития с выявлением кризисов роста, с убедительным обоснованием факторов творческого становления.

Иными словами, несмотря на достаточное количество публикаций биографического и литературоведческого характера, специальное историко-литературное знание ещё не располагает научной концепцией, сводящей воедино жизнь и творчество Рембо. В специальных исследованиях нет убедительного представления обусловленности творчества Рембо жизнью, а жизни – творчеством, иными словами, нет труда, где был бы убедительно представлен творческий путь Артюра Рембо. Подчёркиваем, что речь идёт не о биографических исследованиях и не об исследованиях в области поэтики, а именно о концепции жизни и творчества в их взаимообусловленности.

А это позволяет сделать вывод, что ещё рано говорить о полноценной научной версии художественного мира поэта, который представляет собой собственно его творческое бытие. Экспликации возможных версий творческого пути поэта при создавшемся положении вещей предполагают обращение к собственно философскому осмыслению целого ряда категорий: творчество, жизнь, мир, бытие, гений, слово. При этом жизнь и поэзия Артюра Рембо дали несомненный толчок в углублении понимания смысла данных категорий.

В этом ряду отметим особую гносеологическую значимость категории «творческий путь», которая в литературоведческой науке является средством моделирования научной версии творческого развития и становления автора, соединяя воедино жизнь поэта, творческий процесс и его результаты. Категория творческого пути позволяет концептуально выстроить понимание творчества автора, сколь бы ни был он, автор, в своей обыденной жизни оригинален и неуловим для педантичного биографа, сколь бы ни был он удалён во времени от учёных-

филологов, которые изучают его тексты. Матрица творческого пути способствует убедительному системному структурированию искусствоведческого монографического знания. Категория «творческий путь» давно определяет оптимальное архивирование знания об авторах разных эпох (античных, средневековых, нововременных, современных), творивших в различных сферах искусства.

Так, не без некоторой дискретности, но вполне органично категория творческого пути детерминирует филологическое осмысление художественного мира целого ряда западных поэтов, определивших развитие мирового поэтического процесса. Примером может служить творчество Сафо, Ликея, Катулла, Ф. Вийона, В. Шекспира, У. Вордсворда, С. Кольриджа, Д. Г. Байрона, П. Шелли, Э. По, Г. Лонгфелло, У. Уитмена и многих других. При этом факты неполноты биографических сведений и трансформации авторского смысла текстов, связанные с переводом с древних языков, не исключаются, но и не мешают выстраиванию континуума творчества.

«Творческий путь» является системообразующей категорией в русской филологической науке при изучении наследия отечественных поэтов: А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, А. А. Фета, А. Н. Майкова, И. С. Никитина, С. А. Есенина и целого ряда других авторов.

История и теория зарубежной литературы XX века широко применяла данную категорию как инструмент исследования творчества европейских и американских поэтов. Творческий путь давно мыслится в литературоведении как универсальная категория, обращение к которой позволяет осмыслить дихотомию жизни и творчества, угадать жизнь поэтов в плодах творчества, а творчество фундировать в фактах жизни. Применение данной категории имеет прагматическую значимость и в современной филологической науке. Она способствует проникновению в психологию художественного авторского творчества, раскрытию смыслов художественного мира, созданного автором, являясь полноценным методом литературоведческого анализа.

Тем не менее при наличии достаточно полных, фактографически насыщенных биографий, категория творческого пути не актуализирована в изучении наследия Рембо и не является системообразующим стержнем в выстраивании концептуального знания о нём. Литературоведческая научно-исследовательская технология, вполне сложившаяся на про-

тяжении двух тысячелетий специального осмысления поэзии, оказалась, словно нивелированной в случае с Артюром Рембо. Его жизнь и произведения, будучи с фактологической стороны вполне известными и, казалось бы, вполне очевидными для толкования, тем не менее, не соединились в убедительную историко-литературную версию творческого пути, поскольку не сопрягаются друг с другом. Жизнь Артюра Рембо, достаточно хорошо известная во Франции, и его тексты, имеющие вполне определённые даты их создания и первой публикации, существуют, словно сами по себе, в параллельных, непересекающихся потоках, не образуя единый континуум. А потому толковать стихотворения Рембо, опираясь на историю их создания, на биографические факты, соответствующие дате создания текста, в литературоведческой науке, как правило, не принято, потому что это не даёт видимого научного результата.

Так, например, в комментариях к поэме «Пьяный корабль» указывается на то, что текст создан шестнадцатилетним Рембо, жившим в то время в Шарлевиле. Однако соотнесение данной поэмы с событиями соответствующего периода жизни поэта в провинциальном Шарлевиле, с кругом его подросткового чтения не обнажает каких-либо особых связей, непосредственно раскрывающих смысл содержания и формы данного текста. Текст «Пьяного корабля» представляется не просто лишённым истории создания, но словно и не нуждается в ней – он просто *есть*. Читательское проникновение в него вызывает ошеломление, которое совершенно не связано с тем, в какой степени узнаваемы в поэме Рембо реалии романов Жюль Верна, или с тем, насколько ощутим прорыв юного безвестного поэта к парижскому поэтическому Олимпу из шарлевильской глуши. Ошеломителен энергетический потенциал поэтического вещества, выплеснутого поэтом в мир, его озарение неведомым и его взлёт над обыденностью, скрупулёзно точно зафиксированные в тексте поэмы словом. Несомненно, что прочитанные романы Ж. Верна оказались для юного Рембо не более, чем смысловым камертоном для слова-понятия в его собственном тексте, а французский Парнас – не более, чем конфитюрным изыском рядом с всё сметающей стихией поэтического моря провинциального гения. И Жюль Верн, и творчество парнасцев, и гимназическая латынь, и сонный Шарлевилль – всё это, разумеется, в той или иной степени можно уловить в звучании поэмы Рембо, поскольку так или иначе поэзия является отражением

его жизни. Но нет речи не только о поэтических и литературных ассоциациях, но даже о реминисценциях. Звук камертона – просто звук, дающий представление о возможной высоте и частоте поэтических колебаний в звучании «переливающейся светилami и млечностью поэме моря» Артюра Рембо, которое ни на что не похоже и которое было прорывом к доселе невиданным возможностям поэтического слова.

Жизнь и творчество Артюра Рембо, словно не сопряжены друг с другом, и эта их несопряжённость представляет собой проявление «загадки Рембо» – вполне очевидно – не метафоры, а понятия обозначающего научный результат, полученный историками литературы. Повторим, что осмысление этой несопряжённости предполагает выход за рамки поэтического мастерства и ведёт к философскому проблемному узлу, в котором сплелись в сложной конфигурации смыслы первослова и человеческого существования. Таким образом, изучение творчества гениального поэта является не только собственно историко-литературной, но и философской проблемой, принадлежит не только поэзии, но и культуре в целом. Это означает, что ответ на загадку Рембо, вероятнее всего, следует искать не в подсчёте его отроческих побегов из дома или в его взаимоотношениях с матерью, но в онтологии поэтического слова. Во взаимоотношении этого слова с обозначаемой им реалией, в непосредственном бытии самого слова, в изначальном стремлении человека фиксировать полученный опыт познания словом. Рембо, как никто другой из известных миру поэтов, чувствовал бытийность слова, а именно эта сторона слова и является предметом философии.

Заметим, однако, что и с позиций специального филологического знания в поэтическом наследии Рембо ещё далеко не всё исчерпано: даже пребывая исключительно в рамках истории литературы, нельзя не отметить, что результат жизненного и творческого опыта Рембо усваивался мировой поэзией имплицитно, без каких-либо определённых ссылок на него. А между тем дух Рембо ощутим в русской и английской поэзии рубежа XIX–XX веков и начала XX века. Приведём несколько примеров из множества возможных.

Так, несомненно, к Рембо восходит обращение к рождению и бытию слова, актуализировавшееся в русской поэзии рубежа XIX–XX веков. Такова, например, акцентуация смысложизненной значимости слова у О. Мандельштама, представленная через моделирование

Голос образования, звучащий в сознании лирического героя диктует ему убить змею, которая приползла напиться к его водяному корыту в жаркий сицилийский день. В то же время иной голос – голос интуиции, не оформленный словесно, заставляет принять опасного пришельца из раскалённых недр земли как Другого, кто пришёл в засуху на водопой первым, и в соответствии с великим законом жизни позволить ему напиться. Рождение слова в сознании субъекта у Д. Лоуренса представлено в единстве с актом познания и действия. Вполне очевидна связь текста Д. Лоуренса с известной поэмой его предшественника С. Т. Кольриджа «Сказание о старом мореходе». Неожиданное убийство лирическим героем С. Т. Кольриджа альбатроса ведёт затем к осознанию им своего греха и его мучительному искуплению. Затем Мореход благословляет водяных змей и тем обретает спасение от романтического проклятия. Если указанная связь в разработке романтического мотива у Кольриджа и Лоуренса носит прямой и явный характер, то углубление поэтического сознания героя Лоуренса в содержание собственного Я, тонкая дифференциация восприятий, ощущений, рефлексий, указывающая на творческую связь Лоуренса с Рембо – имплицитна. Так, лирический герой Д. Лоуренса, застывший в созерцании огромной змеи, выползшей из недр земли, начинает слышать внутренний голос опыта и разума («голос образования»). Лоуренс не просто подчёркивает, что голос образования не сразу прорезался в сонном мозгу оторопевшего от неприятной неожиданности героя, но и читателю даёт пережить это состояние сонной оторопи. Именно так застывал и лирический герой «Пьяного корабля» Артюра Рембо перед архипелагами, радугами, рассветами и закатами – всем тем, что мир открывал его непосредственному восприятию. Ошеломление первичного восприятия переходило затем в действие познания: герой слышал и видел, до него невиданное и неслышанное; изнемогал от усталости, переполнялся любовью и вдохновением. И главное, фиксировал словом осязаемое, видимое, слышимое, тонко улавливая переходы и границы в восприятии мира.

Казалось бы, приведённый пример наглядно говорит о развитии поэтической традиции: С. Т. Кольридж, Д. Лоуренс, А. Рембо. Но если связь Лоуренса с романтиками представляется явной, то его связь с поэтикой Рембо – имплицитна. Девид Лоуренс не идентифицируется в истории литературы как наследник поэтической традиции Артюра Рембо.

Дух Артюра Рембо ощущается в особенностях поэтического письма Уильяма Батлера Йейтса: в обращении Йейтса к автоматическому письму, в улавливании моментов непосредственного рождения стиха из волны, из толпы, из веселья, из звука деревенской скрипки. Сопряжение у Йейтса словесной реалии с собственно бытием также восходит к поэтической дерзости Артюра Рембо³.

В России дух Рембо угадывается в титанической работе над словом В. Маяковского, который изводил «слова единого ради тысячи тонн словесной руды», являя поиск единственно нужного слова. Его поэтический дух угадывается в соре, из которого росли стихи Анны Ахматовой, в захватывающих дух путешествиях конквистадоров Н. Гумилёва, в симфонии запахов Д. Аминадо, в трепетном сердце, падающем в анатомичке в ведро у В. Луговского. И хотя развитие традиции здесь не просматривается на явном уровне, но вполне очевидно, что именно после Артюра Рембо европейская и русская поэзия становится иной.

Так, французская поэзия XX века хранит дух Рембо в утреннем завтраке и похоронах птички Жака Превра, в златогубой улыбке инфернальной героини Поля Элюара, в подсолнухе Сюппервеля. Артюра Рембо обнаруживается везде в европейской и русской поэзии конца XIX и первой половины XX века, где есть обнажение первоначального смысла слова, стремление уловить его непосредственную связь с бытийной реалией. И тем не менее о роли Рембо в развитии поэтической традиции не столь уж определённо говорится, даже когда речь идёт о французской поэзии.

Думаем, что причина невыевленности традиции не в эпатажности Рембо, определившей неоднозначное отношение к нему в истории культуры на многие десятилетия. Эпатирование лежит на поверхности, подчёркивает противоречия, несостыковки, актуализирует альтернативные оценки и, разумеется, несколько затушёвывает объективный вклад поэтического гения в развитие мировой поэзии. Изменение поэзии после Рембо – эпохально, системно, затрагивает само существо поэтического мировидения и требует для своего понимания обращения к истокам поэтического творчества.

³ My temptation is quiet.
Here at life's end.

Моё искушение спокойно.
Здесь жизненный конец.

Полагаем, что проблема поэтического влияния Рембо и его роль в развитии мировой поэзии ещё будет предметом пристальных филологических исследований. Однако и философские интуиции дают право если не на аргументированный бесчисленным количеством примеров вывод, то на наглядное предположение, что Рембо имплицитно определяет развитие не только французской поэзии, но и мировой поэзии в целом. Можно продолжить примеры, убеждающие в том, что мировая поэзия впитала достижения поэтического гения Рембо, переиначив, дав их развитию свой импульс, своё направление, оставив самого поэта на скрижалях истории литературы в качестве не вполне проявленной величины. Открытия и озарения Рембо живут в последующей французской, англоязычной и русской поэзии как мало уловимые непрямые поэтические влияния и взаимодействия. Имплицитное освоение наследия Рембо в поэтическом процессе отчасти обусловлено поздними публикациями текстов и отсутствием своевременного научного комментария к ним⁴. Но дело не только в этом, а более всего в том, что поэзия Рембо – творческий прорыв в выявлении соотносённости слова и реальности, который не вполне осмыслен и сегодня. Это связано с тем, что в отличие от музыкального и изобразительного искусств, интернациональных на уровне материала творчества, а следовательно, вполне доступных для всех, кто имеет слух, зрение и художественный вкус, поэзия пребывает в материале национального языка и доступна лишь носителям данного языка, что резко ограничивает круг читателей, а также круг возможных исследователей-специалистов, так или иначе опирающихся на читательское восприятие.

Итак, если говорить о влиянии Рембо на мировой поэтический процесс, то, безусловно, многие русские и английские поэты рубежа XIX–XX веков, в чьём творчестве можно найти имплицитные заимствования у Рембо, читали его в подлиннике, испытывая на себе прямое и опосредованное воздействие его слова. Поэтика Рембо прямо и косвенно влияла на развитие французской поэзии. Однако в начале XX века менялось отношение к поэтической традиции: поэты реже стали встав-

⁴ Косиков Г. К. Символизм во французской и бельгийской поэзии // За-рубежная литература конца XIX – начала XX века. – М., 2003. – С. 138–178. Осмысление процесса развития символизма в европейской поэзии включает несколько ссылок на Рембо.

лять в свои поэтические тексты благодарственные реверансы, адресованные предшественникам, всё реже восторженно обращались к вдохновляющему опыту кумиров-предшественников со словом восхищения. Подобная комплементарность была более свойственна поэтической культуре XIX века, когда А. Пушкин и М. Лермонтов обращались в своих стихах к гению А. Шенье или лорда Байрона, но постепенно эта поэтическая традиция нивелировалась, уступая место ассоциативным образам, реминисценциям, а затем и постмодернистскому цитированию. Кроме того, открытия Рембо к началу XX века ещё не были осмыслены и осознаны как часть поэтической культуры. Отсюда имплицитность их освоения в поэтическом творчестве последователей. К тому же поэтические влияния могут быть подчас менее уловимы для исследователя, чем влияния и взаимодействия в прозе, если только это не очевидные ассоциации и реминисценции. Проблема научного осмысления поэтического влияния, кроме того, чрезвычайно усложняется в связи с развитием поэтического перевода и с неизбежной трансформацией смыслов оригинального авторского поэтического текста при его переводе на другой язык. Переводной текст достаточно часто становился фактом русской словесности, как это случилось с переводами В. А. Жуковского, М. Ю Лермонтова, С. Я. Маршака, В. Я. Брюсова, Б. Л. Пастернака. С одной стороны, это способствовало возникновению системного взаимодействия поэтических национальных систем. Но, с другой стороны, не говорит ли интегрирование успешно переведённого текста в иноязычную культуру о его явной смысловой удалённости от оригинала? Всё это делает поэтическое влияние трудноуловимым для исследователя, поскольку предполагает осмысление весьма сложной конфигурации языковых и историко-культурных связей.

Комплекс историко-культурных факторов может быть учтён при выявлении онтологических оснований, в частности, осмысление бытия поэтического слова в текстах Артюра Рембо позволит продуктивно исследовать сферы поэтического влияния Рембо на мировой поэтический процесс.

Художественные переводы стихотворений Артюра Рембо на русский язык, будучи прекрасными образцами данного вида художественного творчества, выявляют существование ещё одного весьма значимого фактора, который затрудняет философское осмысление поэтическо-

го слова Рембо в рамках культурной отечественной традиции. Возникает резонный вопрос: должны ли стать предметом философского осмысления оригинальные тексты Рембо, написанные на французском языке, или их художественные переводы? Наша позиция вполне определена и однозначна: разумеется философскому осмыслению должны быть подвергнуты оригинальные, а не переводные тексты⁵. При этом в основе метода анализа поэтического материала лежит особый тип подстрочного перевода, представляющего собой наиболее точный в плане лексико-грамматического яруса вариант перекодирования оригинала. Следует сказать о необычности поэтического языка Рембо, граничащей с непереводаемостью его на другой язык. Это особенно очевидно при сопоставлении, например, переводов Рембо и Байрона на русский язык. Рембо, как и Байрон, – гений мировой поэзии. Однако если язык романтической поэзии Байрона нашёл достаточно адекватные формы образного, стиливого и даже грамматического выражения в его переводах на русский язык, то поэтический язык Рембо, будучи принципиально новаторским, отличаясь от уже известного поэтического языка на уровне онтологии, с большим трудом находил адекватное выражение в переводах. Рембо был неузнаваем на чужом языке. Это замечательно понял Генри Миллер, говоря о неподдающемся переводу «негритянском французском» Рембо. Стихи Артюра Рембо со всей очевидностью являют пример того, что поэтические тексты, в отличие от произведений в прозе, могут быть адекватно поняты только на языке оригинала.

Непереводимость – это также часть загадки Рембо.

Итак, загадка определяется бытием слова в поэтическом творчестве Рембо. Именно бытийность слова сделала его поэзию смыслозначимой в развитии мирового поэтического процесса: в стихотворениях нашло отражение особое отношение поэта к слову и интуитивное первозданное чувство взаимоотношений самого слова с бытийными реалиями, им обозначаемыми. Своё открытие Рембо закрепил также и в циклах стихотворений в прозе: «Озарения», «Одно лето в аду». Именно эта бытийность поэтического слова и подталкивает к философскому осмыслению стихотворных текстов поэта.

⁵ Специфике подстрочного перевода как методу анализа поэтического текста посвящена вторая глава настоящей работы.

Загадкой является и индивидуальный антропологический опыт Рембо – собственно его жизнь, более чем чья-либо ещё жизнь, представляющая всеобщий интерес с позиций философского осмысления человека. Это жизнь с яростным внутренним противостоянием: Рембо-поэт и Рембо-человек пребывали в состоянии непримиримого конфликта человека и художника. Траектория частной жизни Рембо-человека, представлявшего собой типичного буржуа, была профетически определена озарениями Рембо-поэта в его трагически свободном безудержном движении к постижению нового опыта, как это наглядно изображено в «Пьяном корабле», а поэтический путь исканий Рембо-поэта был решительно усечён буржуазным стремлением к обогащению Рембо-коммерсанта. Даже столь краткий абрис жизненной ситуации поэта убеждает, что эта жизнь – материал для философской антропологии, эстетики и философии культуры одновременно.

Особо следует подчеркнуть, что творческие установки поэта не были спонтанными, бессознательными, но были осознаны им самим и жёстко определяли направление его деятельности. Он вполне понимал меру отпущенной ему гениальности и стремился к созданию принципиально новой поэзии, тождественной самой жизни, представляющей собой не условное изображение предмета, явления или выражение мысли, чувства, ощущения, предвосхищения, но непосредственно их плоть и дух. Его поэзия не эстетски умозрительная рефлексия, отражение в слове полёта воображения мечтателя, но осуществление в слове непосредственного бытия духа и тела. Здесь возникают некоторые парадоксы. Как известно, «Пьяный корабль» написан шестнадцатилетним Рембо, знавшим море по книгам Жюль Верна. Однако юный Рембо создаёт не иллюстрацию к произведениям писателя-фантаста и не просто поэтическое изображение моря, но своё непосредственное чувствование, переживание мироздания в целом. «Пьяный корабль», кроме того, является и эстетическим манифестом Рембо: он высмеивает «Des lichens de soleil et des morves d'azur» («лишайники солнца и сопли лазури»), как «засахаренные конфитюры» новых поэтов, противопоставляя себя всему поэтическому сословию, наглядно представляя поэзию нового качества, уже при первом приближении к поэтическому Парнасу.

Таким образом, жизнь и творчество у Рембо всё-таки не параллельны, как это могло показаться вначале, при отсутствии универсаль-

ной творческой истории, но взаимосвязаны на глубинном, истоковом уровне взаимодействия духа и тела. Слово Артюра Рембо – словно тонкая линия между душой и телом поэта, данная в процессе поэтического самоисследования, в самопознании.

Осуществление бытия в слове через поэтический текст – это, по сути, возвращение поэзии к её первобытному состоянию на новом витке художественного развития. Реализация творческой установки создания поэзии, тождественной самой жизни, неизбежно меняла качество самой поэзии, а также предполагала пребывание художника в особом творческом состоянии. Это состояние, когда не ждут вдохновения, не уповают на тяжкий и долгий кропотливый подготовительный труд, не мечтают о создании ярких художественных форм. Творческое состояние Рембо-поэта характеризуется устремлённостью к бесстрашному получению нового опыта («я не чувствовал себя более управляемым»), который дарует свобода, без оглядки на его социальную легитимность («я видел то, что человек испорченный видит»), без гарантий сохранения каких бы то ни было ценностей. Творческое состояние включает и непосредственную фотографическую фиксацию получаемого опыта в поэтическом творчестве. В результате этого законченное поэтическое произведение становится близким по своей спонтанности к тексту-импровизации или тексту, созданному как результат автоматического письма. А частная жизнь поэта при такой творческой установке неизбежно становится экспериментом над самим собой, подчас жестоким, невыносимым, временами асоциальным и, как правило, деструктивным.

Всё, что известно сегодня о жизни, личности и творчестве Артюра Рембо, позволяет прийти к выводу, что он вполне осознанно осуществлял этот жестокий эксперимент над самим собой, декларируя атеизм, расшатывая свои чувства, нарушая этические нормы своего времени, вступая в преследуемую тогда законом гомосексуальную связь. Он не стремился к сохранению своей духовной целостности, как это было свойственно человеку его времени, имеющему религиозное сознание, но целенаправленно безбоязненно «уродовал свою душу», а точнее сказать – экспериментировал со своей душой.

Осуществляя опыты по изменению чувств и ощущений, Рембо непосредственным образом отождествлял качество своей поэзии с раз-

рушительными изменениями собственной души. Вполне осознанное стремление поэта сделать свою душу чудовищной вызывало и до сих пор вызывает состояние, близкое шоку, как у поклонников, так и у противников поэта, никого не оставляя равнодушным. Этот эксперимент поэта над собственной душой также определил то, что называют в истории литературы загадкой Рембо, вполне ещё не разгаданной до сих пор. Действительно, как соотнести прекрасные стихи о течении времени, о счастье, поющем галльским петухом, с декларацией эксперимента о том, как сделать душу чудовищной? Как соотнести алкогольное опьянение, сопровождаемое вполне низкими физиологическими подробностями, и открытие в этом состоянии первозданной красоты мира, наблюдаемой сквозь призму пьяной слезинки, с последовавшим за этим решительным, беспепелляционным заявлением, что «не надо было заботиться пить», чтобы обнаружить эту красоту мира.

Приведённый пример из стихотворения «Larme» («Слеза») показывает также, что точка сопряжения действительной жизни поэта и произведения как результата этой жизни является в случае с Артюром Рембо настолько трудноуловимой, что искать её представляется целесообразным в онтологии поэтического слова Рембо.

Итак, загадка Рембо – это загадка души и духа, загадка экзистенциальная, она принадлежит не только литературе, но культуре в целом. Вполне очевидно, что антропологическая значимость эксперимента Артюра Рембо над своей собственной душой выходит за рамки литературоведения и представляет несомненный интерес для философского осмысления.

Обращение к традициям изучения и осмысления поэтического наследия позволяет привести некоторые примеры толкования загадки Рембо.

Осмыслить феномен Рембо стремились историки литературы, литературоведы, писатели, кинематографисты, переводчики, которые обращались к его биографии и творчеству, видя в них источники фактов, позволяющих составить суждения, ведущие к пониманию поэта.

Историки литературы, исследуя феномен Рембо, обращались к изучению его жизненного пути⁶.

⁶ Птифис П. Артюре Рембо. – М., 2000.

Литературоведы выявляли вклад Рембо в развитие европейского символизма в развёрнутых теоретических работах⁷.

Кинематографисты создавали киноверсии жизни и творчества поэта⁸.

Писатели, попавшие под обаяние личности и творчества Рембо, убедительно моделировали внутренний мир поэта, предлагая свою трактовку его переживаний⁹.

Поэты создавали художественные интерпретации его стихотворений, переводя их на разные языки¹⁰.

Казалось бы, все это так или иначе определяло наиболее значимые позиции в осмыслении феномена Артюра Рембо: история семьи, знакомство с творчеством парнасцев, первые поэтические опыты, убившие Рембо в собственной гениальности, роман-дружба с Полем Верленом, побеги из дома и путешествия, решительный отказ от поэтического творчества, коммерция в Абиссинии, болезнь и смерть. Однако ни один факт биографии поэта, ни один период его жизни, ни её траектория в целом, ни соотнесение его поэтических текстов с датами их создания и первых публикаций не явились, как мы видим, ключом к пониманию стихотворений: загадка Рембо в них оставалась не разгаданной.

Мало того, как мы уже отметили, выявилась любопытная несоотнесённость содержания текста, и даты его создания, места, где Рембо в это время находился и событий, которые с ним происходили или которые он сам формировал. Биография Рембо, словно не желает превращаться в историю творческого пути, в метод анализа текстов и мало что поясняет в самих текстах. Следует отметить, и то, что стремление концептуализировать известное о Рембо более свойственно искусству, а не науке. Так, одним из восторженных почитателей французского поэта был американский писатель Генри Миллер, обвинивший век и общество в целом, а также и ближайшее окружение в убийстве поэта¹¹.

⁷ Косиков Г. К. Указ. соч. – С. 138–178.

⁸ Художественный фильм «Полное затмение» режиссёра Агнешка Холланд (1995).

⁹ Миллер Г. Время убийц // Иностранная литература. – 1992. – № 10. – С. 143–200.

¹⁰ Речь идёт о художественных переводах В. Набокова, Б. Лифшица, М. Кудинова, приведённых в приложении.

¹¹ Миллер Г. Указ. соч. – С. 144, 198.

«Рембо родился в середине девятнадцатого века, 20 октября 1854 года <...>. То был век смуты, материализма и прогресса <...> век чистилище во всех значениях этого слова, чему зловеще свидетельствовали творения тех писателей, которые процветали в то время. Одна за другой разражались бесчисленные войны и революции. Только Россия, как известно, вела в XVII–XIX веках тридцать три войны <...>. Вслед за революцией 1848 года, краткой, но имевшей важные последствия, идёт кровавая Коммуна 1871 года; считается, что юный Рембо в ней участвовал. В 1848 году мы, американцы, воюем с Мексикой. Через двенадцать лет начинается Гражданская война, самая, наверное, кровавая война из всех гражданских войн»¹².

Г. Миллер убедительно обрисовал духовный гештальт XIX века, где конфликт художника и социума обрёл у него глобальный характер: консервативная косность социума убивает поэта, самого яркого в плеяде гениев XIX века. «Столетие каких имён <...>. Какая мятежность, какая утрата иллюзий, какая тоска! Ничего, кроме душевного надлома, нервных расстройств, галлюцинаций и видений. Сотрясаются основы политики, нравственности, экономики и искусства. Воздух насыщен предвестиями и пророчествами наступающей катастрофы – и в XX столетии она всё-таки наступает!»¹³

По мнению Г. Миллера, в водоворотах тьмы и хаоса XIX века голоса поэтов звучат всё глуше, всё невнятнее, совершается работа убиения поэтов, «история теряет смысл, и предвестие нового эсхатологического катаклизма врывается новым пугающим заревом в сознание человека. Только теперь, на краю пропасти, есть возможность понять, что всё, чему нас учат, – обман... Мы целиком живём в прошлом, вскормленные мёртвыми мыслями, мёртвыми верованиями, мёртвыми науками. И засасывает нас в свою пучину именно прошлое, а не будущее. Будущее принадлежало и будет принадлежать – поэту»¹⁴.

Мы не вполне разделяем позицию, высказанную Г. Миллером в эссе «Время убийц». Видеть причину трагедии художника в его столкновении с враждебным непоэтическим социумом – достаточно распространённая версия в биографическом подходе к изучению его творчест-

¹² Миллер Г. Указ. соч. – С. 198.

¹³ Там же. – С. 200.

¹⁴ Там же. – С. 144.

ва, особенно при осмыслении перипетий трагедии художника, жившего в XIX веке. Конфликт такого рода действительно имеет место, он общеизвестен и исследован при изучении творчества целого ряда знаменитых русских и зарубежных поэтов. Основы его в оппозиции поэтического и непоэтического сознания. Однако полагаем, что восторженный пафос Миллера, акцентирующий глобальный характер данного конфликта, во многом определяется его отождествлением себя с поэтом. Сложные отношения самого Генри Миллера с матерью, его склонность к эпатажу, путешествия, жизнь в чужой стране, жажда славы и её отсутствие при отсутствии сомнений в собственной гениальности – всё это сближало его с Рембо, определяло глубокое понимание им трагедии поэта, но прежде всего во многом характеризовало самого Генри Миллера. Его восторженное отношение к личности Рембо переходило в самопознание, самоидентификацию и пылкую защиту Поэта от мирового зла в целом. Поэт защищал Поэта. Это позиция в истории поэзии была свойственна А. Пушкину, М. Лермонтову, Н. Некрасову, М. Цветаевой, В. Высоцкому и многим, многим другим поэтам и писателям, остро чувствующим природу поэтического гения и его противопоставленность обыденному.

Глобальный духовный конфликт поэта и мира в целом, имеющий в качестве метафизической основы оппозицию поэтического и непоэтического начал жизни, действительно многое определял в загадке Рембо: Рембо с ранней юности пребывал в состоянии дисгармонии со своим ближайшим окружением. Хотя эта дисгармония не была столь однозначна. Возможно ли говорить об объективном видении, если отнять только возвышенно-поэтическое, позитивное в образе гения и при этом указывать на теневые стороны его окружения? Столь ли ангелоподобным и безупречным был сам Рембо, когда шестнадцатилетним отроком три раза бежал из дома и три раза вновь возвращался под защиту столь критикуемого биографами и поклонниками поэта буржуазного дома его матери?

Трудно восторгаться взаимоотношениями юного поэта с семьёй, друзьями, братьями по поэтическому цеху. Как оценить с этических позиций его роль в разрушении семьи П. Верлена, более чем странную дружбу и криминальные обстоятельства разрыва с ним? С каких этико-эстетических позиций оценить отказ от поэтического творчест-

ва и безусловное буржуазное предпочтение коммерческой деятельности поэзии?

И всё-таки мы не склонны выносить какие-либо этические вердикты оправдательного или обвинительного толка. Вполне очевидно, что Рембо – бунтарь, стремящийся к абсолютной свободе, безжалостно рвущий семейные, дружеские связи, пренебрегающий не только внешними приличиями, но и сущностно значимыми этическими нормами. Он привык быть в центре внимания и был первым ещё в шарлевильской гимназии: он нуждался в признании. Из дома он бежал не от материнского угнетения, но за славой поэта-парнасца, за признанием и первенством на парижском поэтическом Олимпе, что он сам недвусмысленно транслирует в поэтических кругах. Яркость и сила поэтического духа Рембо столь очевидны, он настолько осознанно вступает в схватку со всеми и вся, что, на наш взгляд, привычная для сознания поклонников поэзии концептуальная модель – возвышенный поэт в конфликте с приземлённым миром, который его убивает, – здесь неуместна. Рембо-поэт бескомпромиссен в своей схватке с существующим миром. Но Рембо-буржуа приравнивается к требованиям буржуазного социума.

Биографы обычно стремятся подчеркнуть в жизни Рембо эпатажное, вопиющее, душераздирающее содержание¹⁵. И в самом деле, трудно назвать детство поэта беззаботным, отрочество гармоничным, юность счастливой: Рембо не знал отца, привык видеть озабоченную, отягощённую грузом повседневных забот мать. У него всегда была духовная дистанция с близкими ему людьми. Но это и было основой его безудержной свободы, реализованной в творчестве.

Поскольку литературоведение пока что не располагает опытом конструирования собственно творческого пути поэта, мы в настоящей работе не рассматриваем те или иные эпизоды жизни Рембо, определившие или выявившие с позиций биографов характер его творческого становления. Полагаем, обращение к биографии Рембо на основе сложившейся традиции соотносить историю замысла текста, описание процесса его создания с фактом биографии не даст объективного виде-

¹⁵ Птифис П. Указ. соч. – М., 2004.

ния смысла текста в данном случае, в отличие от распространённой практики.

Поясним эту мысль на нескольких примерах. Так, понимание смысла текста А. Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» расширяется и уточняется при обращении к биографическим фактам: ссылке в село Михайловское, поездкам к соседям в Тригорское, встречах с Анной Керн. Факт стихотворного текста не сводим к конкретному факту частной жизни – встречи поэта с определённой женщиной, но тем не менее соотносим с ним в оппозициях особенного и всеобщего.

Или, например, история создания «Казачьей колыбельной» М. Лермонтова также раскрывает смысл текста, который написан в период службы на Кавказе под впечатлением пения казачки, укачивающей своего малютку, в момент расквартирования, когда ординарец поэта распаковывал вещи в казачьей избе, определённой поэту для постоя. Здесь также налицо связь биографического факта с артефактом.

Стихотворение Поля Верлена о суеотящейся мыши, написанное в тюрьме, также даёт возможность говорить о соотнесённости текста как артефакта с фактом его биографии. Эта соотнесённость очевидна, сколь бы ни был символистским сам текст.

Dame-souris trotte,	Дама-мышка шмыгает,
Noire dans le gris du soir,	Чёрная, в серости вечера,
Dame-souris trotte,	Дама-мышка шмыгает,
Grise dans le noir.	Серая, в черноте.
On sonne la cloche:	Звонят в колокол:
Dormez les bons prisonniers !	Спите, добрые арестанты!
On sonne la cloche:	Звонят в колокол:
Faut que vous dormiez.	Полагается, чтоб вы спали.

Приведённые примеры указывают, почему история создания произведения в литературоведческой науке является вполне успешным методом его анализа. Место проживания, условия в которых пребывал автор, люди, окружавшие его, намерения, которые он транслировал, – всё это вписывается в общую ткань жизни и творчества.

Почему же соотнесение факта биографии и текста в случае с Рембо не является столь результативным, как это было у его предшественников?

Обратимся в поисках ответа к стихотворению Рембо «Спящий в долине», которое, на первый взгляд, классически соотносится с фактом биографии: юный Рембо, по сведениям биографов, действительно был потрясён видом убитого солдата. Однако текст являет собой не столько поэтическую рефлексию жизненного факта, сколько сам жизненный факт: всё, о чём говорится в тексте, происходит здесь и сейчас, являясь единственно значимым фактом поэтического опыта мировидения, осуществляемым непосредственно в слове.

Соотнесение факта биографии и текста затрудняется и эпатажностью Рембо. Чрезвычайно сложно оценить объективно факты жизни бунтаря. Однако у Рембо эпатаж, бунтарство сочетаются с консерватизмом и буржуазностью. Так, например, обращение к биографическим фактам¹⁶ убеждает в том, что Рембо в отношении своей семьи – отнюдь не пасынок, не чужак, порвавший родственные связи, как это подчас представлено в мифе под названием «Рембо», но вполне почтительный сын и заботливый брат. Он регулярно поддерживал переписку с матерью и сестрой на протяжении всей жизни. Находясь в Абиссинии, он часто обращался к ним за помощью, отдавал на хранение накопленные деньги, делился планами на будущее, мечтал вернуться и обзавестись собственной семьёй. В тяжёлой болезни, приведшей Рембо к гибели, он опирался и духовно и физически на заботу и участие сестры и матери. Духовные связи, соединяющие его с семьёй, всегда были очень прочными. В то же время только после гибели поэта семья Рембо открыла для себя, что подарила Франции и миру поэтического гения. Вторым открытием для матери и сестры было то, что углубляться в осмысление биографии гения оказалось опасным, ибо эта биография разрушала все каноны благопристойности. Как видим, конфигурация конфликта: поэт и среда даже при первом приближении оказывается достаточно сложной и убеждает в том, что Рембо – один из самых трагических поэтов в мировой поэзии. А всякая трагедия, воплощая неразрешимый конфликт непримиримых начал, неся очищение, порождает миф, взыскующий о разгадке. Так что же лежит в основе соотнесённости или несоотнесённости жизни и творчества поэта?

¹⁶ Птифис П. Указ. соч. – М., 2004.

Обратимся к существу самой идеи соотнесения факта биографии и факта творчества столь плодотворной в классическом литературоведении. Важно понять: что с чем соотносится, какие явления сопрягаются друг с другом. Так, соотнесение *жизни* и *творчества* представляет собой сопряжение отличных друг от друга явлений. Жизнь – неуловима, изменчива, полиинтенциональна, проживается человеком для себя и в себе. Художественное произведение – законченный результат, исторгнутый деятельностью автора из единого, целостного жизненного потока, растождествленный с ним, зафиксированный, неизменный и существующий для всех.

Творческий путь автора – достаточно условная и умозрительная категория, суть которой – дискретизация подлинной жизни художника через выявление в ней наиболее определённых и показательных дискретных точек – фактов биографии в их соотнесённости с текстами.

При этом факт биографии может быть неполон, сокрыт и даже фальсифицирован, поскольку он – всегда факт частной жизни художника, проживаемой им для себя, в себе. Факт частной жизни, даже представляя собой деятельность, значимую для всех, не отчуждается от субъекта, в отличие от факта творчества. Подвергаясь оценке, осмыслению извне, факт биографии, тем не менее, всегда пребывает в сфере внутренней жизни субъекта. Он дискретен, фрагментарен, предельно субъективен.

Факт творчества, например поэтический текст, отличается высокой степенью художественной объективации. Разумеется, художественный текст можно интерпретировать с разных позиций, однако он изначально открыт читателю, поскольку создаётся для читателя, нацелен на общение с ним, коммуникативен по своей природе. Всякого рода трансформации и искажения, которым текст подвергается в процессе коммуникации с читателем, всегда могут быть исправлены, поскольку текст как объективная художественная реальность стоит в числителе толкования, определяя его знаменатель.

Исследование жизни Рембо во французском литературоведении привело к созданию мифа о поэте, чему отчасти способствовало естественное стремление близких ему людей сохранить светлую память о недавно ушедшем родном человеке. Это определяло умолчания

и сокрытие фактов биографии. Однако вышесказанное позволяет сделать вывод, что здесь-то и возникал заколдованный круг: бытовая жизнь Рембо при всей её эпатажности была весьма сильно дистанцирована от жизни его мятежного духа. А поскольку его поэзия – творение чистого духа, то, может быть, и искать её понимание нужно в ней самой, а не в биографических фактах? То есть следует обратиться к текстам поэта, к онтологии его поэтического слова. Однако читать гения – непростое дело, особенно на иностранном языке. Здесь возникает комплекс проблем, связанных с пониманием прочитанного текста. К проблеме чтения стихотворений Артюра Рембо в оригинале обратимся в следующей главе.

ОНТОЛОГИЯ ПЕРЕВОДА

Действительно, живое слово Артюра Рембо чрезвычайно подвижно, что придаёт его стихотворным текстам стремительную лёгкость. Слово Рембо убегает и улетает особенно быстро при переводе его стихотворений на русский язык. Как понять это убегающее и улетающее слово Артюра Рембо? Как уловить в движении поэтического слова его сущностную соотнесённость с бытийной реальией? Ответ на этот вопрос прямым образом связан с герменевтикой.

Прежде всего определимся в понимании методологического постулата: «Автор умер – да здравствует читатель». Данная позиция не только яркая метафора, но имеет и вполне прямой смысл, поскольку речь идёт о чтении классики XIX века, и автор, действительно, уже умер, а читатель здравствует. Тексты, получившие титул классических, давно стали всеобщим читательским достоянием, а их автор не защищён в случае неадекватной трактовки своего наследия поправками авторского комментария: понимание классики полностью зависит от того, как её понимает читатель. Обретя статус классика, монументализируясь, автор в то же время становится фигурой страдательной: каждая его мысль, каждое слово, каждое словосочетание начинают обретать всё

большее значение не только в пределах текста, но и в читательской интерпретации. Бесмертие всё более отчуждает автора от собственного текста: процесс чтения его произведений становится всё менее защищённым от субъективного толкования их смысла читателем, которое транслируется как объективное авторское мировидение. Именно здесь находится источник школярских формул: «автор хотел сказать». Однако автор не просто имел намерение сказать *нечто*, но реализовал своё намерение и сказал это *нечто*. Авторские интенции действительно реализованы в тексте, и степень их реализации ограничивает читателя в возможностях интерпретации: читателя нельзя назвать полновластным властелином читаемого текста, ибо демиург-автор продолжает пребывать в тексте и определять воздействие своего текста на читателя. Отметим, что страдательная позиция автора, вынужденного отдать произведение в свободно толкуемое чтение, защищена прежде всего самой природой авторского текста, отличной, например, от природы текста фольклорного, где автор не проявлен в самой системе текста. Авторский текст, сколь бы древним он ни был, предполагает репрезентацию автора на всех смысловых ярусах: идейно-тематическом, композиционном, образном, грамматическом, стилевом, лексическом. Все эти ярусы являются носителями и трансляторами авторского смысла.

Процесс чтения, являясь трансакцией, может быть представлен как взаимодействие позиций автора и читателя. Образ автора, авторская позиция, авторский голос, лирические отступления, маски автора, стиль, язык – всё это категории, раскрывающие и скрывающие феномен автора на разных семантических уровнях текста. Чтение авторского текста представляет собой раскодирование данных ярусов смысла, осуществление коммуникации: автор – читатель. Структурная матрица процесса понимания текста читателем определяется самим автором через совокупность средств, выражающих авторскую позицию. Активная позиция читателя-реципиента во многом обусловлена его интеллектуально духовными возможностями, определяющими продуктивность диалога с автором. В то же время, чем квалифицированнее читатель, тем большее количество ролей он одновременно выполняет. Искусшённый читатель, способный воспринять различные семантические уровни текста, разумеется, не будет столь послушным автору и управ-

ляемым в следовании по пути адекватного восприятия текста, как это может на первый взгляд показаться. Адекватное восприятие текста допускает целую серию читательских позиций: читатель может выступать в качестве ученика-последователя, критика, оппонента, актёра, проигрывающего авторский текст, режиссёра, моделирующего целостную авторскую реальность, учёного-археолога, изучающего художественный авторский почерк, наконец, соавтора.

Система оппозиций читателя и автора может включать как симметричные варианты, так и асимметричные. Автор и читатель находятся во взаимодействии. Их обоюдная изменчивость рождает семантический веер различных трансакций. Конфигурации взаимодействий дают всякий раз индивидуальное прочтение текста. При этом индивидуальное восприятие никогда не исключает и не поглощает объективной основы текста, определённой авторским началом его организации. Любое читательское прочтение – это интерпретация авторского текста, что, в свою очередь, всегда предполагает меру ответственности интерпретатора. Интерпретацию и ответственность можно рассматривать в системе причинно-следственных отношений: чтение – понимание – транслирование понятого – ответственность. Ответственность имеет единый корень с понятием «ответ». В самом деле, понимание прочитанного представляет собой ответ читателя автору. Это часть возникшего между ними культуротворческого диалога, который определяется не только логикой последовательности действий, но и структурной логикой. Чтение, представляя сложный последовательный многоярусный процесс, включает в свою структуру целый ряд компонентов, определяющих характер информационного метаболизма: интеллектуальный, этический, интуитивный, сенсорный. Все они обуславливают приятие и неприятие автора читателем, меру понимания текста, а следовательно, и меру ответственности читателя.

Ответственность становится особенно значимой всякий раз, когда понимание и интерпретация прочитанного являются профессией читателя: литературная критика, педагогика, режиссура и артистическая деятельность наиболее ярко представляют социальную значимость читательского восприятия. Однако ответственность не исключается и на сугубо личном уровне индивидуального чтения, которое вкуче формирует пласт массового понимания-ответственности потомков перед

автором. В связи с этим особую социальную и культурную значимость обретает процесс перечитывания и переосмысления классического наследия, который определяется не только интеллектуальным элитным сознанием, но укоренён также и в массовом сознании. Большое значение имеет и то, как учат читать и понимать текст в массовой школе.

Особо следует выделить проблему чтения и понимания художественного переводного текста в его соотнесённости с оригиналом. Здесь ответственность за адекватное понимание во многом берёт на себя переводчик. Любой художественный перевод представляет собой интерпретацию оригинального авторского текста переводчиком: переводной текст репрезентирует прежде всего переводчика, а затем уже переводимого им автора. Таким образом, для иноязычного читателя оригинальный текст, как правило, остаётся сокрытым, невидимым, он знакомится с автором через посредника-переводчика, несущего полную индивидуальную ответственность за трактовку смысла оригинала, на всех семантических уровнях текста.

Развитие теории текста, углубление понимания системного принципа его организации, значимости всех его семантических ярусов способствует развитию теории и практики перевода обращению к основам герменевтики и постоянному переосмыслению принципов перевода. Меняется практика издания зарубежной литературы: всё большее внимание уделяется лингвистическому комментарию, наряду с художественным переводом вниманию читателей предлагается оригинальный текст. Так, поэтические произведения всё чаще издаются на двух языках и с несколькими вариантами переводов.

Мера ответственности переводчика за понимание автора читателем имеет особое значение, когда дело касается поэтического текста, при переводе которого остро встает вопрос об адекватной соотнесённости на двух языках смысла текста на всех языковых ярусах. В поэзии более чем в прозе обнажены сущностные ментальные различия языковых систем. Форма здесь равна содержанию, явление – сущности. Вероятно, поэтому при переводе поэзии ни один тип перевода не может быть приоритетным. Полагаем, что акцентировать в переводе авторские мысль и чувство в неуловимом надъязыковом выражении, следуя принципу: переводить не слово словом, а мысль мыслью, чувство чув-

ством – значит недооценивать поэтическое слово в его онтологической семантике. Также и выстраивать порядок слов переведённого текста в соответствии с законами грамматики родного языка – не значит ли это менять местами тему и рему, изменять данное и новое, предмет и предикат, а следовательно, неизбежно изменять авторские мысль и чувство? Возможен ли в принципе перевод метафоры, нонсенса, парадокса, аллитерации, ассонанса, инверсии, окказионализма, неологизма с одного языка на другой? Можно ли определить, в какой мере грамматически правильным, нормированным с точки зрения языка, на который текст переводится, должен быть перевод? Допустимо ли перестраивать поэтический синтаксис, менять морфологические формы, опускать служебные слова, местоимения? Иными словами, допустимо ли изменение структур грамматического яруса оригинального текста, не ведёт ли оно к безусловному изменению первоначального авторского смысла и образованию принципиально нового смысла? Мы понимаем, что высказанная мысль отнюдь не нова. Однако полагаем, что осмысление проблемы перевода поэтического текста сдвинется с места, если будет, наконец, принято во внимание, что это не только и не столько проблема языковая, сколько онтогносеологическая.

Материалом прозаического и поэтического текста является язык художественного произведения, художественная речь, но образ, формируемый из этого материала, имеет художественно различную специфику. Проза имеет ярко выраженную нарративную природу, поэзия – символически знаковую. Не углубляясь в специфику различий, чтобы не увести далеко в сторону от предмета исследования, отметим только, что любой мельчайший элемент языка в поэтическом тексте имеет значение для выражения мысли, чувства, переживания: окказиональное сочетание, порядок слов, внутренняя рифма, нарушения синтаксиса, пунктуация, графика. Особенность лирического произведения «состоит в совершенной слитности содержания и словесного выражения. В истинно лирическом стихотворении нет вовсе содержания, отделённого от формы»¹⁷.

Миф об Артуре Рембо подпитывался в истории мировой литературы не только его эпатажной личностью и гениальным творчеством,

¹⁷ Соловьёв В. С. О лирической поэзии // *Философия искусства и литературная критика*. – М., 1991. – С. 401.

но и трудностями, связанными с его переводами на языки мировой поэзии: английский и русский: «И даже в ...немногочисленных переводах с неизбежностью проявилось разнообразие толкований поэзии Рембо. Однако при всей затруднённости и неуловимости его стиля и хода мысли, Рембо всё же не непереводим»¹⁸. Генри Миллер лелеял надежду максимально приблизиться в переводе к «негритянскому французскому самому Рембо»¹⁹. «Французская поэзия двадцатого века обязана Рембо всем. При этом никому пока не удалось превзойти его в дерзости и изобретательности»²⁰.

Всё сказанное подводит к тому, что самый надёжный критерий оценки в понимании автора – сам оригинальный авторский текст и его прочтение. В связи с этим авторское слово Рембо, графика, фоника, синтаксис, пунктуация, ритм, рифма и те смыслы, которые рождаются в переплетениях ярусов языковой ткани, были предметом нашего внимания. Обратившись к ряду оригинальных стихотворных текстов поэта, в качестве инструмента их анализа и комментария мы сделали к ним подстрочные переводы.

В нашем исследовании эти подстрочные переводы выполняют вполне определённую научную роль. Они не соперничают с художественными переводами, поскольку однозначно не содержат в своей структуре ярусов поэтического синтаксиса и поэтической фонетики. Иными словами, от них нельзя требовать рифмы, ритма, мелодики, интонации, свойственных поэтической речи. Задачей подстрочного перевода является философское осмысление оригинальных текстов Рембо: выявление онтологической семантики слова-понятия в его текстах, определяющей их бытийный смысл. Для этого мы вчитывались в смысл стихотворений на французском языке и комментировали прочитанный текст на основе авторского, а не переводного слова актуализируя авторский текст лексико-грамматической калькой на русском языке.

Остановимся на принципах выполнения подстрочного перевода.

Как известно, любой текст является сложным системным языковым единством, в котором имеет место целый ряд семантических язы-

¹⁸ Миллер Г. Указ. соч. – С. 143.

¹⁹ Там же. – С. 144.

²⁰ Там же. – С. 144.

ковых ярусов: лексический, фонетический, грамматический, интонационно-ритмический. В свою очередь, поэтический текст как система сопрягает образный и лингвистический планы. Поэтический образ рождается и существует не просто в слове, но порядке слов, их морфологических формах, грамматической организации.

Подстрочные переводы в нашей работе являются в прямом смысле таковыми и позволяют акцентировать именно лексико-грамматический уровень текста, как наиболее значимый с позиций его онтологической семантики. Мы не отталкивались от текстов Рембо в поисках адекватного словесного образа на русском языке, но стремились пребывать непосредственно в поле самих оригинальных текстов, калькируя при их подстрочном переводе на русский язык авторскую лексику, морфологию, синтаксис, актуальное членение предложения, пунктуацию. Мы не искали образных эквивалентов Рембо на русском языке, но акцентировали подстрочным переводом последовательность *авторских* лексических рядов, морфологические формы, выбранные *автором*, выявляли синтаксические связи и отношения, определённые *автором*. При этом мы исходили из данности французского языка: из непосредственного смысла самого французского слова-понятия и грамматики французского языка. Мы стремились выявить через русскоязычную кальку лексико-грамматический ярус организации стихотворений Артюра Рембо с тем, чтобы иметь возможность осмыслить их онтологию и природу воздействия на читателя.

Данный подход позволяет рассматривать подстрочный перевод, выполненный с сохранением лексико-грамматической основы оригинала, порядка слов и пунктуации как метод анализа оригинального текста²¹. Слово при этом переводится словом в тождественной морфологической форме, но не «мыслью и чувством». Поясним целесообразность данного подхода на конкретных примерах.

Так, например, материалом для осмысления онтологии слова в поэме «Пьяный корабль» стал оригинальный французский текст «Le bateau ivre», продублированный подстрочным переводом, выполнен-

²¹ Нефёдова Л. К. Поль Верлен: 14 стихотворений: переводы, подстрочники, комментарии. – Омск, 2000.

ным нами с сохранением всех грамматических форм оригинала, с сохранением порядка слов.

Подчёркиваем, что мы вполне сознательно отказались от обращения к художественным переводам «Le bateau ivre» на русский язык, созданным В. Набоковым, Б. Лифшицем, П. Антокольским. Это, безусловно, талантливые яркие поэтические тексты. Но они, хотя и дают превосходное представление о содержании образного строя, строфике, ритмике, мелодике оригинала, являются, тем не менее, версиями-интерпретациями оригинального произведения и представляют не столько сам текст Рембо, сколько его понимание названными авторами, а следовательно, и не могут служить основой исследования бытия поэтического слова Рембо.

В художественных переводах поэтического текста, репрезентирующих принцип перевода не слова словом, а мысли мыслью, чувства чувством, как правило, не сохраняется грамматический строй оригинала (изменяются морфологические формы, авторский синтаксис), что неизбежно ведёт к искажению авторского смысла текста на грамматическом уровне. Учитывая специфику поэтического синтаксиса, его ненормативность, склонность к окказиональности, заметим, что адекватный художественный перевод грамматической системы поэтического текста с одного языка на другой в принципе невозможен, исключая случаи предельно простого синтаксиса и общеупотребительной лексики. Достаточно трудно найти аналог неологизму, окказионализму, успешно перевести идиому. Ещё сложнее перевести процесс расшатывания поэтического синтаксиса. Грамматическая система того языка, на который переводится поэтическое произведение, вынуждает создавать в принципе новый, иной, нежели переводимый оригинальный текст. В результате переведённый текст невозможно рассматривать как текст-откровение иноязычного автора, а только как текст-понимание переводчика, жёстко ограниченного грамматическими законами своего языка и уже существующими в поэтическом синтаксисе данного языка прецедентами. Искать автора в таком тексте – бессмысленно. Здесь есть только интерпретатор, предлагающий одну из версий понимания автора.

Поэтический текст является закодированным сообщением, раскодирование которого возможно только в рамках языка, на котором он

первоначально создан. Для подтверждения приведём пример перевода стихотворения А. С. Пушкина на английский язык П. Тампестом и представим к художественному переводу на английский язык русский подстрочный перевод.

ТЕКСТ	ПЕРЕВОД	ПОДСТРОЧНИК
А. С. ПУШКИНА	П. ТАМПЕСТА	к переводу П. ТАМПЕСТА
Я помню чудное мгновенье	A magic moment I remember	Магическое мгновение я помню
Передо мной явилась ты	I raised my eyes and you were there,	Я поднял мои глаза, и ты была там,
Как мимолётное виденье,	A fleeting vision, the quintessence	Быстротечное видение, квинтэссенция
Как гений чистой красоты.	Of all that's beautiful and rare.	Всего, что прекрасно и редкостно

Прямой порядок слов первой строчки пушкинского текста, символизирующий простоту и ясность случившегося события внутренней жизни, актуализирующий деятельного чувствующего, помнящего прошлое субъекта в переводе становится иверсионным. Темой поэтического высказывания у П. Тампеста становится магическое мгновение, в то время как у Пушкина – тема высказывания: «Я помню». Чувство любви, продолжающее жить в глубинах памяти и вызывать восхищение у лирического героя А. Пушкина, у лирического героя П. Тампеста трансформировалось в квалификацию характера мгновения встречи. Мимолётное мгновение у А. Пушкина на глазах у читателя оборачивается вечностью, в то время как в переводе – это всего лишь мгновение.

Очевидно семантическое различие высказывания Тампеста «Я поднял мои глаза, и ты была там» и высказывания Пушкина «Передо мной явилась ты». Явление вневременного, вечного образа красоты и любви у Пушкина в переводе Тампеста трансформируется в неопределённое впечатление первой встречи.

Пушкинское «Гений чистой красоты» у Тампеста переведено как «квинтэссенция всего, что прекрасно и редкостно». Это выглядит как словарное определение понятия.

Тампесту удалось сохранить мелодику оригинального текста, его благозвучие, но лексико-грамматическая основа оригинального авторского текста пошатнулась, трансформировалась, стала неузнаваемой и поэтические смыслы пушкинского слова – исчезли.

Во многом новое произведение получилось у В. Брюсова при переводе на русский язык стихотворения Д. Г. Байрона «I would I were a careless child», отрывок из которого мы также прокомментируем, приведем его далее в сопоставлении с оригиналом и лексико-грамматическим подстрочным переводом.

ТЕКСТ Д. БАЙРОНА	ПЕРЕВОД В. БРЮСОВА	ПОДСТРОЧНИК к тексту Д. БАЙРОНА
I would I were a careless child,	Хочу я быть ребёнком вольным	Я хотел бы, чтобы я был беззаботным ребёнком,
Still dwelling in my Highland cave,	И снова жить в родных горах,	Еще обитающим в моей Хайландской пещере,
Or roaming through the dusky wild,	Скитаться по лесам раздольным	Или скитающимся без цели сквозь сумерки наугад,
Or bounding o'er the dark blue wave;	Качаться на морских волнах.	Или подпрыгивающим на темно голубой волне;
The cumbrous pomp of Saxon pride	Не сжиться мне душой свободной	Громоздкость помпезная Саксонской гордости
Accords not with the free born soul,	С саксонской пышной суетой!	Не согласуется со свобод- норожденной душой,
Which loves the mountain's craggy side,	Милее мне над зыбью водной	Которая любит горные скалистые склоны,
And seeks the rocks where billows roll.	Утёс, в котором бьёт прибой!	И ищет скалы, откуда лавины скатываются ²² .

Уже первая строка Д. Г. Байрона «I would I were a careless child», представленная в переводе В. Брюсова как «Хочу я быть ребёнком вольным» разрушает онтологический уровень смысла оригинального текста. Брюсов обратился к глаголу «хочу» в изъявительном наклонении, который довольно трудно считать смысловым эквивалентом

²² Подстрочный перевод выполнен автором монографии.

английского глагола «would», который употребил Байрон. Сослагательное наклонение указывает на иной характер модальности – отношения говорящего к высказыванию. Желание быть ребёнком в переводе В. Брюсова – безапелляционно и, судя по грамматическим средствам, мыслится как вполне реальное по отношению к действительности. Желание быть ребёнком в тексте Д. Г. Байрона – условно и мыслится как нереальное, невозможное по отношению к действительности²³. Желание быть ребёнком у Байрона звучит как пожелание. Благозвучие потребовало в переводе В. Брюсова формы изъявительного наклонения «хочу». Выражение: «Я хотел бы, чтобы я был», точно передающее модальность желаемого, но невозможного, не вписывалось в бельканто русского романтического стиха как с позиций размера, так и с позиций его синтаксической и фонетической избыточности для русского языка.

Синтаксически избыточно с формально-семантической точки зрения в русском тексте выглядят и повторы Байроном местоимения «Я» и употребление глагола-связки в прошедшем времени. Достаточно короткое английское выражение: «I would I were a careless child», открывающее текст Байрона, включает также и синтаксические отношения сложноподчинённости, которые в переводе на русский язык требуют союзного слова «чтобы», передающего семантику необратимости. Эта семантическая избыточность в рамках одного пусть и сложного сказуемого несвойственна русской грамматике. Вероятно, поэтому переводчик счёл возможным остановиться на русском лапидарном «хочу», изменив тем самым онтологический, базовый уровень вполне определённого чёткого смысла авторского текста. В результате, оставаясь верным законам художественной формы и грамматическим требованиям родного языка, переводчик создает собственную субъективную художественную версию понимания оригинального текста.

В качестве примеров трансформации авторского смысла в художественных переводах обратимся к стихотворениям Артюра Рембо. сопоставим строки из стихотворения «Sensation» с их художественным переводом, выполненным Б. Лифшицем.

²³ Развёрнутый комментарий к данному тексту представлен в работе: Нефёдова Л. К. Граничное бытие детства. – Омск, 2005. – С. 35–47.

А. РЕМБО
SENSATION

Б. ЛИФШИЦ
ОЩУЩЕНИЕ

ПОДСТРОЧНИК

Par les soirs bleus d'été,	В сапфире сумерек	Вечерами синими летними
J'irai dans les sentiers,	пойду я вдоль межи,	я пушусь по тропинкам,
Picoté par les blés, fouler	Ступая по траве	Испещрённым зернами,
l'herbe, menue:	подошвою босою,	мять траву мелкую:
Rêveur, j'en sentirai la	Лицо исколют мне	Мечтатель, я почувствую
fraîcheur à mes pieds.	колосья спелой ржи,	свежесть моими подошвами,
Je laisserai le vent baigner	И придорожный куст	Я позволю ветру омыwać
ma tête nue.	обдаст меня росой.	мою голову обнажённую ²⁴ .

Б. Лифшиц изменил образный строй оригинала, введя в свой художественный перевод реалии, отсутствующие у Рембо: «сапфир сумерек», «колосья спелой ржи», «придорожный куст», «босая подошва».

В то же время из художественного перевода исчезли реалии, определяющие онтологическую семантику ощущения у Рембо, такие как «вечера», «тропинки», «зёрна», «травы», «мечтатель», «свежесть».

Изменение системы реалий соответственно привело к изменениям ощущений лирического героя, который у Рембо чувствовал «свежесть своими подошвами» и «позволял ветру омыwać свою обнажённую голову», а у Лифшица лирический герой ощущает, как куст обдаёт его влагой росы, как лицо колют колосья спелой ржи. При этом вполне наглядно исчезает активный лирический герой Рембо – мечтатель, цыган, бродяга в башмаках, подбитых ветром, безудержно свободный, устремлённый «сквозь природу» и появляется довольно мягкий, задумчивый лирический герой Лифшица, лицо которому колют «колосья спелой ржи», движение которого закреплёно в локальном пространстве межи. Кроме того усиление сенсорных акцентов осязаний в переводе нивелирует интуитивное мировосприятие, свойственное герою-мечтателю Рембо. Динамика внутренней жизни лирического героя Рембо трансформируется в статику пейзажа у Лифшица.

²⁴ Здесь и далее приводятся подстрочные переводы к стихотворениям Артюра Рембо, выполненные автором монографии на основе принципа сохранения лексико-грамматической основы оригинального текста и порядка слов, принятого Артюром Рембо.

Обратимся ещё к одному примеру: к переводу П. Антокольским стихотворения «Le dormeur du val».

РЕМБО
LE DORMEUR DU VAL

АНТОКОЛЬСКИЙ
СПЯЩИЙ В ЛОЖБИНЕ

C'est un trou de verdure où chante une rivière	Беспечно плещется речушка, и цепляет
Accrochant follement aux herbes des haillons	Прибрежную траву, и разным серебром
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,	Трепещет, а над ней полдневный зной пылает,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.	И блеском пенится долина за бугром.
Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,	Молоденький солдат с открытым ртом, без кепи,
Et la nuque, baignant dans le frais cresson bleu,	Весь с головой ушёл в зелёный звон весны.
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,	Он крепко спит. Над ним белеет тучка в небе,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.	Как дождь струится свет. Черты его бледны.
Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme	Озябший, крохотный, – как будто бы спросонок
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:	Чуть улыбается хворающий ребёнок.
Nature, berce-le chaudement: il a froid.	Природа! Приголубь солдата, не буди.
Les parfums ne font frissonner sa narine; Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine	Не слышит запахов и глаз не поднимает, И в локте согнутой рукою зажимает
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.	Две красные дыры меж рёбер на груди.

В изображении П. Антокольского природа теряет брутальность и бесчеловечность, ощущаемую в тексте А. Рембо. Исчезает и безумие, ей свойственное. Она с самого начала находится в диалоге с человеком, готова к сочувствию, в то время как у Рембо обращение к безумной

природе носит риторический характер. В переводе теряется художественный концепт текста, представленный у Рембо в игре значений слова-понятия «дыра». Дыра в зелени, открывающая вид на обезумевшую реку, соразмерна дырам от пуль в теле солдата. Безумная, яростная, танатальная, а не полная витальных сил природа, таким образом, становится соразмерной убитому человеку. Приведём для сопоставления подстрочный перевод «Спящего в ложбине».

Это прорыв (дыра) в зелени, где поёт река,
Атакуя (цепляя) безумно трав лохмотья
Серебром; где солнце, горной местности гордое,
Сияет: Это маленькая ложбина, которая в ярости от лучей.

Солдат молодой, рот открыт, голова обнажена,
И затылок, окунувши в свежий кресс-салат голубой,
Спит; Он распростёрт в траве под облаком,
Бледный в своей кровати зелёной, где свет проливается дождём.
Подошвы в гладиолусах, он спит. Улыбаясь, словно
Улыбнулся ребёнок больной. Он во сне:
Природа, убаюкай его тепло, он замёрз.
Ароматы не заставляют дрожать его ноздри;
Он спит в солнце, рука на его груди
Спокойна. Он имеет две дырки красные в боку справа.

Сопоставим смысл текста «O saison, o chateux» с тем смыслом, который репрезентирован в переводе М. Кудинова.

ТЕКСТ РЕМБО

O saisons, ô châteaux,
Quelle âme est sans défauts?

O saisons, ô châteaux,

J'ai fait la magique étude
Du Bonheur, que nul n'élude.

O vive lui, chaque fois
Que chante son coq gaulois.

ПЕРЕВОД М. КУДИНОВА

О замки, о смена времён!
Недостатков кто не лишён?

О замки, о смена времён!

Постигал я магию счастья,
В чём никто не избегнет участья.

Пусть же снова оно расцветёт,
Когда галльский петух пропоёт.

Mais! Je n`aurai plus d`envie,
Il s`est chargé du ma vie.

Обрели эти чары плоть,
Все усилья смогли побороть.

Ce Charme! Il prit âme et corps,
Et dispersa tous efforts.

Больше нет у меня желаний:
Опекать мою жизнь оно станет.

Que comprendre à ma parole?
Il fait qu`elle fuie et vole!

Что же слово моё означает?
Ускользает оно, улетает!

O saisons, ô châteaux!

О замки, о смена времён!

[Et, si le malheur m`entraîne,
Sa disgrâce m`est certaine.

Il faut que son dédain, las!
Me livre au plus prompt trépas!

– O Saisons, ô Châteaux!]

Как видим, М. Кудинов не включил в свой художественный перевод строки о несчастье, в то время как они являются концептуально значимыми в понимании счастья: Рембо подсказывает читателю, как следует воспринимать несчастье, осваивая магию неизбежного счастья. Кроме того, переводчик изменил порядок слов, и объективная тотальность неизбежного счастья у А. Рембо трансформировалась у М. Кудинова в неопределённую деятельность субъекта, который то ли стремится к счастью, то ли избегает его. Изменилось значение конкретного понятия «времена года», оно превратилось в абстрактное – «времена». В художественном переводе нивелируется субъект действия, поскольку не сохраняется определённо личная конструкция: «Mais! Je n`aurai plus d`envie, Il s`est chargé du ma vie» (Но! Я не буду более желать, Это отягощает мою жизнь). Вместо неё появляется красивый, но довольно невнятный образ: «Обрели эти чары плоть, Все усилья смогли побороть».

И, наконец, в переводе отсутствует слово «душа». А тема стихотворения Рембо – душа, устремлённая к счастью.

O saison, ô chateaux,
Quelle âme est sans défauts?

О времена, о замки,
Какая душа без изъянов?

При художественном переводе стихотворений Артюра Рембо подчас возникает парадокс: нарушающий каноны, рвущий оковы, переходящий границы, пренебрегающий лингвистической нормой Рембо так или иначе усилиями переводчика канонизируется, оковывается, ограничивается и приводится к языковой норме и образному шаблону. Парадокс находит продолжение в том, что давление канонических поэтических форм на переводчика продуцирует субъективную в плане смысла художественную версию понимания содержания оригинала. Однако следует отметить не только неизбежные потери при переводе с одного языка на другой, но и явные художественные достижения: многие поэтические переводы стали фактами русской словесности, настолько, что массовый читатель соотносит их только с именем русского автора, первоначально являющегося, по сути, переводчиком²⁵.

Художественный перевод – не только соперничество с автором, не только презентация иноязычного автора читателям, не владеющим языком оригинала, но, безусловно, и герменевтический факт, имеющий полное право на включение в герменевтический круг. Для полноты читательского восприятия мы включили в приложение к тексту нашей работы художественные переводы В. Набокова, Б. Лифшица, П. Антокольского, М. Кудинова, ставшие фактом русской словесности.

Подчеркнём их несомненную значимость. Во-первых, художественные переводы названных авторов являются русскоязычными авторскими версиями-интерпретациями смысла оригинальных произведений Артюра Рембо. Во-вторых, они представляют собой самостоятельные интересные поэтические произведения. В-третьих, они дают представление о содержании образного строя, строфике, ритмике, мелодике оригинала, помогая читателю, так или иначе, прикоснуться к миру Рембо. В-четвёртых, сам факт художественного перевода предполагает возможность множества версий, то есть вариантов трактовки смысла

²⁵ Таковы известные переводы В. Жуковского, И. Козлова, М. Лермонтова, С. Маршака.

оригинальных стихотворений Артюра Рембо, что немаловажно для их понимания. Иными словами, несмотря на то, что концепт нашей работы строится на подстрочном переводе, мы не в коем случае не подвергаем сомнению необходимость и целесообразность художественного перевода поэзии.

Укажем на соотнесённость художественного и подстрочного переводов. В практике художественного перевода подстрочный перевод обычно рассматривался как подготовительный материал – смысловая основа для перевода художественного. Как и большинство рабочих материалов в художественном процессе, он был сокрыт от читателя. Подстрочник не имел самостоятельной ценности, но рассматривался как черновик, который нуждается в грамматической и художественной обработке. Выполнение подстрочного перевода предполагало профессиональное владение иностранным языком, но при этом мыслилось не как искусство, а как ремесло. Делом поэта была художественная версия переводимого текста. Имена ремесленников, в отличие от имён художников, как правило, не указывались. Немаловажным является и тот факт, что принципы художественного перевода давно подвергаются осмыслению, в то время как принципы подстрочного перевода поэтического текста, видимо, остаются в сфере прагматического неотрефлексированного наукой знания. А между тем подстрочный перевод поэтического текста – это первое и семантически наиболее адекватное отражение иноязычного автора непосредственно в материале иного языка. Подстрочный перевод допускает синонимические варианты, указания на лексическую и грамматическую многозначность, в то время как художественный перевод представляет законченную целостность.

Так или иначе, подстрочный перевод фиксирует лексико-грамматическое ядро оригинала, которое затем, подвергаясь неизбежной художественной обработке, трансформируется, обретая иные, отличные от оригинала смыслы. Так, например, в художественных переводах 130 сонета В. Шекспира появилось от шести до восьми решительных отрицаний физической красоты возлюбленной поэта, в то время, как у самого Шекспира есть только одно отрицание и отнюдь не столь решительное.

My mistress eyes are nothing like the sun;
Моей госпожи глаза ничем не похожи на солнце;

Сама возлюбленная обозначена в большинстве художественных переводов местоимением «она» или словом «госпожа», что несколько затемняет характер отношения к ней автора. В то же время Шекспир в сонете два раза, словно обрамляя словесный портрет, использует многозначное слово «mistress»: госпожа, хозяйка, возлюбленная, любовница.

Таким образом, лексико-грамматический уровень смысла оригинала в художественном переводе трансформируется, что принципиально меняет смысл переводимого текста. Переосмысление гносеологической функции подстрочного перевода поэтического текста, определение принципов его выполнения, а затем и введение его в читательскую практику наряду с оригинальным текстом и вариантами художественного перевода, позволит сделать подстрочный перевод легитимным средством постижения оригинального поэтического текста.

Ещё раз подчеркнём, что выполненные автором монографии подстрочные переводы текстов А. Рембо не следует рассматривать как форму соперничества с признанными мастерами художественного перевода, знатоками французского языка, такими как К. Бальмонт, В. Брюсов, Б. Пастернак, Д. Мережковский, В. Набоков, А. Гелескул, М. Миримская, Б. Лифшиц, М. Ваксмахер. Однако нельзя недооценивать герменевтическую функцию подстрочных переводов: они являются средством понимания художественной онтологии французского поэта. Таким образом, подстрочный перевод с сохранением лексико-грамматической основы оригинала – это прежде всего метод научного и философского анализа оригинального текста. Именно на его основе может применяться герменевтический подход к анализу иноязычного текста, исследоваться онтология авторского поэтического слова. А поскольку подстрочный перевод – смысловая основа оригинального текста, то в качестве таковой он имеет полное право на читательское внимание.

Если говорить о существующих художественных переводах стихотворений А. Рембо на русский язык, то они воплощают утвердившийся в русской культуре художественного перевода принцип перевода текста «не слова словом, а мысли мыслью, чувства чувством». При этом трансформируется лексико-грамматический код оригинала: происходит трансформация лексем, морфологических форм слов, авторского синтаксиса. А как уже отмечалось выше, перекодирование грамматической системы поэтического текста при переводе неизбежно искажает на уровне грам-

матики и лексики авторский смысл текста. Поэт-переводчик создает в принципе новый, иной, нежели переводимый им оригинальный текст, который нельзя рассматривать как текст-откровение иноязычного автора, а только как текст-понимание переводчиком уже сказанного автором, оформленный в соответствии с грамматическими законами родного языка, а также и законами поэтической формы.

Справедливо будет заметить, что переводы стихотворений Артюром Рембо – попытка решения заведомо невыполнимой задачи. Поэты-переводчики стремились перелить в адекватную языковую поэтическую форму юношеские произведения самого таинственного в мировой поэзии автора. В то же время сами по себе художественные переводные тексты, например переводы «Пьяного корабля» В. Набоковым и П. Антокольским, вызывают искреннее восхищение. Переводы М. Кудинова, который максимально сохранял лексико-грамматический строй оригинала, отличаются глубиной проникновения в поэтическую ткань Артюра Рембо. Полагаем, что данной проблеме ещё предстоит стать предметом филологического и герменевтического исследования.

Говоря о подстрочном переводе, следует уточнить и специфику философских комментариев к текстам поэта в настоящей работе. Мы стремились выдерживать в них онтогносеологическую направленность, полагая предметом своего исследования в данной работе проживание, осуществление бытия поэтом и выражение этого проживания французским словом-понятием. Как уже отмечалось, необходимость философского комментария обусловлена тем, что творческий опыт Рембо выходит за границы поэзии. Поэт раздвинул рамки лирики, выведя ее за пределы изображения рафинированных душевных состояний: чувств, мыслей, переживаний, и направил поэзию как способ познания на реальный бытийный поток, стремясь дифференцировать сплавы ощущений-чувствований, размышлений-рефлексий, переживаний-эмоций, предчувствий-интуиций. В стихотворениях Артюра Рембо актуализированы содержания Я, пребывающего в познании и самопознании, перерабатывающего телесную и духовную информацию о мире и себе, полученную рациональными и иррациональными путями.

Мы рассмотрели в данной работе несколько оригинальных французских текстов: «Sensation», «Le dormeur du val», «Chanson de la plus haute tour», «L' éternité», «Marine», «Larme», «O saisons ô châteaux», «Faites

de la faim», «Ophélie», «Voyelles», «Le bateau ivre». Все указанные произведения Артюра Рембо приведены в настоящей работе в подлиннике и продублированы подстрочными переводами, выполненными нами с сохранением всех грамматических форм оригинала и, как правило, с сохранением порядка слов.

Рембо жаждал постоянного (любой ценой) обновления слова, т. е. обновления символики отношения к миру, которая и есть мир²⁶. Для него не существовало слова, не пропущенного им через себя. Слово Рембо – не метафоричное, не манерное, в принципе – не литературное, но живое. Оно не поиск формы, образа, и не фиксация их, но непосредственно само звучание изменчивой жизни²⁷. Рембо портретирует, фиксирует словом единственное на данный момент подлинное бытие, в наличии которого уверен.

Постановка и решение подобной художественной задачи ведёт к тому, что лирическое Я поэта не знает пределов между высоким и низким, между лицом и маской, предсловом и вербализацией, личным словом и цитатой²⁸.

Картина мира, представленная в рассматриваемых текстах, предельно поляризована – будь то мир чистых бытийных энергий («Le bateau ivre»), или мир цветных звуков («Voyelles»), или внутренний мир подвыпившего в орешнике юнца («Larme»).

Превращение слова из посредника взаимоотношений поэта с миром в непосредственное бытие и, соответственно, превращение ткани текста из изображения в подлинный бытийный поток однозначно ставит исследователя перед необходимостью обращения к языку оригинала. Вслед за Г.-Г. Гадамером мы исходим из того, что всякий язык является особой системой мировидения, обусловленной спецификой данного языка, и отличается от системы мировидения, представленной любым иным языком. Исследование бытийного потока в поэтическом тексте невозможно без приятия слова как авторского откровения, без постижения внутреннего мира автора через фиксацию содержательно-грамматического плана ав-

²⁶Толмачёв В. М. Типология символизма // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. – М., 2003. – С. 112.

²⁷ Там же. – С. 113.

²⁸ Там же.

торского текста как онтологически наиболее информативного. Задача решается путем обращения непосредственно к грамматике оригинала, что предполагает создание перевода-подстрочника, который и способствует раскрытию философского смысла текста в опоре на онтологическую семантику грамматического и лексического ярусов произведения.

РОЖДЕНИЕ ЛЮБВИ

Исследование подлинного бытия в стихотворениях Артюра Рембо мы начнём с того, как он раскрывает тайну рождения возвышенного любовного чувства из обычного человеческого чувствования-ощущения пространства. Название стихотворения «Sensation» переводится на русский язык словом «ощущение». Поэт фиксирует источник и процесс ощущения человеком привычных реалий мира, окружающего человека и начало рождения в глубине ощущения человеческой эмоции. Именно это определяет движение авторской мысли в тексте. Приведём текст Рембо и подстрочный перевод к нему.

SENSATION

ОЩУЩЕНИЕ

Par les soirs bleus d'été, J'irai dans les sentiers,	Вечерами синими летними я пущусь по тропинкам,
Picoté par les blés, fouler l'herbe, menue:	Испещрённым зёрнами, мять траву мелкую:
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.	Мечтатель, я почувствую свежесть моими подошвами.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.	Я позволю ветру омыwać мою голову обнажённую.
Je ne parlerai pas, je ne penserai rien: Mais l'amour infini me montera dans l'âme,	Я не скажу ничего, я не подумаю ничего: Но любовь бесконечная у меня вознесётся в душе,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,	И я пойду далеко, очень далеко, словно бродяга,
Par la Nature, – heureux comme avec une femme.	Сквозь Природу, – счастливый, словно с женщиной.

Поэт уловил источник любви как изначально телесное чувствование субъектом предметно-вещного мира, нащупывание, освоение его, рождающее новое качественное состояние. Эта телесность ощущения в тексте стихотворения подчёркивается чувствованием света, цвета, фактурной твёрдости и свежести земли под подошвами, движением воздуха в соприкосновении его с обнажённой головой лирического героя. Опыт проживания ощущения мира дан, как он есть в данный момент, без какой-либо огранки его последующей рефлексией. Эстетика оформления данного сенсорного переживания пленерна: схвачены состояния здесь и сейчас.

Дифференцируем смысл переживания процесса превращения ощущения в эмоцию: лирический герой ощущает подошвами ног свежесть тропинки, чувствует обнажённой головой порывы ветра, омывающего голову, и улавливает границу ощущений телесного соприкосновения с миром и совершенно иного нового душевного качественного состояния – любви «l' amour infini me montera dans l' âme» (любовь бесконечная у меня вознесётся в душе). Телесное состояние на глазах читателя трансформируется в состояние духовное.

Обратимся к семантическому полю слова-понятия *sensation*. На русский язык *sensation* переводится как ощущение, чувство, восприятие, впечатление. При этом наиболее часто русским эквивалентом данного французского слова выступает слово «ощущение». Слова *sense* – чувство и *sensation* – ощущение являются во французском языке однокоренными словами. В русском же языке эти слова-понятия, с одной стороны, дифференцированы, поскольку принято соотносить ощущение со сферой телесного, а чувство – со сферой эмоционального, но, с другой стороны, смысловые отношения между этими понятиями в лексике русского языка являются довольно неопределёнными.

Так, слово *ощущение* имеет два значения. Во-первых, это – «восприятие, являющееся результатом воздействия объектов природы на органы чувств. Материя есть то, что, действуя на наши органы чувств, производит ощущения, например, осязательные ощущения»²⁹. Во-вторых, ощущение – это «переживание, чувство»³⁰.

²⁹ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. – М., 1952. – С. 439.

³⁰ Там же.

Слово **чувство** также имеет несколько значений. Во-первых, чувство – это способность ощущать, испытывать, воспринимать внешние впечатления. В данном значении понятия **чувство** и **ощущение** отождествляются. Во-вторых, чувство – это состояние, в котором человек способен сознавать окружающее. Данное значение акцентирует деятельностно-субъектный характер чувства. В-третьих, чувство – это способность осознать, переживать, понимать что-то на основе ощущений, впечатлений³¹. Здесь акцентируется ментальная деятельность субъекта на основе каких-либо воздействий на него.

Как видим, в русском языке понятия «ощущения» и «чувства» тесно связаны, но не всегда тождественны. При этом следует отметить, что в семантике понятия «ощущения» подчёркивается результат непосредственного воздействия на человека каких-либо материальных объектов, а в семантике понятия чувства акцентируется состояние, в котором человек способен ощущать, осознать ощущение, способность постижения, переживания на основе ощущений, впечатлений.

В словаре В. И. Даля слово-понятие «ощущение» рассмотрено в составе словарной статьи «**Ощупывать**» – искать, пытаться ощупью, осязать; чувствовать внешними или внутренними чувствами.

Ощущение – это впечатление, состояние³².

В. И. Даль рассмотрел слово-понятие «чувство» в словарной статье глагола «**Чувствовать**». Лексическое значение глагола «чувствовать» определяется глаголами «ощущать, слышать, познавать, чують». Чувство – это состояние того, кто чувствует что-либо³³. Как видим, смысловые границы понятий ощущения и чувства размыты.

Экскурс в семантику понятия **sensation** (ощущение) помогает не упустить значимости в лирическом сюжете стихотворения Артюра Рембо реалий сенсуса и в то же время не свести смысл ощущения исключительно к передаче поэтом воздействия на него материальных объектов: воздуха, влаги, тропинки, травы. Рембо скрупулёзно точно фиксирует процессуальную целостность материального воздействия на человека реалий мира вкупе с рождением вслед за этим воздействием и

³¹ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. – С. 439, 821, 822.

³² Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1994. – Т. 2. – С. 779.

³³ Там же. – Т. 4. – С. 611.

на его основе в человеческой душе чувства бесконечной любви и счастья. Любовь и счастье, таким образом, представлены как очевидный результат обычных физических осязательных ощущений: соприкосновения подошв со свежестью вечерних тропинок и обнажённой головы с ветром. И *sensation* – ощущение в тексте является не поэтической метафорой, но рационалистически точной фиксацией опыта познания.

Тайна рождения, а точнее вознесения в душе (*me montera dans l'âme*) чувства любви выписана всего в восьми стихотворных строчках, в которых практически отсутствуют тропы. Минимум эпитетов, несколько глаголов – в основном использованы имена существительные, называющие пространственно-временные реалии предметно-вещного мира, предельно простые в их обыденной очевидности: трава, зёрна, тропинки, ветер, прохлада летних вечеров. Все эти элементы предметно-вещного мира вполне конкретны, но минимально определены и развёрнуты. Так, в тексте нет распространённых эпитетов:

трава – мелкая (*l'herbe, menue*), без представления её цвета, формы, запаха;

тропинки – испещрённые зёрнами (*picoté par les blés*), без какого-либо живописного узора или цвета;

вечера – синие, летние (*les soirs bleus d'été*).

Данные авторские эпитеты предельно лаконичны, почти суммарны, напоминая по стилистике постоянные фольклорные эпитеты. Качества ветра и прохлады вообще не представлены.

Столь малая степень атрибутивной распространённости компонентов предметно-вещного мира концептуальна. Лапидарная атрибутика выражает авторское видение форм изображаемого мира: Рембо не использует приёмов создания клишированного поэтического пейзажа, не рисует привычную для поэзии картину природы, являющуюся результатом длительного эстетического освоения природного мира человеком³⁴, но представляет мир Природы, ещё не структурированный культурой её восприятия субъектом. Природы единой и целостной, сквозь которую проходит лирический герой тропинкой, испещрённой зёрнами. Природу, но не пейзаж, фиксирует, а не описывает поэт.

³⁴ Заметим, что пейзаж сконструирован в художественном переводе Б. Лифшица, который был приведен во 2-й главе настоящей работы.

Определим, в чём смысловое различие картины природы (пейзажа) и мира Природы у Рембо. Пейзаж – художественное изображение природы в живописи и в литературе, представляет собой как самостоятельную художественную форму, так и её функционально значимый элемент. В искусстве пейзаж является фоном, способом выражения внутреннего состояния субъекта. Пейзаж – это картина, созерцаемая, описываемая в её соотнесённости с внутренним человеческим переживанием. Пейзаж с точки зрения его образного моделирования имеет план выражения и план содержания. Содержанием пейзажа принято считать его предметно-вещные компоненты, композиционное оформление которых даёт пластически зримую картину действительности. В связи с этим пейзаж в искусстве чрезвычайно дифференцирован. Так, можно говорить о пейзаже в разных видах искусства: в литературе, изобразительном искусстве, музыке. В свою очередь, литературный пейзаж дифференцируется в прозе и в поэзии, а изобразительный – в живописи и графике. Говоря о музыкальном пейзаже, следует отметить программную пейзажную музыку, например: циклы времёна года у ряда композиторов и музыкальные тексты, включающие пейзаж как средство раскрытия переживания субъекта. Так, вполне очевидно, что пейзажный фон есть в «Арагонской хоте» и «Ночи в Мадриде» М. Глинки. Пейзаж непосредственно включён в переживание субъекта в «Лунном свете на террасе» К. Дебюсси.

Содержание пейзажа дифференцируется в зависимости от того, какие предметно-вещные компоненты являются предметом изображения. Так, принято дифференцировать сезонный пейзаж: зимний, летний, осенний, весенний. Пейзаж может определять время суток: утро, вечер, день, ночь. Пейзаж может быть сельским и урбанистическим, раскрывать содержание различных климатических зон.

Если говорить о плане выражения в пейзаже, то здесь имеется в виду то чувство, которое явилось результатом освоения человеком природы: культурного в целом и эстетического в частности. Чувства, одухотворяющие пейзаж, могут выражать эмоциональные состояния субъекта, его непосредственные сенсорные восприятия, стремление к познанию природы и её осмыслению. В связи с характером выражаемого в пейзаже чувства он квалифицируется как лирический, идиллический, натуралистический, научно-познавательный, философский, им-

прессионистический, экспрессионистический, реалистический. В пейзаже, как и в любом ином художественном образе, реализуется гносеологическая функция. В то же время пейзаж в поэзии, как правило, является выражением состояния души художника: каждый предметно-вещный компонент пейзажа и его композиция в целом являются выражением эмоциональных состояний субъекта. Пейзаж может выражать переживание радости, горя, нежной тихой грусти, бурного восторга, погружения в мрачную задумчивость, любовь, ненависть, чувство дружеского участия, ностальгию. Оппозиция «человек – природа» сквозь призму пейзажного чувства репрезентирует достаточно широкий диапазон смыслов: от полного растворения человека в природе, слияния с нею, до резкого неприятия, противопоставления субъекта и природы.

Пейзажное чувство в разных видах искусства имеет одни и те же истоки, а образное конструирование пейзажа – одну основу. Развитие пейзажа в искусстве как самостоятельного жанра и как элемента художественного целого всегда шло в русле взаимовлияния разных искусств. Так, ко времени прихода в поэзию Артюра Рембо жанр пейзажной живописи переживал новый виток развития в творчестве французских художников-импрессионистов, отказавшихся от классического взгляда на пейзаж и фиксирующих непосредственное впечатление от увиденного. Эстетика импрессионистов узнаваема в поэзии П. Верлена, передающего непосредственное впечатление, вызываемое природой.

Рембо, однако, идёт дальше. Он ломает сложившийся канон в изображении поэтической картины природы, оставляя от неё лишь слово-понятие «Природа». В его тексте через видимые и осязаемые реалии: тропинки, траву, ветер, представлен не пейзаж – изображение природы, но Природа как понятие, которую он не созерцает в нюансах её эстетических проявлений, а в которой он действует как в пространственно-временной сфере человеческой практики. Поэтому её изображение у Рембо не столько картинно, сколь стереоскопично:

Et j'irai loin... par la Nature (И я пойду далеко... Сквозь Природу).

Подчеркнём смысловую значимость предлога *par* – сквозь. Лирический герой не любит, не созерцает, но продвигается сквозь природу, живёт в ней. Видимые и осязаемые реалии природы даны поэтом словно вне «разлитого в них чувства прекрасного». Выявляется не механизм созерцания, но механизм действия, а точнее – взаимодействия с

Природой. Таким образом, полагаем, нецелесообразно подходить к интерпретации этого текста с позиций понимания его как выражения чуждого пейзаж эмоционального состояния лирического героя.

Рембо рационалистически точно фиксирует механизм ощущения, вызываемого материальным воздействием: подошвы чувствуют свежесть, обнажённая голова – прикосновение ветра, глаза видят синий вечер, траву и тропинку. Всё происходящее воспринимается вполне определённым сознанием субъекта, которое квалифицируется как сознание мечтателя (*la Rêveur*), бродяги (*un boémien*). Итак, лирический герой – мечтатель, мыслитель, прожектёр, цыган, бродяга – переживает опыт иррационального сенсорного постижения мира и познания себя, исключив слова и мысли, отдавшись непосредственным осязательным ощущениям, позволив себе беспрепятственно устремиться вдаль.

Лаконично и ёмко определены параметры физической субстанции героя: с головы, омываемой ветром, до подошв, чувствующих (испытывающих, понимающих) прохладу тропинок. Глагол *sentir* означает «чувствовать, понимать, знать» и выражает всю полноту семантики постижения и познания мира. В единстве с телесной представлена и бестелесная субстанция – душа, почувствовавшая в себе вознесение бесконечной любви. Действие души фиксируется глаголом *monter* – возноситься, подниматься. Заметим, что выражение «любовь бесконечная у меня вознесётся в душе» раскрывает понимание любви как силы, возносящей, поднимающей субъекта. Как не сопоставить *monter* у Рембо с английским выражением *fall in love* – влюбляться, падать в любовь, где зафиксирован противоположный вектор движения.

В тексте более широко, чем глаголы и прилагательные, употребляются имена существительные. Их приоритет способствует очерчиванию сферы сущего – мира природы и мира человека. И тот и другой миры – объективная реальность. Человек познаёт мир природы и из этого познания рождается нечто, что поднимается, возвышается, растёт, восходит, возносится из его души (*me montera dans l'âme*). Любовь, рождённая в душе, устремлённая ввысь – маркирует трансцендентального субъекта.

Сложность системы «мир – человек» обозначена в семантике лексических параллелей: Природа – женщина; любовь – душа. В этой парности нет явного сравнения, антитезы, поэтического параллелизма, нет

даже игры идеями-понятиями. Данные реалии предельно просты, они указывают степень непосредственной близости субъекта и бытийной реальности, и эта близость безыскусно, искренне фиксируется в текстовом поле стихотворения. В то же время данные параллели концептуальны: в самом деле, разве не преобладает в Природе животворящее женское начало, и разве не любовь суть души?

Обратимся к глагольному ряду, передающему динамику свободного, ничем не ограниченного движения. В небольшом тексте из двух строф – восемь глаголов. При этом *j'irai* – пойду, пушусь – повторяется два раза. Это простое действие – пойти по тропинкам, пуститься в путь – определяет пространственно-временной континуум, сочетающий макро (*loin, bien loin* – далеко, очень далеко) и микро (*picoté par les blés* – испещрённый зёрнами) миры, сквозь которые идёт лирический герой, чувствуя свежесть своими подошвами, позволяя ветру омыwać обнажённую голову.

В процесс движения включается чувствование. Выражение *j'en sentirai* (я почувствую, осознаю, испытаю, пойму) указывает на начало познания, а *je laisserai le vent bainer ma tête nue* (я предоставлю [позволю, разрешу, не буду мешать] ветру омыwać мою голову) – фиксирует приятие субъектом мира и себя в нём и его гармоническое проживание.

Глаголы образуют смысловой символический ряд. *J'en sentirai* и *je laisserai* (я почувствую и позволю) ведут к глаголам мысли и речи: *je ne parlerai pas, je ne penserai rien* (я не скажу ничего, я не подумаю ни о чём). Отметим, что здесь полностью выключено рациональное вербальное постижение. Поэт словно реконструирует целостность древнего архаического способа познания, когда излишни посредники в виде тех или иных сигнальных систем для познания истины бытия. Слово и мысль уступают место чувству любви, поднимающемуся в душе. Глагол «*monter*» (поднимать), обозначающий действие-бытие любви является многозначным: любовь и поднимается, и растёт, и восходит, и возносится, и возрастает, и возвышается. Она рождается в несуетной душе сама по себе, для неё достаточно тропинок и травы, ветра и свободы.

Понятие ощущения, чувствования (*sensation*) является ключом к пониманию того, как рождается любовь и представляет собой средство фиксации опыта духовно-телесного бытия в его единстве и неделимости:

улавливание тонкой грани между душой и телом. Проживание и фиксация ощущения во всей полноте, максимально осмысленно, позволяють Артюру Рембо заметить пункты связи духовного и телесного.

СОН СМЕРТИ

Стихотворение А. Рембо «*Le dormeur du val*» («Спящий в долине») – одно из самых известных в русских переводах. Тема обличения бесчеловечности войны, несущей угрозу полного прекращения жизни, социально значима во все времена. С позиций раскрытия этой темы текст Рембо представляет несомненный историко-литературный интерес, внося свою лепту в контекст художественного исследования войны в литературном процессе XIX–XX веков.

Стихотворение можно рассматривать как художественную иллюстрацию к осмыслению парадигмы индивидуалистического нонконформизма, истоки которого философы и литературоведы XX века, осмысляя опыт второй мировой войны, ищут в европейской и американской литературе второй половины XIX века, в частности в творчестве Г. Мелвилла, Ш. Бодлера, а также и А. Рембо³⁵.

Однако в «*Le dormeur du val*» помимо обличения жестокости войны, помимо печали и скорби в связи с уничтожением молодой жизни, ощущается стремление автора проникнуть сквозь завесу между жизнью и смертью, найти грань между ними.

Витальная позиция Рембо вполне очевидна. Он выражает решительное несогласие с данностью войны и смерти. Изображение молодого солдата, спящего сном смерти в долине, где было сражение, представляет собой натуралистическую зарисовку, в основе которой действительное, реальное, а не воображаемое впечатление смерти, пережитое юным поэтом в период франко-прусской войны. Казалось бы, что нового может рассказать о трагедии войны труп молодого солдата с застывшей на губах

³⁵Толмачёв В. М. Рубеж веков как историко-литературное и культурологическое понятие // *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века.* – С. 8.

трогательной улыбкой больного ребёнка, находящийся около поющей речки? Что может поведать сегодняшнему читателю, знакомому с всесторонним изображением войны в литературе XX века, этот образ, имеющий документалистическую подоплёку: солдат погиб во франко-прусской войне, которая давно стала историей? Однако в маленьком тексте поэт художественно осмыслил микрокосм и макрокосм войны в их совокупности, исчерпывающе раскрыл безысходность человеческого отчаяния, трагическое состояние мира, который с уходом человека из жизни лишился гармонии, а также ловушку, пробоину, которую война оставляет в мирном существовании.

LE DORMEUR DU VAL

СПЯЩИЙ В ЛОЖБИНЕ

C'est un trou de verdure où chante une rivière	Это прорыв (дыра) в зелени, где поёт река
Accrochant follement aux herbes des haillons	Атакуя (цепляя) безумно травы лохмотьями
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,	Серебра; где солнце горной местности гордое,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.	Сияет: это маленькая ложбина, которая в ярости от лучей (взбита лучами).
Une soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,	Солдат молодой, рот открыт, голова обнажена,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,	И затылок, окунувши в свежий кресс-салат голубой,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,	Спит; он распростёрт в траве под облаком,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.	Бледный, в своей кровати зелёной, где свет проливается дождём.
Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme	Подошвы в гладиолусах, он спит. Улыбаясь, словно
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:	Улыбнулся ребёнок больной, он во сне:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.	Природа, убаюкай его тепло: он замёрз.
Les parfums ne font pas frissonner sa narine;	Ароматы не заставляют дрожать его ноздрю;

Il dort dans le soleil, main sur sapoitrine	Он спит в солнце, рука на его груди
Tranquille. Il a deux trous rouges	Спокойна. Он имеет две дыры красные
au côté droit.	в боку справа.

Этот текст ассоциируется с живописной эскизной зарисовкой, подчёркнуто простой, взятой с натуры, выписанной целомудренно, без нажимов, с вниманием к деталям видимого и слышимого мира: река, зелень, солнце, цветы, неподвижный человек. Экспрессивность этого словесного этюда определяется не только и не столько собственно изобразительно выразительными средствами, сколько содержательной насыщенностью: в нём лаконично схвачены все основные черты объёмного полотна, расставлены все акценты. Как и в «Sensation» («Ощущении») представлена бинарная оппозиция: природа и человек. Но если в «Ощущении» исследуется механизм субъективного чувствования жизни, то спящий в долине человек, утратив жизнь, утратил также и возможность чувств и ощущений. Однако адекватное чувствование теряет не только человек: с его смертью и природа утратила человеческую эмоцию любви и стала безумной. Рембо видит безумие в движении и блистании поющей реки: *chante une rivière* (поёт река), безумно атакующей (цепляющей) лохмотья трав серебром своей воды (*Accrochant follement aux herbes des haillons D'argent*).

В определённой мере это стихотворение можно рассматривать как образец пейзажной лирики, причём автор пребывает на тонкой грани между лирическим героем-субъектом, чувствующим и воспринимающим мир, и бездыханным героем стихотворения. Композицию текста определяет сочетание крупного плана и детали, вырастающей в своём значении до крупного плана. Так, рваная дыра от снаряда в ложбине и красные дырки от пуль в боку человека имеют одно название *un trou* и один смысл: пробоина, прорыв, разрыв. Эти пробоины разные по величине. Одна – на теле природы, другие – на теле человека. В первом случае *un trou* воспринимается как метафора, но финальное употребление этого слова обнажает ядро его значений. Война в равной степени прорывает, разрывает и мирный пейзаж, и тело человека. Данный образ позволяет говорить об опережающей время художественной оптике, определяющей в качестве фона экспрессив-

ную, бросающуюся в глаза театральную декорацию и на этом фоне – скольжение операторской кинокамеры, задерживающейся на мелкой детали. А ведь юный поэт не был избалован посещением театра и уж явно не знал кинематографа.

Театральная декоративность, экспрессия, кинематографическая точность, ещё неведомые литераторам второй половины XIX века, имеют концептуальный смысл. Пейзаж театрален, условен, выписан крупными пастозными мазками серебряной и изумрудной красок, что передаёт мгновенное впечатление безумия обесчелоченной природы и трансформируется в безусловную реальность человеческой смерти. Этот приём напоминает живописный авангард XX века, например, переход шнуровки поношенных ботинок, плотно облегающих щиколотку в босые узловатые ступни на картине Магритта – наглядная трансформация реалии, взаимное перетекание смысла деталей и создание напряжения семантического поля текста.

Огромную роль в создании этого смыслового напряжения играет авторское слово-понятие. Экспрессия текста строится на ключевом слове *un trou* – дыра, разрыв, прорыв, окоп, яма. *Un trou* определяет крупный панорамный план текста, пространственные рамки происходящего. *Un trou* представляет собой дыру в зелени, раздвигающую сень деревьев в ложбине у реки, разрыв, прорыв, окоп, яму. В тексте Рембо функционируют все названные прямые значения, закреплённые за данным словом-понятием. Кроме прорванного или проломанного отверстия, *un trou* – дыра, как и в русском языке, обозначает ещё глухое место, захолустье. Все оттенки значений включены в концептуальную семантику пейзажа, определяя пространственные очертания трагедии, разрыв занавеса мирного бытия природы, резкое, как взрыв снаряда. Слово-понятие *un trou* позволяет уловить смыслы красочной, слепящей, бурлящей, пенящейся солнечными лучами картины. На первый взгляд кажется, что природа неистовствует в блеске жизни: заросли зелени, поющая река, серебро воды лохмотьями застревает в зелени травы, атакуя её; солнце сияет, его лучи вспенивают ложбину. Однако понятие *un trou* (дыра) указывает на танатальный характер пейзажа: неистовство безумия, знаменующего близость смерти.

Отметим смысловую нагрузку, которую несёт деепричастие **accrochant** (атакуя), превращая реку – символ жизни в словесной культуре любого народа – в образ агрессивного безумия, разрушения, утраты целостности.

В самом деле, непрерывность и гармония водного потока разрушены: река – **des haillons D'argent** представляет собой лохмотья серебра, застрявшие в траве, после её атаки. Разрушена также и гармония света: солнце (ещё один символ жизни) **mousse de rayons** взбивает ложбину своими лучами. Таким образом, в природе есть некая зловещность, безумие, не случайно авторское успокаивающее, увещательное обращение к ней: «Природа, баюкай солдата».

Обнажается смысл выражения **il dor**, введение которого в экспрессивную картину безумия природы усиливает контраст между полной неподвижностью человека, в котором нет даже лёгкого трепета, дрожания, колебания и безумной необузданностью образов света: серебро реки, сияние солнца, дождь света – софиты природы включены на полную мощность, но освещается лишь неподвижное тело юного солдата. Солдат спит «в солнце». Не под солнцем, не на солнце, но в солнце. Ощущается бесконечно горькая ирония человеческого существования, со стремлением занять своё место под солнцем даже в смерти.

Композиция текста строится на контрасте: природа живёт, а солдат неподвижен. Спокойствие человеческой смерти передаётся трёхкратным употреблением **Il dort** (он спит). В четвёртый раз употребляется **il fait un somme** – он во сне. Понятие сна плавно переходит в понятие смерти, при этом **Il mort** (он мёртв) не произносится, а подразумевается. Смерть пребывает в тексте Рембо не произнесённой, но изображённой в атрибутах спокойствия, в натуралистических подробностях: открытый рот, распростёртость тела на земле, в цветах, заботливо овладевших телом солдата от затылка до подошв, в неподвижности ноздрей, нереагирующих трепетом на запахи.

Итак, лирический сюжет стихотворения может быть определён как движение от жизни к смерти. От безудержно безумной стихии жизни к обыденной простоте смерти с её кажущейся похожестью на жизнь: мёртвый солдат был бы похож на спящего больного ребёнка, если б не две красные дыры (**deux trous rouges au côté droit**) в боку. В финале текста про-

исходит сращение смыслов: дыра в природе и дыры в боку спящего в ложбине имеют одно происхождение, одну суть. Это отверстия, прорывы, проломы, сквозь которые в жизнь внедряется смерть.

Поэтический артистизм Рембо является столь виртуозным, что стихотворение кажется безыскусной, списанной с натуры зарисовкой: без каких-либо авторских раздумий, моральных сентенций, лирических отступлений. Бытие и небытие, как они есть, запечатлены в поэтической картине с помощью слова-понятия.

Соотнесение текстов «Le dormeur du val» («Спящий в долине») с «Sensation» («Ощущение») выявляет онтологически значимую в поэзии Рембо оппозицию: жизнь – смерть. Живой лирический герой стихотворения «Sensation» открыт впечатлениям бытия. Мёртвый лирический герой «Le dormeur du val» спит сном смерти, не ощущая мир. Мир при этом существует, меняется, движется, блистает серебром реки, благоухает гладиолусами, пенится солнечным светом. Мир существует как объективная реальность и в отсутствие человека, который мог бы его воспринимать, но вместо счастья мир без человека таит в себе безумие.

ПРОЩАНИЕ С ЮНОСТЬЮ

Текст «Песни самой высокой башни» даёт достаточно полное представление о некоторых особенностях символизма А. Рембо.

Во-первых, поэт определяет жанр поэтического текста. Это – *chanson*, песня, что недвусмысленно указывает на дифференциацию искусства и жизни. Текст является, таким образом, не фиксацией непосредственного бытия как оно есть, (как это было представлено в двух предыдущих произведениях) но его рефлексией с помощью вполне устоявшейся художественной формы.

Во-вторых, смысл текста строится на сложившейся в культуре символике: в названии использован один из самых древних религиозных символов – *tour* (башня). Башня – символ оси мира, соединяющей небо и землю, символ штурма человеком неба, вертикали человеческого бытия, устремлённости к трансцендентному.

CHANSON DE LA PLUS
HAUTE TOUR

Oisive jeunesse
A tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.
Ah ! Que le temps vienne
Où les cœurs s'èprennent.

Je me suis dit: laisse,
Et qu'on ne te voie:
Et sans la promesse
De plus hautes joies
Que rien ne t'arrête,
Auguste retraite.

J'ai tant fait patience
Qu'à jamais j'oublie;
Craintes et souffrance
Aux cieus sont parties.
Et la soif malsaine
Obscurcit mes veines.

Ainsi la Prairie
A l'oubli livrée,
Grandie, et fleurie
D'encens et d'ivraies
Au bourdon farouche
De cent sales mouches.

Ah! Mille veuvages
De la si pauvre âme
Qui n'a que l'image
De la Notre-Dame !
Est-ce que l'on prie
La Vierge Marie ?

Oisive jeunesse
A tout asservie

ПЕСНЯ
САМОЙ ВЫСОКОЙ БАШНИ

Бездеятельная юность
Целиком обузданная
Нежностью
Я забыл мою жизнь.
Ах! Что за времена приходят
Где сердца оказываются во власти любви.

Я сказал себе: оставь,
И что это не твой путь:
И без обещания
Самых высоких радостей,
Что никак тебе не остановят
Величественнейшего отступления.

Я стал настолько терпеливым
Что никогда я не забывал;
Страхи и страдание
В небеса улетят.
И жажда развращающая
Затуманивает мои вены.

Так лужайка
Забывтая свободна,
Растущая и цветущая
в сорняках
Со шмелем пугливым
Сотней грязных мух.

Ах! Тысяча одиночеств
Столь бедной душе
Что не имеет какого-либо образа
Нотр Дам!
Есть ли в ней молитва
Пречистой Марии?

Бездеятельная юность,
Целиком обузданная

Par délicatesse	Нежностью.
J'ai perdu ma vie.	Я забыл мою жизнь.
Ah ! Que le temps vienne	Ах! Что за времена приходят,
Où les cœurs s'éprennent.	Где сердца оказываются во власти любви.

Весь текст является раскрытием семантики символа «башня». Обратимся к ряду имён существительных, определяющих предметный план этого символа: *jeuness* (юность), *vie* (жизнь), *voie* (путь), *cœurs* (сердца), *temps* (времена), *délicatesse* (нежность), *promesse* (обещание), *joies* (радости), *Notre-Dame* (собор Нотр Дам), *La Vierge Marie* (Пречистая Дева), *âme* (душа), *veuvages* (одиночества), *cieux* (небеса), *craintes et souffrance* (страхи и страдание), *prie* (молитва). Если взять данный ряд без контрастного лексического ряда, включающего противоположные понятия, то текст вполне можно было бы принять за псалом, настолько убедительно лексика говорит о том, что предмет художественного исследования – духовное начало человека. Однако Рембо вполне определённо декларировал атеизм и современниками воспринимался как безбожник. Этим можно объяснить включение ещё одного смыслового ряда существительных: *sales mouches* (грязные мухи), *la soif malsaine* (развращающая жажда), *d'ivraies* (сорняки).

Лексический ряд, представляющий сниженную бытовую лексику, по объёму уступает лексическому ряду, обозначающему реалии возвышенного. Вероятно, у Рембо на уровне подсознания существовал религиозный критерий возвышенного, указывая на устремлённость его души к высокой любви.

Толковать символ – неблагодарное дело, и всё-таки нельзя не увидеть, что в этом тексте поэт говорит о любви. Любовь представлена как достаточно противоречивое состояние души: здесь и сожаление об ушедшей праздной юности, порабощённой нежностью, и вздохи по поводу прихода времён, когда сердца оказываются во власти влюблённости. Любовь звучит в готовности изменить свой путь, быть терпеливым. В любви укореняется вера в то, что страхи и страдания улетят к небесам. Любовь звучит и в бескомпромисном отслеживании зова плоти («жажда развращающая, затуманивающая мои вены»). Любовь у Рембо высокое чувство – но не возвышенное, а возвышающееся над низким.

ОБРЕТЕНИЕ ВЕЧНОСТИ

Генри Миллер, исследовав поэтический словарь Артюра Рембо, заметил, что «есть слова, неоднократно, навязчиво встречающиеся у писателя, и говорят они куда больше, чем все факты, собранные биографами»³⁶. Такими словами в поэзии Рембо, по мнению Г. Миллера, являются следующие:

éternité – вечность, amour – любовь, demon – дьявол,
infini – бесконечность, beauté – красота, ange – ангел,
charité – милосердие, lumière – свет, paradis – рай,
solitude – одиночество, aube – заря, pitié enfer – ад,
angoissee – тоска, soleil – солнце, inouï – неслыханный.
ennui – скука, ivresse – опьянение.

Вечность (éternité) – одно из ключевых слов в поэтическом лексиконе А. Рембо. Непостижимая и необъятная Вечность осмысливается поэтом не умозрительно в абстрактных пространственно-временных категориях: Рембо ищет и находит её присутствие в обыденности. В данном стихотворении, на наш взгляд, наиболее очевидны утончение ткани творчества и предельная концентрация стиля³⁷. В центре содержания поэтической миниатюры «L'Éternité» не результат понимания Вечности, а поиск этого понимания, устремлённость к постоянно ускользающей подлинности слова, обозначающего Вечность.

L'ÉTERNITÉ

Elle est retrouvée.
Quoi? – L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.

Ame sentinelle,
Murmurons l'aveu
De la nuit si nulle
Et du jour en feu.

ВЕЧНОСТЬ

Она вновь обретена,
Что? – Вечность.
Это море бегущее
С солнцем.

Душа часовой
Нашёптываем признание
От ночи столь бесплодной
И до дня в пламени (в пыли).

³⁶ Миллер Г. Указ. соч. – С. 155.

³⁷ Косиков Г. К. Указ. соч. – С. 122.

Des humains suffrages, Des communs élans Là tu te dégages Et voles selon.	От людских выборов, От общих порывов Там ты освобождаешься И улетаешь по мере того как.
--	--

Puisque de vous seules, Braies de satin, Le Devoir s'exhale Sans qu'on dise: enfin.	Так как вами одними, Угли (деньги) атласные, Долг погашается Без чего, как говорится: конец.
--	---

Lá pas d'espérance, Nul orietur. Science avec patience, Le supplice est sûr.	Шаг надежды, Бесплодный восход солнца, Учёность с терпением, Казнь несомненна.
---	---

Elle est retrouvée, Quoi? – L'Éternité. C'est la mer allée Avec le soleil.	Она вновь обретена Что? – Вечность. Это море бегущее С солнцем.
---	--

Рассмотрим онтологию слова-понятия «вечность» в этом тексте через анализ движения и развития художественной идеи автора.

Стихотворение начинается фразой: *Elle est retrouvée* (она вновь обретена, вновь нашлась). У читателя возникает ощущение, что он включается в ситуацию драматических взаимоотношений субъекта и Вечности, которая была утрачена и обретена вновь. Об этом утвердительно заявлено невидимому оппоненту.

Est retrouvée – вновь находить, снова обрести, встретить, обнаружить, отыскать, припомнить, узнать. Обычно глагол *retrouver* в образовании сложного прошедшего времени используется с глаголом *avoir* – иметь. Однако Рембо нарушает грамматические правила и прибегает к ненормированному употреблению глагола *être* – быть, что подчёркивает, во-первых, бытие вечности, а во-вторых, её субстанциальность.

В самом деле, найти, обнаружить Вечность – это неслыханно, поэтому и меняются привычные грамматические нормы. Поэтому у Рембо Вечность была обретена, найдена как нечто пребывающее и утраченное. Бытие Вечности становится осязаемым с в предикате с глаголом быть

(être). Как видим, Рембо опережает Э. Фромма с его осмыслением сущности понятий *иметь* и *быть*.

Содержание понятия Вечности раскрывается через реалии быденного. Казалось бы, в составе этого понятия нет ничего, что было бы человеку неизвестно. В опыте прежде всего, Вечность представлена визуально: это море, бегущее с солнцем (*C'est la mer allée Avec le soleil*). В то же время этот конкретный визуальный ряд символичен. Так, море (*mer*) имеет не только прямое, но и переносное значение: много чего-либо, громада чего-либо. Море – символ бескрайнего пространства *allee* – бегущая и амоформа – аллея – промежуток между чем-то, путь. Таким образом, Вечность визуально конструируется как бегущая бескрайнего морского пространства с солнцем: беспредельные стихии воды и света, их перспективная устремлённость, воплощающая абсолютную свободу. Вечность мыслится в пространственно протяжённых образах, предельно обобщённых, архетипических, пребывающих в движении.

В семантике понятия вечности есть не только вневременное спокойствие и неизбежность бытийных первообразов, но и бытовая суётность человеческого существования: бормотание, шептание, шелест от ночи до дня. *Murmurons* – шепчем, бормочем, шелестим – форма глагола настоящего времени 1 лица, множественного числа символизирует человеческую жизнь с её суевой и невнятицей. Грамматическая форма глагола (1-е л., мн. ч.) позволяет легко восстановить отсутствующее подлежащее «мы». Волнения, сомнения, тщетность людских усилий, суета, тем не менее, не подавляют Рембо, поскольку таят в себе порыв и освобождающий выбор.

Семантически усложнённая метафора позволяет рассмотреть тему денег и долга в формате Вечности: деньги – угли атласные костра. При этом усложняется и остаётся загадкой мотив освобождения.

Des humains suffrages,	От людских выборов,
Des communs élans	От общих порывов
Là tu te dégages	Там ты освобождаешься
Et voles selon.	И улетаешь по мере того как.

Рембо говорит здесь об освобождении души, пребывающей в ночном одиночестве. Но далее возникает тема власти денег и указыва-

ется причинно-следственная связь этой власти со свободой и возможностью выбора:

Puisque de vous seules,
Braises de satin,
Le Devoir s`exhale
Sans qu`on dise: enfin.

Так как вами одними,
Угли (деньги) атласные,
Долг погашается
Без чего, как говорится: конец.

В своей многозначности слово «braises» (угли, деньги) является словом-загадкой. Что же освобождает человека: угли костра, на котором сжигаются долги или деньги лощёные (атласные)? Или деньги и есть те угли костра, которые сжигают долги, дают очищение и свободу? Отметим поразительный профетизм этого текста, отразивший будущий выбор самого Рембо, решительно оставившего поэзию и ставшего коммерсантом, выбравшего в значении «braises» – «деньги атласные», посвятившего себя их накоплению.

Символом тщетности всего сущего звучит предпоследняя строфа: *La pas d`espérance, Nulle orietur*. Шаг надежды в бессмысленно пустом восходе солнца; учёность и терпение не помогут избежать казни. Но в финале стихотворения снова звучит обращение к неведомому оппоненту провозглашающее, что Вечность снова обретена, она существует. Вечность, таким образом, противопоставлена суетному шуму, обыденности, пустоте и бессмысленности существования. В ней – надежда и смысл существования человека.

Философская глубина постижения темы Вечности проявляется у Рембо не в афоризмах, не в игре отвлечёнными идеями, не в рассуждениях и сентенциях, но в безыскусном выстраивании реалий визуально-го предметно-вещного и понятийно-бытового рядов:

- вечность – море аллеи с солнцем;
- деньги, жар, угли атласные (лощёные);
- пустой восход солнца;
- шаг надежды;
- учёность с терпением;
- казнь.

Эта словесно-понятийная конструкция имеет рамочный характер, завершаясь уже имеющимся определением Вечности: Вечность – море, бегущее с солнцем.

Итак, Рембо моделирует пространственно протяжённый светоносный образ Вечности:

C'est la mer allée
Avec le soleil.

Это море, бегущее
С солнцем.

Особо следует отметить в этом тексте авторский синтаксис. Рембо разрушает нормированную синтаксическую связь для актуализации слов-понятий «море», «бегущий (аллея)», «солнце», каждое из которых символизирует какую-то ипостась смысла Вечности. Вечность включает в себя источник света, необозримость пространства, движение водной животворящей стихии, путь. Синтаксическую специфику текста определяет кольцевая композиция, которая подчёркивает цикличность обретения вечности: завершается один бытийный цикл, открывая возможность для осуществления следующего.

В этом стихотворении Рембо представляет переживание трагического несовпадения видимой стороны жизни и её подразумеваемого глубинного измерения. Вечность, как она видится, – проста, очевидна, повседневна. Вечность, как она проживается и осмысливается, – глубинна, мучительна, неуловима. Её взаимоотношения с человеком выражены повтором фразы: «Elle est retrouvée» – Она вновь обретена. Но то, что вновь обретено, по-видимому, прежде было потеряно. Улавливание Вечности в границы привычного не является, таким образом, гарантом её действительного удержания.

Видимое, привычное обозначено в тексте рядом конкретных имён существительных: «море», «солнце», «ночь», «день», «деньги». Видимое – это жизнь с её суетой, надеждой, выбором, долгами, страстями, неизбежным концом.

Глубинное и неуловимое начало Вечности обозначено существительным (Вечность) с абстрактным значением. Дихотомия грамматических категорий имени существительного (абстрактное-конкретное) делает очевидным контраст видимого и глубинного, суеты и незыблемого в понимании поэтом Вечности.

Итак, спокойной и незыблемой Вечности противопоставлены суета, тщетность и муки человеческого существования. Вечность обре-

тается человеком в мучительном поиске её в потоке времени, она в каждом временном отрезке, во всех человеческих порывах, в каждом выборе, в сожжении и возрождении заново. Вечность обретается как освобождение от всего суетного.

СТИХИЯ ВОДЫ

Стихотворение «Marine» («Морское») на первый взгляд кажется обычным морским пейзажем, может быть, несколько более экспрессивным, чем у других поэтов. Однако стоит убрать заголовок, выполняющий одновременно роль рамы и подписи к наброску, и читатель погружается в циркулирующее движение серебра, стали, меди – безграничную стихию воды. Рембо выписывает воду, землю, небо не как элементы пейзажа, но как стихии, существующие в их первозданном выражении. Ничто в тексте не указывает на присутствие лирического героя, который видит изображение в определённом ракурсе, напротив, стихия существует вне человека, вне его отношения к ней. Изображена не береговая полоса в момент прилива и отлива, но драма воды и земли в их противостоянии друг другу.

MARINE

Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d'argent –
Battent l'écume, –
Soulevent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,

Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt, –
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté
par des tourbillons de lumière.

МОРСКОЕ

Колесницы серебряные и медные –
Носы стальные и серебряные –
Взбивают пену, –
Выворачивают основания кустарников.
Потоки у долины,
И рытвины необъятные отливов,

Тянутся кругообразно к востоку,
К пропилям леса, –
К стволам дамбы,
Которая углом сталкивается
с водоворотами света.

Отметим некоторое противоречие формы и содержания: текст являет собой этюд, в небольшие рамки которого втиснута необузданная стихия моря. Слово в этом произведении чрезвычайно изобразительно: стремительность, лёгкость и объём живописного мазка передаёт мощное движение, взбивающее пену и выворачивающее кустарники. Морские волны похожи на колесницы (*Les chars d'argent et des cuivre*), повозки, корабли. Стихия воды надвигается на сушу, оставляя на ней кругообразные рытвины отливов. Пик схватки земли и воды – дамба, где рождаются от столкновения водовороты света.

Экспрессию движения природы передаёт цветовая гамма: *d'argent* (серебряный), *cuivre* (медный), *d'acier* (стальной) – решительно завершающаяся световым взрывом (*des tourbillons de lumière*). Локальность этюда сочетается с панорамностью, сменой планов. Я лирического героя словно отсутствует в объективированном бытии стихий. Вода как источник жизни скрупулёзно точно фиксируется словом, выявляющим глубинный истоковый пласт бытия.

РАЗЛАД И ЕДИНЕНИЕ С МИРОМ

Стихотворение «Larme» позволяет уточнить представление об особенностях символизма Артюра Рембо. В частности, о границах поэзии и действительности, о предельном в личном творчестве. Это стихотворение – поиск ответа на вопрос: Где начинается и заканчивается поэзия? Является ли предметом поэзии изображение мира глазами субъекта, пьющего в зарослях орешника ликёр? Можно ли считать это сюжетом лирического стихотворения, а физиологические подробности данной акции – художественными деталями, имеющими какой-либо эстетический смысл? Та ли это тема, которая нуждается в поэтическом раскрытии?

По мнению В. С. Соловьёва, «в поэтическом откровении нуждаются не болезненные наросты и не пыль и грязь житейская, а лишь внутренняя красота души человеческой, состоящая в её созвучии с объективным смыслом вселенной, в её способности индивидуально воспринимать и воплощать этот всеобщий существенный смысл мира и

жизни»³⁸. Есть ли созвучие души человеческой с объективным смыслом вселенной в пьяной слезе, сквозь призму которой подвыпивший в орешнике юнец видит мир? Созвучны ли душа человека и мир в «Слезе» Артюра Рембо? Есть ли внутренняя красота в этом произведении? Для ответа на эти вопросы обратимся к тексту стихотворения и подстрочному переводу.

LARME

СЛЕЗА

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,	Вдали от птиц, стад, жителей деревни
Je buvais accoroupi dans quelque bruyère	Я пил, скрючившись, в каком-то вереске,
Entourée de tendres bois de noisetiers,	Окружённый нежными ветками орешника
Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.	В тумане послеполудня тепловатом и зелёном.
Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise, Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert?	Как мог я пить в этом прекрасном оазисе Молодой вяз без голоса, газон без цветов, небо пасмурное?
Que tirais-je à la gourde de colocase? Quelque liqueur d'or, fade et que fait suer.	Как стрелял я, словно тыква колоказ? Какой-то ликёр золотой, пресный и который бросает в пот.
Tel, jeusse été mouvaise enseigne d'auberge.	Такой я был плохой вывеской постоялого двора.
Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir. Ce furent de pays noir des lacs, des percher, Des collonnades sous la nuit bleue, des gares.	Затем буря переменила небо, чтобы Эту яростность чёрных жителей озёрами взгромоздить, Колоннадами под ночью голубой, платформами.
L'eau des bois se perdait sur des sables vierges,	Влага лесов забылась над песками девственными,
Le vent du ciel, jetais des glaçons aux mares...	Ветер небес(ный) бросал льдинки в волны.
Or! tel qu'un pecheur d'or ou de coquillages,	Золото! Такое, что искатель золота в раковинах
Dire que je n'ai pas eu souci de boire.	Говорит, что мне не надо было заботиться пить.

³⁸ Соловьёв В. С. Указ. соч. – С. 401.

Почему стихотворение называется «Слеза»? И о чём слеза? Поэт ни разу в тексте стихотворения не указал словом на состояние, в котором человек роняет слезу. Слёзным нельзя назвать и состояние природы, оно скорее дождливое и ветреное. «Слеза» – личное слово поэта, вмещающее Вселенную и указывающее на призму в её восприятии. Рембо фиксирует состояние сознания лирического героя, пьющего в вереске алкоголь. Оно внутренне противоречиво, дисгармонично. Сначала сознание героя фиксирует окружающее достаточно точно. Субъект понимает, что находится *Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageois* (Вдали от птиц, стад, жителей деревни). Герой видит себя *Entourée des tendres bois de noisetiers* (Окружённым нежными ветками орешника). Затем его сознание смутно воспринимает *un brouillard d'après-midi tiède et vert* (туман послеполуденный тепловатый и зелёный), в котором ещё сохранились некоторые неопределённые оценки и очертания: *Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise* (Как мог я пить в этом прекрасном оазисе). Затем реальность и фантазия смешиваются: мир становится изменчивым, фантазмагоричным. Опыт восприятия мира в неадекватном состоянии завершается чем-то вроде лёгкого сожаления: *je n'ai pas eu souci de boire* (мне не надо было заботиться пить), поскольку мир фантастически прекрасен в проявлении своих свойств даже для неадекватного восприятия.

Итак, слово-понятие «слеза» является индивидуальной призмой Рембо, новой оптикой его мировосприятия. Слеза говорит о разъединении субъекта с миром и в то же время об индивидуальной почти солипсической связи с ним. Она – сомнение в существовании чего-либо всеобщего и поиск новизны.

Таким образом, тема лирического стихотворения – алкогольное опьянение – стоит на грани искусства и неискusstва. Поэтическая зарисовка представляет собой мираж, переживаемый затуманенным сознанием, мир как видимость, данный в опыте только одному субъекту, одурманенному алкоголем. Мир для всех становится миром для одного. Золотой ликёр, бросающий в пот, явился вратами в переживание иного крайне субъективного видимого только одному индивиду мира, так что слеза вполне может знаменовать разлад и преграду с миром действительным.

Подойдя к границам поэзии, Рембо, тем не менее, остаётся в её пределах, благодаря поэтической форме как носителю смысла. Мало

того, финальные строчки текста: *je n`ai pas eu souci de boire* (мне не надо было заботиться пить) – говорят не о пристрастии к неадекватному состоянию, но о познании разных сторон мира и открывающейся в нём красоты. Действительно, «то, что для толпы только праздная грёза, то поэт сознаёт как откровение высших сил, чувствует как рост тех духовных крыльев, которые уносят его из призрачного и пустого существования в область истинного бытия»³⁹.

МАГИЯ СЧАСТЬЯ

«O saisons, ô châteaux...» – изысканная словесная миниатюра о временах и замках прочитывается как поиск смысла мира, к которому причастен человек. Миросозерцательное зерно в этом поиске – счастье. Легко угадываются вопросительные импликации: Как найти своё счастье? Как его добиться? Как угадать, в чём оно? Как не упустить, удерживать? Как избежать несчастья, если счастье не даётся?

Эти скрытые в тексте вопросы достаточно прагматичны и акцентируют поисково-операционную сторону проблемы – способ достижения счастья: как, каким образом? И в самом деле, каков способ действий достижения счастья, в чём бы ни заключалось его содержание для каждого индивидуума в отдельности? Однако Рембо интересуется не столько индивидуальное понимание счастья, сколько его смысловая инварианта. Для её выявления обратимся к семантическому полю данного понятия в русском, английском и французском языках, которые позволяют выявить общее и отличное в семантике понятия счастья.

Так, в русском языке слово «счастье» понимается как *часть* чего-то, приобщение к какой-то целостности, единству, *частью* которого субъект располагает, *доля*. Можно отметить, что счастье – это доля каждого в какой-то целостности, значимой для всех.

Французский язык определяет слово-понятие «счастье» (*bonheur*) как благо, добро, благополучие. Данное значение сконцентрировано в корне *-bon-*, означающем «добро». Здесь акцентирована не субстанци-

³⁹ Соловьёв В. С. Указ. соч. – С. 407.

альная целостность счастья, кусочек которого можно получить, но качество этой отвлечённости – благо.

Английский язык в понятии счастья (*happy*) выявляет семантику – «случай», подчёркивая его преходящий избирательный алогичный характер.

Но во всех трёх языках, исторически взаимосвязанных в плане формирования философского смысла понятий, семантика понятия счастья акцентирует ценность чего-то, что приносит человеку случай, какую-то удачу, какое-то событие – нечто, что является долей, частью блага, благополучия, имеющего всеобщую безусловную, абсолютную ценность. Счастье противоположно горю, пребывает с ним в бинарной оппозиции: горя бояться – счастья не видеть. Абсолютная ценность счастья определяет стремление достичь его или продлить, если оно есть. Счастье эфемерно, поскольку в основе его лежит случай, а не необходимость.

Безусловная абсолютная ценность счастья как блага актуализирует вопрос: как же достичь этого абсолютного блага, как овладеть этой безусловной абсолютной ценностью? Поэтическая миниатюра Артюра Рембо является не просто готовым ответом на этот вопрос, но представляет собой процесс поиска счастья.

O saisons, ô châteaux,
Quelle âme est sans défauts ?

О времена года, о замки,
Какая душа без изъянов?

O saisons, ô châteaux,
J'ai fait la magique étude
Du Bonheur, que nul n'élude.
O vive lui, chaque fois
Que chante son coq gaulois.

О времена года, о замки,
Я изучал (изучил) магию
Счастья, от которого никому не увильнуть.
Да здравствует оно всякий раз,
Как поёт своим галльским петухом.

Mais! je n'aurai plus d'envie,
Il s'est chargé de ma vie.

Но! Я не буду желать,
Это отягощает мою жизнь.

Ce Charme! il prit âme et corp,
Et dispersa tous efforts.

Это очарование! Оно овладело душой и телом,
И рассеяло всё напряжение.

Que comprendre à ma parole?
Il fait qu'elle fuie et vole!
O saisons, ô châteaux!

Что содержится в моём слове?
Пусть оно стремительно несётся и летит!
О времена года, о замки!

[Et, si le malheur m`entraîne,
Sa disgrâce m`est certaine,

[И если беда меня повлечёт за собой
Её опала мне привычна.

Il faut que son dedain, las!
Me livre au plus prompt trépas!

Надо, чтобы её презрение, увы!
Меня предало быстрой кончине!

– O Saisons, ô Châteaux!]

– О Времена года, о Замки!]

Текст открывается восклицанием «O saisons, ô châteaux!», вызывающим ряд ассоциаций с поэтическими афоризмами о меняющихся временах и нравах.

O tempora, o mores! – О времена, о нравы! (Цицерон)

Tempora mutantur et nos mutantur. – Времена меняются, и мы меняемся. (Император Лотарь I)

Tempus fugit. – Время бежит. (Вергилий)

Je plains le temps de ma jeunesse. – Я оплакиваю время моей юности (Ф. Вийон)

When I do count the clock that tells the time. – Когда я считаю часы, что проговаривают время. (Шекспир)

Devouring time, blunt thou the lion`spaws. – Всепожирающее время, притупи ты львиные когти. (Шекспир)

Le moment où je parle est déjà loin de moi. – Момент, в котором я говорю, уже далеко от меня. (Буало)

Fugit hora, hoc quod loquor, inde est. – Бежит час, то, что говорю – исчезло (Терсий Флакк).

О времена, о век! (Дмитриев)

Жестокий век, жестокие сердца! (Пушкин)

Ряд высказываний, представляющих поэтическое осмысление времени, можно продолжать до бесконечности. Большинство поэтов размышляют над быстротечностью человеческого существования, изменчивостью всего сущего, неизбежностью разрушения и ухода всего, что ни есть на земле. Время выявляет несовершенство человеческой природы, которая остаётся неизменной, независимо от общественного устройства в те или иные исторические эпохи. Иногда время имеет идиллическую окраску: время золотое, чудное мгновенье, *dolce tempo*, *l`heure du berger*.

Достаточно часто теме времени свойствен пафос обличения.

Обличаться может само время за его разрушительные действия, как мы это видим в сонетах В. Шекспира. Обличаться могут нравы людей.

Время вызывает ностальгические эмоции: грусть и тоску по ушедшему и невозвратимому времени. Время выявляет необратимость свершившегося.

Время осмысляется как временной поток, в котором есть своё членение – отрезки быстротечной человеческой жизни: минуты, часы, дни, годы и десятилетия, века, тысячелетия.

Время мыслится и как неопределённая протяжённость, и как сменяющиеся друг друга исторические эпохи.

Поэзия издавна знает внутреннее и внешнее время: время в душе субъекта и время объективное, измеряемое событиями для всех. Но в любом случае в поэтических текстах указывается на изменчивость мира в движении времени, на необратимость времени.

Казалось бы, что нового можно сказать о времени в европейской поэзии после Вийона, Шекспира, Бодлера? Однако у Рембо своё поэтическое осмысление времени. Он далёк от того, чтобы предложить ещё одну вариацию уже известного понимания времени. Сходство с предшественниками ограничивается скорее формальными признаками, например, введением синтаксической структуры, включающей номинативные восклицания, что автоматически актуализирует образный ассоциативный ряд:

O saisons, ô châteaux, О времена года, о замки

Однако Рембо тут же выходит из привычного ассоциативного ряда, включая в движение времени человеческую душу.

Разумеется, осмысление времени в его соотносённости с субъектом, не является отличительной особенностью Рембо. Соотнесённость времени и человека есть у Гесиода, Вийона, Шекспира, Буало, Мура, Байрона, Пушкина, Тютчева. Однако именно Рембо чётко и определённо соотносит время и душу, приближаясь к словесной фиксации феномена внутреннего времени. У поэтов-предшественников Рембо время в его объективном течении, представлено как времена, век, Время и понимается как глобальные исторические напластования или мощный, изменяющий всё сущее поток. Рембо определяет время как *saisons* – сезоны, времена года. Понятие «времена года» вполне очевидно конкретизируется в названиях четырёх времён года: лето, осень, зима, вес-

на. Это сразу же снимает семантику темпоральной глобальности и неопределённости. Также исчезает и историческая конкретика. Таким образом, время мыслится как смена времён года, дифференцируемая даже маленьким ребёнком. Понятие времени у Рембо, с одной стороны, сужается, определяясь как локальные временные отрезки года – сезоны, но с другой стороны, *saisons* – это символ естественного земного времени вообще, узнаваемого в привычных природных изменениях.

Поскольку историческая составляющая в понимании времени как сезонов, времён года нивелируется, то тем самым исключаются те или иные социальные и этические характеристики каких-либо исторических периодов. Действительно, упадок нравов не принято связывать со сменой времён года. Времена года знаменуют естественное, цикличное, природообразное течение жизни, вне специфики исторической эпохи. В фиксации времён года отразилось пралогическое осмысление времени, приятие его как явленной данности. Именно эта онтологическая глубина и обозначена в слове-понятии «сезоны» у Рембо.

Однако время, как бы оно ни понималось – циклически или линейно есть форма существования материи.

Предшественники Рембо вполне успешно определяли с помощью художественных поэтических образов качество материи через время. Так, уже латиняне акцентировали внимание на такой специфической форме проявления качества материи, как человеческие нравы, то есть на обычаях и укладах общественной и частной жизни. Поэзия европейского Возрождения акцентировала витальное, этическое, эстетическое, творческое как вневременное, вечное в потенциале человека в потоке стремительного бега всепожирающего времени.

Английские романтики исследовали временную грань между жизнью и смертью. В русской лирике XIX века тема времени позволила осмыслить чувства человека, его взаимоотношения с другими людьми.

Рембо понимание времени определяет через бытие души.

O saisons, ô châteaux,
Quelle âme est sans défauts ?

О времена года, о замки,
Какая душа без изъянов?

Вспомним, что Рембо уже в ранней юности заслужил славу атеиста. Пролить свет на характер его атеистических воззрений может смысловая

оппозиция понятий: времена года – душа. Сам образ-символ – душа человека в смене времён года говорит скорее о вере, нежели о безверии.

Сезоны и душа – это реплика Рембо в поэтическом дискурсе времени. Он вступает в диалог со сложившимся в истории художественной культуры каноном понимания времени, не выражая недовольства временами, нравами, жестокостями того или иного века, но сопрягая два понятия: время и душу. «Какая душа без изъянов?» – это риторический вопрос, бурный ответ-восклицание, указание на истоки несовершенства времён и нравов в несовершенстве самой жизни, определяемой душами человеческими, изначально несовершенными.

Итак, время (времена года – *saisons*) и душа (*âme*) – основные концептообразующие слова-понятия в данном тексте. Но и все другие слова-понятия в этом маленьком стихотворении семантически чрезвычайно насыщены.

Например, «Ô châteaux!» – О замки! Данное слово-понятие имеет во французском языке достаточно разнообразные значения, в зависимости от контекста. Это и укрепленный феодальный замок – форт, крепость. Это и картонный домик или воздушный замок. Понятие «châteaux» входит в идиому «mener une vie des châteaux» – вести праздный образ жизни. *C'est la vie de châteaux* – жить в роскоши. *Châteaux* – это и королевский дворец, и роскошная усадьба, и поместье. Роскошь, довольство, праздность, защищенность – это ли не семантика счастья, своей доли во всеобщем благе?

Французским замкам сотни лет и течение, сменяющих друг друга сезонов, обретает объём, удлиняясь до веков, эпох. Времена года и замки – сближение данных слов-понятий способствует выстраиванию особого пространственно-временного континуума замка: замкнутого защищенного пространства укрепленной крепости, надежного убежища. В европейской символике замок – символ защиты не только от внешних врагов, но и от дьявола – внутреннего врага рода человеческого. Совсем не случайно в связи с символом замка возникает тема души. Душа – это тот же замок, та же крепость, укрепление человека, его защита от внешних и внутренних врагов. Таким образом, связываются три символа: времена года, замки, душа.

Символы многозначны. Выражение «O saisons, ô châteaux!» в каком-то смысле намёк на воздушные замки, пустые мечтания идеалистов

всех времён. Это также и попытка человека оставаться в обозримых для одной души отрезках времени: сезонах, временах года, закрепив изменчивость и устремлённость времени незыблемостью замков, пришедших из старинных времён символами красоты, власти, силы, прочности.

Вводя замок как символ прошлого, поэт не пытается с его помощью обличать свой век и не тоскует по ушедшим векам. Он не обвиняет и не оправдывает человеческую природу в её экстравертных проявлениях. Он смотрит вглубь человеческого существа, в душу человека, видя в каждой душе изъяны. И замок здесь становится символом внутренней укреплённости человека, крепостью его духа. Таким образом, тема времени у Рембо – это исследование духовного опыта человека вне конкретной эпохи с её историческими реалиями. Это опыт поиска-изучения счастья и отношения к несчастью.

Счастье понимается поэтом не просто как благо, доля, случай, который следует ловить, но как магическая наука, которую вполне возможно постичь. Поэт ломает веками сложившиеся каноны понимания данного явления. Счастье у него – в его реальной неизбежности для каждого человека, от него невозможно увильнуть, его невозможно избежать. Таким образом, счастье, являясь результатом магии, в то же время совсем не случайно, а неизбежно:

J'ai fait la magique étude	Я постиг магию счастья
Du Bonheur, que nul n'elude.	Которое неизбежно.

Неизбежность и простота счастья столь же очевидны, сколь и пение галльского петуха. Голосистый, задиристый галльский петух и есть символ счастья у Рембо. Это не просто удачно найденная метафора, указывающая на сочетание мистического и обыденного в понимании счастья, корни которой в детских воспоминаниях поэта о французской деревне. «Галльский петух» – известный символ во французской культуре. Он неоднозначен. Латинское слово «gallus» – означает «галл» и «петух». Двойной смысл понятия «gallus» отмечен ещё в эпоху Возрождения и восходит к «Поэме о петухе» Пассавана. Следует заметить, что для французов семантика этого слова вполне определённо связана с деньгами. С 1791 года галльский петух появляется на ряде французских монет как эмблема национальной бдительности. Изгнанный с монет

Наполеоном галльский петух вновь приходит на смену бурбонским лилиям в 1830 году. Выражение «галльский петух» в литературной речи воспринимается как аллегория Франции, намекая на задор, являющийся национальной чертой французов, так же как и символ бдительности. Как видим и символ «галльский петух» вписывается в символический ряд: сезоны, замки, душа – вполне логично продолжая его.

Счастье, поющее галльским петухом, включено в контекст образа времени – устоявшегося в поэзии, освоенного философски, закреплённого в исторических реалиях, комментариях, подчёркивающих, как правило, дисгармоничную, разрушающую силу времени. Рембо делает счастье определителем времени, ибо каждое утро «галльский петух» провозглашает счастье.

Счастье раскрывается как особое бытийное состояние человека – это очарование, захватывающее и душу, и тело, растворяющее все усилия и напряжение.

Ce Charme! il prit âme et corp,	Это очарование! Оно овладело
	душой и телом,
Et dispersa tous efforts.	И рассеяло всё напряжение.

Ключевым словом в понимании состояния счастья-очарования является глагол *disperser* – рассеивать, растворять. Счастье – это состояние душевно-телесного растворения в очаровании.

Однако так ли прост опыт обретения счастья в обыденной жизни, как может показаться? Рембо называет этот опыт магией. Изучение магии счастья предполагает отказ от желаний, зависти: *je n'aurai plus d'envie* (я более не завидую). Завидовать и желать – значит отягощать жизнь, лишать её счастья. Глагол *envier* – многозначный, с яркой энергетикой: завидовать, иметь всё, что хочешь, не уступать ни в чём, желать, стремиться. Все приведённые значения выражают суетные человеческие усилия, максимальное напряжение для достижения материально преходящего. Жить легко, растворившись в очаровании, без зависти и желаний – вот в чём, по мнению Рембо, секрет счастья. Кажется бы, секрет прост, но постижение его предполагает пралогическое мировосприятие, требует обращения к магии.

J'ai fait la magique étude
Du Bonheur...

Я изучал (изучил?) магию
Счастья...

Возможно ли научиться счастью? Рембо чувствует бессилие объяснить этот опыт словом, которое улетает, мгновенно исчезает. Здесь отражён очень важный момент соотношения и сопряжения слова и бытийной реальности, бытия слова, его наличия и бытийной явленности.

Понятию счастья противопоставлено понятие несчастья – *le malheur*. Как правило, несчастье насильно захватывает человека, увлекает за собой, ведёт к концу, но поэт говорит в этом случае о быстрой кончине, а не о погружении в пессимистический мрак. Счастье, таким образом, представляет жизнь, а несчастье – смерть, кончину. Понимание истины жизни и смерти исполнено светлой эмоциональной грации.

Глаголы *dispercer*, *entraîner* в соотносённости их с состояниями счастья и несчастья подчёркивают характер последних. Растворение, расширение, рассеивание *dispercer* (действие счастья) и насильное захватывание, утаскивание *entraîner* (действие несчастья).

Силы счастья и силы беды Рембо осознаёт равно неизбежными. Он не спорит с несчастьем, но подчиняется его презрению и готов отжаться быстрой кончине. Однако, вводя тему беды, он совершает в чистом виде поэтическое магическое действие: заключает эту тему в квадратные скобки, отделяя тем самым одно от другого – счастье от несчастья. Переводчики, как правило, опускают эти скобки, не являющиеся, строго говоря, пунктуационным знаком. Однако семантически эти квадратные скобки чрезвычайно значимы. Они знаменуют особенности проживания жизни поэтом, способности его к тонкой дифференциации существования, соединение им пралогического и логического начал в осмыслении счастья. Квадратные скобки с математической точностью уводят тему несчастья за пределы основного текста стихотворения, подчёркивая, что речь идёт о счастье и раскрытии смысла счастливого состояния из него самого, а не из сравнения счастья с противоположным ему состоянием бытия – несчастьем. Стихотворение, таким образом, говорит о светлой магии счастья, голосистой радости галльского петуха, а не о бедах, не о кончине, не о напряжении бед и горя.

В квадратные скобки попадает и последний, четвёртый повтор: – *O Saisons, ô Châteaux*, усиленный предшествующим тире, словно бы произнесённый кем-то вслух. В этом и есть сущность магического действия: отделить одно от другого, выбрать необходимое и повторять его, усиливая голос, утверждаясь в правоте намерения. Намерение Рембо вполне очевидно: восхищаться временами года, замками, растворяться в очаровании, внимать крику галльского петуха и не желать, не завидовать, не иметь всё, что ни захочется, не бояться быстрой кончины, но заключить её до поры до времени в квадратные скобки.

АПОФЕОЗ ВИТАЛЬНОСТИ

Текст «*Fêtes de la faim*» обычно переводится на русский язык как праздник голода. Обратимся к осмыслению семантического поля понятий, определяющих философско-поэтическую концепцию текста. Возможно, более точным русским лексико-семантическим эквивалентом названия данного стихотворения является выражение «торжества желания» или «празднества голода». Слово-понятие «*Fêtes*» – праздники, торжества имеет у Рембо форму множественного числа, что указывает на множественность обозначаемого им явления. Эти слова и в единственном числе имеют значение не только единичного предмета и явления, но могут обозначать некую целостность, единство многих элементов, собирательность. Праздник и торжество – это не отдельная акция, но некая пространственно-временная протяжённость. Праздник, торжество – это празднование, празднество, состояние субъекта и мира, противоположное обыденному, будничному, повседневному состоянию. Для праздника характерен эмоциональный подъём, всплеск радостных чувств, активизация жизненных сил, состояние бодрой радости, оптимизма. Взятое во множественном числе понятие «праздник» словно увеличивает, усиливает временную протяжённость и силу эмоционального подъёма субъекта. Представление понятия «праздник», «торжество» как множественности актуализирует в семантике слова и субстанциальность и действие.

Понятие «праздник» для раскрытия смысла требует дополнения или определения, поясняющего его сущность. Праздник *чего*? Торжества *какие*? Что является причиной торжеств, приподнятого настроения, всплеска витальных сил у Артюра Рембо? Что празднуется? Дополнением или несогласованным определением, выявляющим сущность праздника, является в данном случае понятие «голод», «желание».

Отметим семантику, которая выявляется в оппозиции категории числа у данных понятий: торжеств – много, а голод (желание) – один. Множественность, поток желаний имеет одно направление, носит один характер. Смысловая оппозиция единичности и множественности выявляет глубинный смысл желания жить, реализация которого отслеживается в бытийном потоке как череда непрерывных торжеств существования – удовлетворения голода.

FÊTES DE LA FAIM

Ma faim Anne, Anne,
Fuis sur ton ane.

Si j' ai du goût, ce n' est guères
Que pour la terre et les pierres.
Dinn ! dinn ! dinn ! dinn !

Mangeons l' air,
Le roc, le charbons, le fer.

Mes faims tournez, passez faims,

Le pré de sons !
Attirez le gai, venin
Des liserons;

Les cailloux qu' un pouvre brise,
Les vieil les pierres d' église,
Les galets, fils de déluges,
Pains couchés aux vallées grises !

Mes faims c' est les bouts d' air noir.
L' azur sonneur ;
– C' est l' estomac qui me tire.

ТОРЖЕСТВА ЖЕЛАНИЯ

Моё желание, Ани, Ани,
Бежит (убегает) на твоём осле.

Если я имею вкус, то это не более,
Чем к земле и к камням
Динн! динн! динн! динн!

Скалу, угли, железо.

Мои желания, поворачивайтесь,
проходите, желания,
Луг (пастбище) звуков!
Привлекаете весельем, ядом
Вьюнков.

Бульжники, которыми владеет ветер,
Старые камни храмов,
Валуны, сыновья потоков,
Хлеба, спящие в долинах серых!

Мои желания это края чёрного воздуха,
Лазурь звенящая;
– Это дерзость, что из меня вырывается.

C`est le malheur.	Это несчастье.
Sur terre ont paru les feuilles !	На земле, украшенной листьями!
Je vais aux chairs de fruit blettes.	Я иду к плоти фруктов перезревших
Au sein du sillon je cueille	В недрах борозды я собираю
La doucette et la violette.	Рапунцель и фиалку.
Ma faim, Anne, Anne !	Моё желание, Ани, Ани!
Fuis sur ton âne.	Бежит (убегает) на твоём осле.

Рембо фиксирует сложную конфигурацию обычных, даже обыденных желаний, определяющих состояние жизни человека: возникновение потребности и её насыщение. Текст раскрывает поток жизни субъекта изнутри, абстрагирует в нём витальность как качество человеческого бытия. Желание жить – это вполне определённое желание питаться, есть, поглощать пищу:

Mangeons l`air,	Едим воздух,
Le roc, le charbons, le fer.	Скалу, угли, железо.

Manger (есть) – многозначный французский глагол, имеющий несравненно более обширное семантическое поле, нежели его русский эквивалент. Оттенки значений данного глагола реализуются через контекст. Рембо обнажает изначальный смысл данного понятия, выявляя в нем интенциональность – направленность на объект и присвоение его. Поглощать – вбирать в себя, удовлетворяя голод, страстное желание. Во французском языке есть идиоматическое выражение: «*Reste sur sa faim*» – оставаться неудовлетворённым, голодным. Обратим внимание на дословный перевод: «оставаться **на** своём голоде». У Рембо голод, страстное желание бежит **на** осле. В основе структурно-семантической модели лежит идиоматическая конструкция, где отношения реалий определяются предлогом **sur - на**. Предлог указывает на пространственную позицию:

Ma faim Anne, Anne,	Моё желание, Ани, Ани,
Fuis sur ton âne	Бежит (убегает) на твоём осле.

Желание, бегущее **на** осле, – символ неудовлетворённого желания, упрямого, не вразумляемого, имеющего иррациональную природу. Экстрополированность желания подчёркивается и в следующем выражении:

Sur terre ont paru les feuilles !
Je vais aux chairs de fruit blettes.

На земле, украшенной листьями!
Я иду к плоти фруктов перезрелых.

Поэт выявляет истоки смысла слова «голод», указывая на изначальную грубость вкуса.

Si j'ai du goût, ce n'est guères
Que pour la terre et les pierres.
Dinn ! dinn ! dinn ! dinn !

Если я имею вкус, то это не более,
Чем к земле и к камням
Динн! динн! динн! динн!

Весь предметно-вещный мир представляет собой объекты, призванные утолить голод. Развёртывание панорамы данных объектов соотносится с развёртыванием чувства голода, направленного на эти объекты:

Les cailloux qu'un pouvre brise,
Les vieilles pierres d'église,
Les galets, fils de déluges,
Pains couchés aux vallées grises!
Mes faims c'est les bouts d'air noir;

Бульжники, которыми владеет ветер,
Старые камни храмов,
Валуны, сыновья потоков,
Хлеба, спящие в долинах серых!
Мои желания это края

L'azur sonneur;

Лазурь звенящая.

чёрного воздуха,

В семантике предметно-вещного плана текста переплелись высокое и низкое, трогательное и смешное, грубое и нежное, древнее и настоящее: то, что каждому человеку дано в проживании им своей жизни, в его чувствовании бытия в себе и вне себя, но что обычно трудно выразить словом даже в поэзии.

Мир желаний лирического героя Рембо сосредоточился на спине осла. Здесь явно ощущается указание на Дионисийское начало празднеств голода.

Осёл в европейской символике – символ двойственный. Бог Дионис часто изображался верхом на осле.

Римляне связывали осла с плодородием, помещали его в свиту богини Цереры.

Христос въезжает в Иерусалим на осле.

Валаамова ослица узнала предсказание Господа раньше своего хозяина.

В апокрифическом псевдовангелии от Матфея иконография Рождества представляет быка и осла рядом с яслями, где находится младенец Христос⁴⁰.

Смыслы кротости, смирения смешались в этом символе со смыслами глупости и лени. Осёл – символ язычества, трактуемый в христианскую эпоху как упрямство и безудержная похотливость, – у Рембо имеет своё семантическое наполнение.

Во-первых, это движущая сила желаний, актуализирующих мировосприятие. Желания, пребывая на спине осла, бегут, разворачиваются, захватывают всё сущее, звенят. Желания – это звучание бытия. Не случайно в тексте отчётливо акупультирован мотив звучания. Он передаётся через слова-звукоподражания (динн - dinn), через аллитерации и ассонансы (ма – faim – Anne – ton – âne; mangeons – charbons – sons – liserons – venin), в прямом указании на звучание мира (Лазурь звучащая – L'azur sonneur. Le gré de sons! – Луг, пастбище звуков!).

Звучание мира привлекает и будит желания, дерзостно вырывающиеся изнутри человеческого существа. Желания субъекта сливаются со звучанием мира, моделируют картину мира, данную в изменчивости роста и цветения, увядания и вызревания. Звучание даёт целостность потока ощущений субъекта в его единении с миром.

Таким образом, текст фиксирует поток ощущений, которые определяют сиюминутное повседневное, обычное привычное бытие, как оно есть, как оно дано субъекту в его непосредственном восприятии мира. Рембо зафиксировал словом торжество желаний в потоке существования человека. Поэтически фиксируя в данном тексте экзистенцию, Рембо убеждает в первичности существования более, чем это делают впоследствии французские философы-экзистенциалисты. Он представляет наглядный срез опыта проживания, не отрефлексированного словом (в случае рефлексии ещё возможно лукавство), но зафиксированного словом, подобно тому, как записываются колебания звуковых волн стенографом, или как делается рентгеновский снимок. Жизнь в этом стихотворении торжествует сама по себе, независимо от умозрительных установок.

⁴⁰ Энциклопедический словарь символов // Автор-составитель Н. А. Истомина. – М., 2003. – С. 616.

ЭСТЕТИКА СМЕРТИ

Семантика выбора между Бытием и Ничто – «Быть или не быть?» – обычно рассматривается в поэзии с привлечением образа Гамлета, поскольку именно он – носитель рубежного смысла бытия и небытия в их взаимосвязи и переходе одного в другое. Сумеречное состояние мира, границу между миром живых и мёртвых, вторжение, а точнее – вплывание мира неведомого в мир посюсторонний Артю Рембо раскрывает, обращаясь не к Гамлету, а к Офелии.

Трогательную чистоту Офелии символизирует лилия, на которую похож её ночной призрак, плывущий по реке. Чистота, невинность, смерть – таково наполнение символа, к которому обратился Рембо. Огромный прекрасный цветок тихо и медленно уносит вдаль ночная река.

ОРНÉЛИЕ

Sur l'onde calme et noire où dorment
les étoiles
La blanche Ophélie flotte comme un
grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses
longs voiles...
– On entend dans les bois lointains des
hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste
Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve
noir.
Voici plus de mille ans que sa douce
folie
Murmure sa romance à la brise
du soire.

Le vent baise ses seins et déploie en
corolle
Ses grands voiles bercés mollement par
les eaux;
Les saules frissonnants pleurent sur son
épaule,

ОФЕЛИЯ

На волне тихой и чёрной, где спят
звёзды,
Белоснежная Офелия плывёт, словно
огромная лилия,
В потоке очень медленно, лежащая в
своих длинных вуалях...
– Слышится в лесах вдалеке улюлюканье.

Вот уже более тысячи лет как грустная
Офелия
Проходит фантомом бледным вдоль
реки чёрной.
Вот уже более тысячи лет, как её тихое
безумие
Нашёптывает свой романс ветерку
вечернему.

Ветер целует её груди и раскрывает
венчик
Её огромные вуали укачиваются томно
вдали,
Ивы дрожа, плачут на её плече,

Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.	На её большой лоб мечтательно склоняется тростник.
Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;	Кувшинки смятые вздыхают вокруг неё;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,	Она поднимается иногда в ольхе, что спит.
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile:	Какое-то гнездо, откуда вырывается маленькое дрожание крыла.
– Un chant mystérieux tombe des astres d'or.	– Пение волшебное падает со светил золотых.
O pale Ophélie! belle comme la neige!	О, бедная Офелия! Прекрасная, словно снег!
Qui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!	Ты, что умерла, дитя, рекой уносимая!
– C'est que les vents tombant des grands monts de Norwége	– Это что-то ветры, дующие с величественных гор Норвегии
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;	Тебе рассказали внизу после освобождения.
C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,	Это как дыхание, перевивающее твои огромные волосы,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits;	В твой разум мечтатель заносило чуждые шумы;
Que ton cœur écoutait, le chant, de la Nature	Как твоё сердце слышало пение Природы!
Dans les plaintes de l'arbre et les soupleurs des nuits	В жалобах дерева и воздыханиях ночей!
C'est que la voix des mers folles, immense râle,	Это как голос морей безумных, безграничный предсмертный хрип,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux;	Лёгкое овеивание твоей груди ребёнка, слишком человеческой и слишком нежной;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,	Это как утро апреля, прекрасный всадник бледный,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux !	Несчастный безумец, сел бессловесный к твоим коленям!
Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pouvre Folle!	Небо! Любовь! Свобода! Какая мечта, о, бедная Сумасшедшая!
Tu te fondais à lui comme une neige au feu;	Ты растворилась в ней, словно снег в пламени;

Tes grandes visions étrangeaient – Et l' Infin: terrible effara – Et le Poète dit qu'aux rayons des	ta parole ton œil bleu!	Твои грандиозные видения удушили твоё слово – И Бесконечность ужасная привела в смятение твой глаз голубой!
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que Et qu' il a vu sur l' eau, couchée en ses La blanche Ophélie flotter, comme un	tu cueillis ; longs voiles, grand lys.	– И Поэт расскажет как в лучах звёзд Ты искала, ночью, цветы, которые ты собирала; И как он увидел, на воде лежащая в своих длинных вуалях Белоснежная Офелия плывёт, словно огромная лилия.

Рембо изобразил Офелию после свершения её земного пути: уже утонувшей, вступившей в мир иной, неведомый, но ещё не порвавшей с ведомым миром.

Большое значение в тексте имеет символ лилии. Этот символ отличается высокой степенью смыслового наполнения. Цветок лилии возвращает к обстоятельствам смерти Офелии. Напомним о них.

«Над ручьём наискось растёт ива, которая отражает свои листья в зеркальном потоке. Туда пришла она с причудливыми гирляндами из листков, крапивы и маргариток и тех длинных пурпурных цветов, которым откровенные на язык пастухи дают грубое название, а наши холодные девушки называют пальцами мертвецов. Когда она взбиралась на иву, чтобы повесить на свисающие ветви сплетённые ею венки из цветов и трав, завистливый сучок подломился и вместе со своими трофеями из цветов она упала в плачущий ручей. Широко раскинулась её одежда и некоторое время держала её на воде, как русалку, и в это время она пела отрывки старых песен, как человек, не сознающий своей беды, или как существо, рождённое в водяной стихии и свыкшееся с ней. Но это могло продолжаться недолго: пока её одежда не отяжелела от воды и не потащила несчастную от мелодичной песни к тенистой смерти»⁴¹.

⁴¹ Морозов М. М. Трагедия о Гамлете принце Датском (подстрочный перевод и комментарии) // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. – М., 1954. – С. 415.

Рембо с его поисками истоков смысла поэтического слова, видимо привлекла граничность человеческого существования, особенно ярко воплотившаяся в образе Офелии. Офелия – цветок среди цветов. Её букет составлен из разных цветов: розмарина, ромашки, лютика, фиалки, крапивы, купавы, анютиных глазок. В нём есть цветок, народное название которого не приводится. Однако Шекспир не упоминает лилию. Видимо, лилия – это символ, к которому обратился сам Рембо, осмысливая образ Офелии. Лилия – царственный цветок. Нарекая Офелию лилией, Рембо заставляет читателя переосмыслить символику шекспировского «Гамлета», через семантику предсмертного букета Офелии, в котором есть всё, кроме царственного цветка, которым и является она сама. Офелия уходит из жизни, так и не став принцессой, супругой принца, невесткой королевы. Её царственность осталась скрытой, не воплощённой. Мало того, свадебный букет превращается в букет предсмертный, состоящий из разных цветов, словно символизируя завершенность жизненного пути героини. Кроме того, в букете шекспировской Офелии есть цветок, название которого, хотя и не произносится, но мыслится окружающими, как импульс, дающий снижающий оттенок всей ситуации её жизни и смерти, словно указывая на некие таинственные, не подлежащие разглашению обстоятельства. Это символика шекспировской Офелии.

Вводя символ лилии, которая в народной символике означает чистоту и невинность, Рембо акцентирует в образе Офелии возвышенное начало. Как и всякий символ, лилия не однозначна, являясь ещё и символом бледной смерти.

В народных сказаниях появление лилии предвещало скорую смерть.

Лилия упоминается в нагорной проповеди Иисуса Христа.

Лилию держит в руках архангел Гавриил, принёсший деве Марии благую весть.

Ангел награждает лилией короля франков Хлодвига.

Лилия была в гербах Флоренции и Тосканы.

И, наконец, королевская лилия дома Бурбонов – державная лилия Франции.

Вся эта семантика вибрирует в поэтическом тексте Артюра Рембо.

Офелия – это и ночная поэтическая грёза, и огромная лилия, плывущая по воде, и фантом, призрак, вызывающий не столько страх, сколько сочувствие и сожаление, восхищение и печаль. В изображении Офелии нет каких-либо зловещих оттенков, скорее можно говорить о высокой печали.

Поэтическое сознание лирического героя адекватно ощущает себя на грани дневного и ночного миров, где пребывает героиня. Призрак Офелии, безумной и прекрасной, сливается с образом гигантского цветка. Он в гармонии с окружающим предметным миром: ветер целует его, вуали-лепестки покачиваются на волнах, ивы дрожат на её плече, камыши склоняются на лоб, кувшинки вздыхают вокруг, какая-то маленькая птичка выпархивает из гнезда – и всё это – в волшебном пении светил.

Описывая призрак Офелии, Рембо играет местоимениями мужского и женского рода. Лилия, символизирующая Офелию (*un lys*) – существительное мужского рода, с которым согласуется соответствующее притяжательное местоимение *ego* (*son*). В то же время используется местоимение *она* (*elle*). Игра местоимениями создаёт ощущение вибрации зрительного восприятия: от образа гигантского цветка, до образа бедной мёртвой Офелии.

Поэт стремится проникнуть в тайну смерти Офелии не через конкретные причинно-следственные связи, приведшие героиню к завершению земного пути, как это чётко обозначил Шекспир в трагедии «Гамлет», но абстрагируя, суверенизируя персонаж, вынося загадку жизни и смерти за скобки трагических обстоятельств. Это вполне авангардистский художественный приём, нашедший впоследствии широкое применение в литературном творчестве⁴².

Офелия умерла – освободилась и понимает рассказы ветров с Норвежских гор, слышит сердцем пение природы. Ей ведомы жалобы дерева и вздыхания ночей, голоса безумных морей. Ей открывается бесконечность Неба, Любви, Свободы. Это и есть причина её сумасшествия и смерти, это определяет её состояние на грани бытия и небытия.

Рембо заглянул туда, в зазор граничных глубин бытия и небытия, в которые Гамлету не позволило заглянуть качество, которое Шекспир обозначил словом-понятием *mind*⁴³, имеющим в английском языке сле-

⁴² Так дописан «Гамлет» и «Чайка» Б. Акуниным, история Розенкранца и Гильденстерна Стоппардом.

⁴³ *mind* – означает ум, разум, сознание, совесть. В переводах: «Так всех нас в трусов превращает мысль», – сделан акцент на рациональном начале познания. В подстрочном переводе М. М. Морозова: «Так сознание делает всех нас трусами», – акцент смещается в сторону более нейтрального понятия. Однако шекспировское *mind* включало в семантику осознания мира и себя в нём и выбор между верой и неверием.

дующие значения: разум, ум, совесть, вера. Разум, совесть, вера, ум останавливают героя Шекспира, узревшего границу между бытием и ничто от погружения в призрачное бытийно-небытийное состояние.

Шекспир в монологе Гамлета как реалист эпохи Возрождения, в сущности, отказался изобразить небытие, укрепившись на границе сумеречного и дневного миров. Он оставляет попытки зафиксировать неведомое, оставив нам в наследие труднопереводимый на иные языки текст «о мёртвом узле суеты земной», об «удавке», «петле», в которой корчится разум человека, стремящегося постигнуть границу миров.

Рембо идёт дальше Шекспира и безбоязненно вступает в сумеречную зону неведомого, фиксируя его как фантом, выявляя в нём прекрасное. Там, где совесть, мысль и разум остановили шекспировского Гамлета, Офелия Артюра Рембо безбоязненно продолжила свой путь, который не завершился, когда закончилось её плавание по земным рекам.

ОНТОЛОГИЯ И ЭСТЕТИКА ВОКАЛИЗА

Артур Рембо всю свою не долгую жизнь занимался изучением языков. В гимназии он отличался блестящими успехами в познании древних языков: латыни и греческого. Будучи с Полем Верленом в Лондоне, он изучал английский язык. Поэт прекрасно знал немецкий язык, а после разрыва с Верленом принялся с неистовым рвением за изучение арабского, русского, хинди, амхарского⁴⁴ языков. Очевидно, что Рембо не только по наитию, но на основе лингвистических знаний углублялся в первоначальный смысл слова. Не случаен его вопрос-раздумье *Que comprendre à ma parole ?* (Как понять моё слово?)

Язык, его происхождение, сущность, соотносённость слова с мыслью всегда были предметом интереса философов. Так, ещё Аристотель полагал, что речь – это претерпевания души. Новалис отмечал

⁴⁴ См.: Птифис П. Указ. соч. – С. 254.

в языке самодостаточность и выражение сущности человека: язык озабочен только самим собой, но человек покоит свою сущность в языке. Мартин Хайдеггер считал, что мы существуем в языке и при языке. Язык – это исходящее из уст.

Для литературы, особенно для поэзии, всегда было характерно стремление выявить содержательные возможности слова. Любой художник осваивает не только форму, но и материал, из которого он создаёт эту форму. Поэтическое мастерство включало в себя исследование изобразительно-выразительных возможностей языка и его развитие. При этом поэт, в отличие от философа, брал язык как данность и не осмыслял его сам по себе, но творил в нём. Вопрос о сущности языка оставался, таким образом, вне сферы поэзии.

У Рембо интерес к слову носил скорее философский, нежели литературный характер. Это становится особенно очевидным, если сравнить его позиции в отношении языка с позицией Поля Верлена, высказанной им в «Искусстве поэзии»⁴⁵, где определен ряд требований к поэтическому мастерству, включая особенности поэтического языка. Так, Верлен подробно описывает, какой должна быть рифма, в каком стилистическом диапазоне может звучать слово, чтобы восприниматься читателем именно как поэтическое слово. Верлен подчёркивает различие поэзии и прозаической литературы и более всего требует музыкальности как художественно-артистической основы поэзии. Всё это для того, чтобы стих стал адекватен самой жизни. Но при этом Верлен вполне осознанно остаётся в рамках поэтического мастерства, а следовательно, поэтической условности. Рембо в отношении к слову, в отличие от Верлена, выходит за границы поэзии и поэтического мастерства, его отличает пренебрежение к поэтической условности: он пользуется языком, не играя его изобразительно-выразительными возможностями, но выявляя истоковые соотносённости реалий и их языковых обозначений.

Стихи Верлена, созданные в соответствии с требованиями поэтического искусства, пусть и противоречивыми, являются «добрым приключением», «разбросанные судорожным ветром утра, который несёт цветущие мяту и тмин...». Воплощаясь в слове, стихи Верлена превра-

⁴⁵ См.: Верлен П. Искусство поэзии / пер. Б. Пастернака // Верлен П. Лирика. – М.: Худ. лит. 1969. С. 138–139.

щаются в некий абстрагированный результат – *aventure* – приключение, то есть становятся тем, что произошло, осуществилось благодаря мастерству поэта. Иными словами, стихи Верлена – творение поэта-мастера.

Стихи Рембо – это бытие в его неделимости, осуществляемое по всеобщим бытийным законам, а не по поэтическим правилам стихосложения. Стихи – это то, что происходит непосредственно сейчас, они не сотворены поэтом, благодаря мастерству, выучке, пониманию, опыту, но представляют фиксацию сущего адекватным словом. Неприятие «поэтических конфитюров», «засахаренных изысков», «соплей лазури» и «лишайников солнца», отличающих мастерство парнасцев, у Рембо определялось на уровне онтологии слова, а не на уровне профессионального мастерства. Вероятно, поэтому Г. Миллер и называл Рембо «мистиком в состоянии дикости». Действительно, Рембо обнаруживал первосвязи слова и реалии. Адекватность слова и реалии актуализируют проблему их соотносённости, что ведёт прямым образом к истокам языка, к постижению его сущности. Этот интерес к сущности языка и к слову как таковому привёл Рембо к осмыслению гласных в сонете «Voyelles».

Рембо называет пять гласных букв французского алфавита, соотнося с ними визуальные цветовые образные ассоциации. На первый взгляд, всё в этом тексте предельно очевидно: А ассоциирует с чёрным цветом, Е – с белым, И – с красным, У – с зелёным, О – с синим. Вероятно, поэтому в переводе А. Кублицкой-Пиоттух текст Рембо и превратился в «Цветной сонет». Эти акценты на соотношении цвета и буквы в переводе сонета А. Рембо на русский язык актуализировали в нём идею синестезии, которая во времена Рембо была новой, а ко времени перевода данного сонета только осваивалась русской поэзией и была ещё достаточно полемичной. Не случайно М. Горький в статье «Поль Верлен и декаденты»⁴⁶ выражает не просто скептическое отношение к самой идее синестезии в сонете Рембо, а даже её отрицание, замечая: «может быть, этот сонет Рембо имеет под собой некоторую психиатрическую почву»⁴⁷.

В отечественном литературоведении достаточно известны акценты на синестезии как особенности стиля французских символистов.

⁴⁶ См.: Горький М. Поль Верлен и декаденты // Горький о литературе. – М., 1955. – С. 3–14.

⁴⁷ См.: Там же. – С. 10.

Это явление изучалось, в частности, в поэзии с Ш. Бодлера⁴⁸. Это, бесспорно, интересное явление, но полагаем, что осмысление синестезии не должно уводить от гласных как главной темы сонета Рембо. Философское осмысление сонета «Voyelles» («Гласные») необходимо требует оставаться в сфере языка, поскольку текст обращён прежде всего к специфике гласного звука как он понимается в лингвистике в целом и во французском языке в частности, а также к гласному звуку как явлению, представляющему собой предмет искусства.

Обратимся к понятию гласных с позиций науки о языке. Оно обозначает два рода явлений: гласные звуки и гласные буквы. Звуки – произносятся, а буквы – пишутся. Буква является значком звука. Эта лингвистическая очевидность, тем не менее, нередко бывает причиной ряда заблуждений и неточностей: звуки и буквы в обиходе часто отождествляют. Звук речи, между тем, является мельчайшим, неразложимым далее элементом языка, а буква – всего лишь графический значок этого элемента.

Заметим, что в своём сонете Рембо ни разу не дифференцирует звук и букву, но и не отождествляет их. Остаётся загадкой, что же всё-таки является предметом осмысления у Рембо – звук или буква? Элемент языка или его обозначение?

Ответ на этот вопрос не столь прост, как может показаться. Дело прежде всего в характере соотнесённости звука и буквы. Один звук может обозначаться разными буквами и, напротив, одна буква может обозначать несколько различных звуков. При этом буква как графическая реалья имеет своё алфавитное название, которое отнюдь не всегда тождественно реальному звучанию звука в потоке речи.

Если говорить о системе гласных звуков французского языка, то в ней дифференцировано пятнадцать гласных звуков, имеющих специфическую артикуляцию, значимых с позиций различения смысла, которые обозначены в алфавите всего пятью гласными буквами. Казалось бы, Рембо вполне определённо проговаривает гласные звуки:

Je dirai quelque jour vos naissances latentes

Я проговариваю какой день ваши начала (рождения) скрытые

⁴⁸ Лялина М. Влияние французской поэзии XX века на раннее творчество Максимилиана Волошина // Русская литература. – 1993. – № 4. – С. 193.

Его интересуют скрытые рождения, начала звуков. Однако проговаривает он не пятнадцать, а пять звуков.

Если поиск «скрытых начал» осуществляется в сфере алфавита – системы знаков – букв, то их не проговаривают, тем более в поисках «скрытых начал»: это значки, которые пишут и на основе которых осуществляется перекодировка написанного в чтении. Если же поиск «скрытых начал» ведётся в сфере звуков, то почему их всего пять, а не пятнадцать?

Думаем, что приблизиться к разгадке этого текста, можно обратившись к понятию вокализа, которое существует в музыке и в лингвистике.

В музыке вокализ представляет собой пьесу для пения без слов. Это упражнение для развития вокальной (певческой) техники⁴⁹. Музыкальный вокализ произвольно строится на гласных звуках, наиболее адекватных по своей артикуляции решению той или иной вокальной задачи.

В отличие от музыкального, лингвистический вокализ не произволен, а представляет систему гласных звуков того или иного языка в их взаимосвязи и взаимообусловленности. Каждый язык имеет свою систему вокализа. Так, в русском языке вокализ определён шестью гласными звуками: а, о, у, ы, и, э. Вокализ французского языка определён пятнадцатью гласными звуками, представляя собой более дифференцированную вокальную систему, нежели вокализ русского языка.

Лингвистический вокализ имеет вполне определённое инвариантное графическое обозначение, закреплённое в алфавите. Так, в русском языке шесть гласных звуков обозначены десятью гласными буквами, в то время как в алфавите французского языка пятнадцать гласных звуков обозначаются пятью гласными буквами. Соотнесённость букв и звуков (системы фонетики и графики) приоткрывает тайну онтологии и эстетики вокализа, восходящую к библейскому пониманию начала слова в его бытийной значимости.

Сонет Рембо отсылает к рождению гласного звука речи, раскрывает единство источника бытия и единство формирования образов.

⁴⁹ Должанский А. Н. Вокализ // Краткий музыкальный словарь. – СПб., 2000. – С. 41.

VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge. U vert, O bleu:
 voyelles,
 Je dirai quelque jour vos
 naissances latentes:
 A, noir corcet velu des mouches
 éclantes,
 Qui bombinent autour des puanteurs
 cruelles

Golfes d'ombre; E, candeurs des
 vapeurs et des tentes,
 Lances des glaciers fiers, rois blancs,
 frissons d'ombelles;
 I, pourpres, sang craché, rire des lèvres
 belles
 Dans la colère ou les ivresses
 pénitentes;

U, cycles, vibrements
 divins des mers virides,
 Paix des pâtis semés d'animaux,
 paix des rides
 Que l'alchimie imprime aux grands
 fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs
 étranges,
 Silances traversés des Mondes et des
 Anges:
 – O, l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux.

ГЛАСНЫЕ

А чёрный, Е белый, И красный,
 У зелёный, О синий; гласные
 Я проговариваю какой день ваши
 начала (рождения) скрытые:
 А, чёрный корсет бархатный мух
 сверкающих (ярких),
 Которые жужжат вокруг смрада
 жестокого

Заливов мрачных; Е, белизна
 пароходов и тентов,
 Пики ледников гордые, короли белые,
 дрожание зонтичков;
 И, пурпурная кровь, вылитая, улыбка
 губ прекрасных
 В приступе гнева или пьяные грешники.

У, крутообороты, вибрирующие
 божественных морей сильных,
 Спокойствие пастбищ, усеянных
 животными, спокойствие морщин,
 Которые алхимия отпечатала
 на огромных лбах прилежных;

О, высший (трубач) горн, полный
 резких хрипов иностранных,
 Молчания, пересекающие миры
 Ангелов:
 – О, Омега, область их фиолетовых глаз.

В звуке, обретающем при произнесении цвет, начинает формироваться зримое, слышимое, ощущаемое, осмысляемое. Звучание пробуждает формы, наполняющие мир в пространстве и времени. В потоке форм – эстетика низкого:

A, noir corcet velu des mouches éclantes.
 А, чёрный корсет бархатный мух сверкающих (ярких).

И возвышенные миры Ангелов:

Silances traversés des Mondes et des Anges.

Молчания, пересекающие миры Ангелов.

Синхронное видение мира, данное в стремительном пространственном расширении от точки, находящейся рядом с субъектом, до умозрительного видения отдалённых земных и небесных пейзажей, реальных и метафизических. Поиск начал охватывает землю и небо, заставляя их резонировать в трубном звуке и молчании. Таким образом, проговаривание вокализа рождает целостную изменчивую картину мира.

В переводе «*Voyelles*» А. Кублицкой-Пиоттух, («Цветной сонет») акцентирована синестезия: сращение ощущений.

А – чёрный; белый – Е; И – красный; У – зелёный;

О – синий: тайну их скажу я в свой черёд,

А – бархатный корсет на теле насекомых,

Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е – белизна холстов, палаток и тумана,

И гордых ледников и хрупких опахал;

И – пурпурная кровь, сочащаяся рана

Иль алые уста средь гнева и похвал.

У – трепетная рябь зелёных волн широких,

Спокойные дуга, покой морщин глубоких

На трудовом челе алхимиков седых.

О – звонкий рёв трубы, пронзительный и странный,

Полёты ангелов в тиши небес пространной –

О – дивных глаз её лиловые лучи!

Действительно, синестезия – сращение зрительных и звуковых, осязательных, обонятельных восприятий в тексте Рембо вполне очевидна. Есть сращение цвета, формы, звуков, движения, запахов, осязания – всего, кроме вкусовых ощущений.

Однако есть существенное различие смысла оригинала и перевода: в отличие от переводчицы Рембо не останавливается на открытии индивидуального синестетического восприятия звуков речи. Синесте-

зия для него важна не сама по себе, но как способ постижения сокровенного – тайны смысла гласного звука как основы образного видения и, более того, творения мироздания. Поэтический текст А. Кублицкой-Пиоттух – яркая законченная иллюстрация к небольшому отрезку цепочки конкретных индивидуальных ассоциативных восприятий. Тайна гласных у неё раскрывается просто: за каждой стоит цвет, картина, звук, движение.

Что касается Рембо, то он не раскрыл, но указал тайну гласных. Он погрузился в созерцание их зарождения и нашёл не зрительный эквивалент звука, но мрак скрытых начал, предшествующих рождению света и цвета. Не случайно, А – первый звук – чёрный, а Е – белый. Из тьмы рождается свет и только затем возникает цвет и форма.

Итак, в сонете Рембо речь идёт не о фонемах – смысловозначительных звуковых единицах языка, но о буквенном, графическом изображении фонемы и алфавитном наименовании основных звуков, определяющих основу ряда гласных: А noir, Е blanc, I rouge. U vert, O bleu. Рембо проговаривает («Я проговариваю какой день ваши начала (рождения) скрытые») этот ряд, стремясь вскрыть его смысл, соединяя в алфавитном звучании единство и дифференцированность звука и буквы.

Подчеркнём, что Рембо проговаривает афавитный комплекс французских гласных: А Е I U O. Данные звуки – ядро французского вокализа. А Е I U O – комплексный гласный звук, свободно певуче произносимый без препятствий, свойственных согласным звукам. Именно в вокализе в целом, а не в отдельных звуках Рембо ищет начала, рождения гласных, проговаривая их без конца: *«Je dirai quelque jour vos naissances latentes»*. В тексте стихотворения нашло отражение знание поэтом многих языков, кропотливая работа по овладению новыми иностранными языками: многократное проговаривание звуков речи, стремление их понять, запомнить, выявить их изначальный смысл.

А Е I U O – вокализ – рождается в тексте на глазах читателя и, в свою очередь, даёт рождение реалиям видимого, слышимого, осязаемого, обоняемого мира. Так рождается из света в его абсолютном беспредметном выражении первослово. Этот звук, родившись, звучит свободно, без преград, перерывов, смычек и перемычек. Он един и неделим, как бытие.

Разумеется, А Е I U O не охватывает многообразие всех французских гласных, но даёт представление о началах. С развитием французского языка развивалась его вокальная система, оттенки звучания дифференцировались, становясь самостоятельными звуками речи, но графическая система языка как более консервативная сохранила вокальное ядро – AEIУO, которое Рембо – гениальный интуит – и зафиксировал в своём сонете. Он решительно отверг изошрённую французскую фонетику в целом, как предмет поэтически-философского осмысления, оставив лапидарную графику – пять значков, из которых сложил первослово: AEIУO. Затем в сонете это первослово было разложено на отдельные звуки в поиске его онтологического смысла. И отчасти открылось, как звучание превращается в смысл через образ: был уловлен переходный момент превращений движения чистой энергии цвета.

Обращение Артюра Рембо к гласным – это поиск начал творения, выявление начал власти слова. Может быть, потомуки просто не заметили открытия Рембо: вокализ каждого языка и есть звуковой слепок Логоса на этом языке?

ПОЭМА МОРЯ И РУБЕЖНОЕ Я

«Le Bateau ivre» («Пьяный корабль») создан Артюром Рембо в шестнадцатилетнем возрасте, на рубеже детства и взрослости. Поэт, еще никому не известный, жил тогда в небольшом провинциальном городке Шарлевиле. Биографы находили чрезвычайно удивительным то, что юноша, почти подросток, никогда не видевший моря, сумел создать в этой небольшой поэме необыкновенный по силе художественной убедительности образ морской стихии.

Действительно, Пьяный корабль пустился в безудержно свободное плавание, и его «омывает» «поэма моря», с её «синевами, бредами и ритмами медленными под блистаниями дня», с яростными приливами и отливами, с ошеломительными архипелагами и разверзающимися небесами. В тексте представлен калейдоскоп всевозможных душераздирающих зрелищ, обладающих огромным потенциалом эмоционального и интеллектуального воздействия на читателя.

LE BATEAU IVRE

Comme je descendais des Fleuves
 impassibles,
 Je ne me sentis plus
 guidé par les haleurs:
 Des Peaux-Rouges criards les avaient
 pris pour cibles,
 Les ayant cloués nus aux
 poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous
 les équipages,
 Porteur de blés
 flamands ou de cotons anglais.
 Quand avec mes haleurs ont
 fini ces tapages,
 Les Fleuves m'ont laissé descendre où
 je voulais.

Dans les clapotements furieux des
 marées,
 Moi, l'autre hiver, plus sourd que les
 cerveaux d'enfants,
 Je courus ! Et les Péninsules démarrées
 N'ont pas subi tohu-bohus plus
 triomphants.

La tampête a béni mes
 éveils maritimes
 Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur
 les flots
 Qu'on appelle rouleurs
 éternels de victimes,
 Dis nuits, sans regretter l'œil
 niais des falots!

Plus douce qu'aux enfants la chair des
 pommes sûres,
 L'eau verte pénétra
 ma coque de sapin

КОРАБЛЬ ПЬЯНЫЙ

Лишь только я пустился по Рекам
 бесстрастным,
 Я не чувствовал себя более
 управляемым бурлаками:
 Краснокожими крикливыми они были
 взяты для мишеней,
 Пригвождённые нагими к столбам
 раскрашенным.

Я был равнодушен к любым
 снаряжениям,
 Носитель ли пшеницы фламандской
 или хлопка английского.
 Когда с моими бурлаками были
 закончены эти разборки,
 Реки мне предоставили спускаться,
 где я хотел.

В плесках яростных приливов и отливов,
 Я иною зимой более глухой, чем мозги
 детей,
 Я держал курс! И полуострова
 отшвартованные
 Не выдерживали хаоса столь
 победоносного.

Буря благословляла мои пробуждения
 морские.
 Более лёгкий, чем пробка я протанцевал
 на волнах,
 Что призывали неустойчивые судна
 в вечные жертвы,
 Десятки ночей, не сожалея, на глазах
 глупых фонарей.

Более нежная, чем для детей плоть
 яблок кислотных,
 Вода зелёная пронизывала мой
 корпус сосновый

Et des taches de vins bleus et des vomissures Me lava, dispersant gouvernail et grappin.	И пятна вин голубых и рвоты С меня смывала, разбрасывая руль и багор.
Et des lors, je me suis baigné dans le Poème De la Mer, infusé d'astres, et lactescent, Dévorant les azurs verts; où, flottaison blème	И с тех пор я купаюсь в Поэме Моря, вливаюсь в светила и млечность, Пожирающую лазури зелёные; где ватерлиния мертвенно бледна
Et ravie, un noyé pensif parfois descend; Où, teignant tout à coup les bleuïtés, délïres Et rythmes lents sous les rutillements du jour, Plus forte que l'alcool, plus vastes que nos lyres, Fermentent les rousseurs amères de l'amour!	И восхитительна, утопленник задумчивый иногда спускается; Где окрашивая всё внезапно синевами, бредами И ритмы медленные под блистаниями дня, Более сильные, чем алкоголь, более обширные, наши лиры, Волнуют рыжими горечами любви!
Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes Et les ressacs et les courants: je sais le soir, L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes, Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!	Я знаю небеса, порванные молниями, и смерчи, И буруны, и потоки; я знаю вечер, До рассвета взволнованный, словно стая голубок, И я видел кое-что, что человек распушенный видит!
J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques. Illuminant de longs figements violets, Pareils à des acteurs de drames très antiques Les flots roulant au loin leurs frissons de volets !	Я видел солнце низкое, запятнанное ужасами мистическими. Освещающее длинными сгущениями фиолетовыми, Подобные актёрам драм очень древних, Волны, катящие вдаль свои дрожащие лопасти!
L'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouïes,	Я мечтал ночью зелёной в снегах ослепительных

Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,	Целовать поднимающиеся в глазах моря с медлительностью,
La circulation des sèves inouïes,	О движении соков юности небывалых
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!	И пробуждении жёлтых и фосфорных певцов!
J'ai suivi, des mos plains, pareille aux vacheries	Я следовал месяцы, заполненный до отказа, подобно коровникам
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,	Истерическим в зыби на штурме рифов,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries	Не помышляя, что ступни светлые Марии
Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs !	Усмирят рожу Океанов запалённых!
J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides	Я сталкивался, вы знаете, с невероятными Флоридами,
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux	Смешивая в цветах глаза пантер с кожей
D'hommes ! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides	Людей! С арками небес, натянутыми, словно вожжи
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux!	Под горизонтом морей к бирюзовым стадам!
J'ai vu fermenter les marais, énormes, nasses	Я видел закисание болот огромных, верши,
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan!	Где гнил в тростниках огромный Левиафан!
Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces,	Обвалы вод посреди мёртвых штилей,
Et les lointains vers les gouffres cataractant!	И дали, простирающиеся к безднам помутневшим!
Glaciers, soleils, d'argent, flots nacreux, cieux de braises!	Ледники, солнца серебряные, волны перламутровые, небеса раскалённые!
Echouages hideux au fond des golfes bruns	Посадки гнусные на мель дна заливов коричневых,
Où les serpents géants dévorés des punaises	Где змеи исполинские, пожираемые клопами,
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums!	Свисают с деревьев искривлённых с чёрными благоуханиями!

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades	Я бы хотел показать детям этих дорад
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.	Из волны голубой, этих рыб золотых, этих рыб поющих.
- Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades,	Пенами цветов укачивались мои якоря
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.	И невыразимыми ветрами меня окрыляло мгновениями.
Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,	Иногда, жертва, утомлённая полюсами и зонами,
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux	Море, чьё рыдание делало мою качку нежной,
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes	Поднимало ко мне свои цветы из мрака в присосках жёлтых,
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...	И я оставался, словно женщина, коленопреклонённым...
Presque île, ballottant sur mes bords les querelles	Полуостров, раскачивающийся на моих бортах, перебранки
Et les fientes d'oiseaux claboudeurs aux yeux blonds.	И испражнения птиц-крикунов с глазами белыми.
Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles	И я блуждал, в то время как сквозь мои соединения хрупкие
Des noyés descendaient dormir, à reculons!	Утопленники опускались спать, пятясь задом!
Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,	Теперь я корабль, затерянный под волосами бухточек,
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,	Заброшенный ураганом в эфир без птиц,
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses	Я, которому Мониторы и парусники Ганзейские
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;	Не выудили каркас пьяный из воды;
Libre, fumant, monté de brumes violette,	Свободному, дымящему, воспарившему из туманов фиолетовых,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur	Мне, кто дырявил небо, рдеющее, словно стену,

Qui porte, confiture exquise aux bons poètes, Des lichens de soleil et des morves d'azur;	Нести конфитюр (засахаренный изыск) хорошим поэтам Из лишайников солнца и соплей лазури;
Qui courais, taché de lunules électriques, Planche folle, escorté des hippocampes noirs,	Кто курсировал, пятная полулуночками электрическими Настил крупноячейстой сети, эскортируемый морскими коньками чёрными,
Quand les juillets faisaient crouler à coups de triques Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs;	Когда июли крушили, словно ударами дубин Небеса ультрамариновые в пылающих воронках;
Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais, Fileur éternel des immobilités bleues,	Я, который трепетал, чувствуя оханье в пятидесяти лье Дороги бегемотов и Мальстромы плотные, Вечный соглядатай неподвижностей голубых,
Je regrette l'Europe aux anciens parapets! J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles Dont les cieux désirants sont ouverts au vogueur: – Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles, Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ?	Я скучал о Европе в древних парапетах. Я видел архипелаги ошеломительные и острова, В которых небеса разверзались мореплавателю: – Не в такие ли ночи бездонные, ты спишь изгнанная, Миллион птиц золотых, о, будущая Мощь?
Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes. Toute lune est atroce et tout soleil amer: L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes. O que ma quille éclate! O que j'aïlle à la mer!	Но, правда, я слишком много плакал! Рассветы душераздирающи, Луна совсем свирепа и солнце полностью горестно. Горчайшая любовь меня раздула оцепенениями упоительными, О, как мой киль трещит! О, как я открылён морем!

Si je désire une eau d'Europe, c'est la	И если я пожелаю воды Европы,
flache	этой лужи,
Noir et froide où vers le crépuscule	Чёрной и холодной, где к сумеркам
embaumé	благоуханным
Un enfant accroupi plein de tristesses,	Ребёнок на корточках, полный грусти,
lâche	пускает
Un bateau frêle comme un papillon	Кораблик хрупкий, словно майская
de mai.	бабочка.
Je ne puis plus, baigné de vos	Я после не смогу более купаться
langueurs, ô lames,	в вашей истоме, о, волны,
Enlever leur sillage aux porteurs	Похищать их скорость у носителей
de cotons,	хлопка,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux	Ни пересекаться с надменностью
et des flammes,	знамён и флагов,
Ni nager sous les yeux horribles	Ни проплывать под глазами ужасными
des pontons.	мостов.

В приведённом полностью тексте поэмы и подстрочном переводе нас интересует не столько образная, сколько онтологическая семантика предмета художественного изображения, который мыслится нами в данном поэтическом тексте не просто как конкретно-чувственный образ моря, то укачивающего, то бунтующего, а как символ бытийного рубежа между детством и взрослостью лирического героя. Символично-философский план данного изображения, строится на пластичности, импульсивной изменчивости, динамичности, непредсказуемости контрастных картин, определяющих предметно-вещный план текста и репрезентирует психофизические состояния рубежного Я лирического героя, его экзистенциальные векторы в период вступления во взрослое состояние.

Артюр Рембо зафиксировал в тексте стремительный бытийный поток, в который вовлечён лирический герой, получивший импульс первотолчка.

На основе оригинального текста поэмы и подстрочного перевода, мы реконструировали эти сначала спонтанные, стихийные, недифференцированные чувствования, последующее появление в них элементов рефлексии, дифференцирующих форму и время, и, наконец, осознание героем границ своего Я в процессе самоидентификации.

Интерес представляет прежде всего траектория бытийного потока со значимыми пунктами самоидентификации Я героя. Предмет ис-

следования обусловил особенности аналитического подхода. Будучи художественно-поэтической целостностью, текст «Пьяного корабля» представляет рубежное бытие Я, оформленным в слове как ряд завершённых поэтических картин, а не как онтологические суждения, поэтому здесь вряд ли возможно определить конкретные значимые точки траектории самоидентификации. Будучи не суждением, а художественной формой, текст раскрывает свое содержание в специфике художественной речи, апеллирующей не только к мысли читателя, но и к его эмоциям, воссоздающему воображению, ассоциативной образной памяти. Это ведёт к необходимости использования элементов филологического анализа, наиболее адекватно раскрывающего формально содержательную сторону текста, в том числе и при решении поставленной философской проблемы.

Тем не менее раскрытие онтологической специфики рубежа детства и взрослости, независимо от того рассматривается ли она на поэтическом или на каком-либо ином материале, предполагает специальные виды философского анализа, в нашем случае – феноменологического и герменевтического.

Феноменологический анализ позволяет увидеть феномен границы между детством и взрослостью – пространственно-временной континуум данного рубежа, актуализировать в нем смысл наиболее информативных точек. Если рассматривать путь движения пьяного корабля, вынося за скобки каскад стремительно сменяющих друг друга экспрессивных конкретно-чувственных образов, потрясающих воссоздающее воображение, то в поле зрения остаётся метафизика социализации детства. При этом становятся очевидными неразрешимые противоречия между Я субъекта и Миром, а также становление и снятие в развитии чувствований Я, отождествление Я и Мира и их полное разъединение, перенасыщенность знанием и опытом, ведущая к утрате бытийной легкости, тотальной отупляющей глухоте и опустошению.

Текст Рембо репрезентирует феномен познания мира субъектом на рубеже детства и взрослости как явление, непосредственно формирующееся на глазах читателя и меняющее своё качество.

Мы уже говорили в первых главах настоящей работы о том, что исследование онтологической семантики поэтического слова, предполагает внимание к языку оригинала, особенно если речь идёт о выявлении содер-

жаний рубежного Я лирического героя. Вслед за Гадамером мы исходим из того, что всякий язык является особой системой мировидения. Специфика любого языка в сложной конфигурации взаимодействия всех уровней языковой системы определяет особенности системы мировидения. Язык отражает и одновременно детерминирует систему мировидения. Поэтому исследование в поэтическом тексте рубежного детства и взрослости бытия предполагало приятие слова как авторского откровения, вживание во внутренний мир автора на основе осознания лексико-грамматического плана авторского текста, что, безусловно, достигается только путем обращения непосредственно к лексике и грамматике оригинала, а следовательно, требует создания перевода-подстрочника.

О сложности художественного перевода поэмы «Пьяный корабль» сказано достаточно много. Заметим, что она заключается не только в «негритянском французском» Рембо⁵⁰, но и в постановке им особой бытийно-художественной задачи: Рембо – «мистик в состоянии дикости»⁵¹, чувствующий «движение соков юности небывалых», возжелал все «увидеть, все испытать, все исчерпать, все исследовать, все сказать»⁵². В результате текст «Пьяного корабля» превратился в стремительный и бесстрашный поиск пределов познания мира и себя.

Слово Рембо опирается не на какую-либо эстетическую школу или академическую литературную муштру, а на откровение. Не случайно, когда откровение закончилось, он задолго до своей физической смерти в тридцать семь лет замолчал – перестал писать стихи.

Слово в «Пьяном корабле» Артюра Рембо при всей обнаженности в нем изначального предметно-понятийного смысла реалий бытия передает процесс вулканизации в единый сплав ощущений, рефлексий, эмоций, интуиций осуществляющего бытие субъекта в моменты их зарождения, спонтанного развития, элиминаций и уплотнений, всплесков и трансформаций.

Поиск мира и самого себя в «Пьяном корабле» превращает данный текст в онтологический феномен – прямую фиксацию бытийного потока на уровне субъекта и объекта. Слово здесь соразмерно бытию. Именно в

⁵⁰ Миллер Г. Указ. соч. – С. 143.

⁵¹ Там же. – С. 147.

⁵² Там же. – С. 155.

этом необыкновенная тайная сила его воздействия на читателя, но именно это и затрудняет адекватный художественный перевод «*Le bateau ivre*». Полагаем, что таковой в принципе невозможен.

Эта невозможность становится очевидной уже при переводе названия. В оригинале актуализировано как более значимое в смысловом плане слово *Le bateau* (корабль). Оно репрезентирует субстантивно-субстанциальную значимость лирического субъекта через препозицию в словосочетании, определенный артикль, вычлняющий предмет из ряда ему подобных в качестве определенного, единственного, именно данного значимого для говорящего предмета, и даже через графическую протяженность слова – большее количество букв, чем в слове *ivre* (пьяный). В переводе же на русский язык актуализировано слово «пьяный», акцентируя значение атрибута, детерминирующего способ постижения бытия неадекватным состоянием лирического героя.

Рассматривая траекторию самоидентификации, мы вслед за автором актуализируем слово-понятие *Le bateau* (корабль), означающее субъекта, который эту траекторию осуществляет. Лирический герой Рембо моделируется в тексте через формы грамматического Я (*je, moi, me*) более тридцати раз и только в двух случаях существительными *porteur* (носитель) и *bateau* (корабль). Моделирование субъекта через акцент грамматического Я позволяет представить практически в чистом виде основную обобщенную суммарную функцию субъекта – быть, существовать.

Номинации *porteur* (носитель) и *bateau* (корабль) акцентируют содержательный аспект бытия, дифференцируя в нём предназначение: *быть* кораблем, отдавшимся произволу равнодушных к нему стихий, *быть* носителем груза, к которому безучастен. Рембо нивелирует эту прагматическую функцию героя, его утилитарное назначение, оставляя ему только чистое движение, в котором осуществляется его, корабля, бытие. «Быть» у Рембо, таким образом, имеет большую значимость, чем быть кем-то или чем-то.

Таково стартовое условие самоосуществления и самоидентификации субъекта.

Рассмотрим некоторые основные точки траектории самоидентификации Я лирического героя. Прежде всего достаточно чётко фиксирован отрыв корабля от управляемых начал и свободное плавание-спуск по рекам бесстрастным:

Je ne me sentis plus guidé par les haieurs. Я не чувствовал себя более управляемым бурлаками.

Движение-бытие пьяного корабля начинается с косвенного указания на существование связи и решительный обрыв её. В отрыве от управляемых начал соединяются еще сохранившаяся энергия этих начал, давшая кораблю извне первотолчок с внутренним намерением свободного движения самого героя. Воля к ничем не стесняемой свободе сливается с высшей волей, дарующей эту свободу, а относительность последней определяется руслом рек, по которым «пустился бродяжить» пьяный корабль.

Решительный отрыв корабля от основ сопряжён с его равнодушием к смыслу движения и к судьбоносной предначертанности – нести привычную для корабля ношу, быть перевозчиком какого-либо груза. Свобода мыслится лирическим героем как абсолютная, не ограниченная какими-либо рамками:

J'étais insoucieux de tous Я был равнодушен к любым
les équipages снаряжениям.

Такое беззаботно равнодушное отношение лирического героя к прагматическим задачам является особенностью детского мироощущения, глухотой детского мозга. Я лирического героя осознаёт в себе данное свойство, чувствуя себя «Plus sourd que les cerveaux d'enfants» (более глухим, чем мозги детей), не проснувшимся и не осознавшим смысл своего движения. Свобода опьяняет, но в ней нет ни цели, ни смысла. В дальнейшем равнодушие перейдет в раздражение, утомление и «распирание» от переполненности грузом.

Фиксируется осознание наслаждения свободой через осуществление разных форм спонтанного, непредсказуемого движения: ощущение легкости пробки, танцующей на волнах:

Plus léger qu'un bouchon Je Более лёгкий, чем пробка,
dansé sur les flots, я танцевал на волнах.

Приводит в восторг вселенский уровень хаоса: «tohus-bohus» (суеты и суматохи). Движение дарит радость танцевальной вибрации, ощущение опасности, раскрепощения и вседозволенности.

В тексте имеется целый ряд акцентов на вкусовых, осязательных, слуховых восприятиях, обонятельных ощущениях-чувствованиях, а также зрительные восприятия света и цвета. Это фиксация первоэданного априорного постижения универсума с разграничением в познании Я и не Я:

Plus douce qu'aux enfants la	Более нежная, чем для детей
chair des pommes sures,	плоть яблоч кислотавых,
L'eau verte pénétrea ma coque	Вода зелёная пронзила мой
de sapin.	корпус сосновый.

Чувственные даты становятся более определёнными, усиливаются, дифференцируются. Наибольшую значимость приобретают зрительные образы. Мир видится как глобально протяжённый, целостный в неистовых контрастах цвета и формы. Он является вместилищем медленных световых и цветовых ритмов в сияниях дня, в нём «бродят соки юности небывалые», он воспринимается лирическим героем как «поэма моря» с «арками радуг», «настоянная на святилах и млечности». Воздействие мира на субъект осознаётся более «сильным, чем алкоголь», более «обширным, чем звучание лиры» – он «волнует рыжими горечами любви».

Рембо позволяет увидеть, как чувственно-ощущающее начало познания начинает уступать место рефлексивно-эмоциональному. Это происходит через акцентуацию в познании формы:

le muffle aux Océans pussifs (рожу океанов запалённых);

les pieds lumineux des Maries (ступни светлые Марий);

mêlant aux des yeux de panthérs á peaux d'hommes (смешанные в цветах глаза пантер с кожей людей);

où pourrit dans les joncs tout Leviathan (гниющий в тростниках Левиафан);

les serpents géants dévoré des punaises (исполинские змеи, пожираемые клопами).

Осознанные формы движутся, смешиваются, звучат, благоухают и источают зловоние. Они то удаляются, то приближаются, становятся интересны, осмысленны с ценностных позиций. Я лирического героя познает, абстрагируя, накапливая впечатления, дифференцируя их. Изменение особенностей познания отражено в словах-понятиях с соответствующей семантикой. Они фиксируют моменты, когда герой *не чувствовал, был бесчувствен, равнодушен или был более глухой, чем*

мозги детей. Затем фиксируют чувственно-событийную сторону процесса обретения опыта: субъект отдаётся движению-действию: *Je courus, J'ai dansé, Je me suis baigné* (бежал, танцевал, купался). Затем глаголы действия сменяются глаголами мысли и чувства: *je sais, J'ai vu, J'ai rêvé* (знал, видел, мечтал).

Рефлексия позволяет познать формы в пространственно-временном потоке. Картины, воспринимаемые чувственно, становятся известными не только на вкус, запах, цвет, они не только осязаемы, но становятся интеллектуально и эмоционально осознанными, в них появляется соотношение мечты и реальности:

<i>J'ai rêvé la nuit verte aux neiges</i>	Я мечтал ночью зелёной в снегах
<i>éblouies,</i>	ослепительных,
<i>Baiser montant aux yeux</i>	Целовать поднимающиеся в глазах
<i>des mer avec lanteur.</i>	морей с медлительностью.

Осознание глобальности мира и своего безудержного движения в нём приводит к утомлению, которое рождает эмоцию. Эмоции начинают пронизывать отрефлексированные ощущения, выявляя в них осознание своего душевного состояния, актуализирующего в процессе постижения его оценочный характер. Герой начинает чувствовать себя пленником своей собственной свободы, «мучеником полюсов и зон», «кораблём, затерянным в волосах бухточек», «заброшенным ураганом в эфир без птиц».

Начинается бунт Я, воспринимающего себя тем, кто

<i>...trouvais le ciel rougeoyant</i>	... дырявил небо, рдеющее,
<i>comme un mur,</i>	словно стену,

кому

<i>...les Monitors et les voiliers des Hanses</i>	...Мониторы и парусники Ганзейские
<i>N'auraient pas repêché la</i>	Не выудили каркас пьяный из воды;
<i>carcasse ivre d'eau;</i>	

Самоидентификация ведет к ценностному пересмотру событийного ряда. После бунта приходит умиротворение и умиление, чувство гар-

монического приятия мира, признание возможности появления «Другого», кроме себя, и даже желание обмена опытом познания с этим другим.

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades	Я бы хотел показать детям этих дорад
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.	Из волны голубой, этих рыб золотых, этих рыб поющих.
- Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades,	Пенами цветов укачивались мои якоря
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.	И невыразимыми ветрами меня окрыляло мгновениями.

Приходит осознание границы возможного, интуитивное понимание своей сути, своего места в мире, своего начала и конца. Рождается любовь.

L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.	Горчайшая любовь меня раздула оцепенениями упоительными.
O que ma quille éclate! O que j'aille à la mer!	О, как мой киль трещит! О, как я окрылён морем!

Характер движения меняется: оно уходит во внутренний, духовный план, становясь желанием. Меняется характер свободы: она становится осознанным выбором:

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache	И если я пожелаю воды Европы, этой лужи,
Noir et froide où vers le crepuscule embaumé	Чёрной и холодной, где к сумеркам благоуханным
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche	Ребёнок на корточках, полный грусти, пускает
Un bateau frêle comme un papillon de mai.	Кораблик хрупкий, словно майская бабочка.

Для понимания онтологии слова у Рембо, представляется значимым, что пространственно-временной поток в данном тексте грамматически маркируется, как правило, формами глаголов прошедшего времени, подчёркивающими свершённость, осуществлённость актов постижения бытия. Настоящее и будущее время появляются лишь в финале, указывая рубеж между пережитым и тем, что ещё предстоит пережить, но уже в ином качестве, с иным опытом, с иным отношением к миру.

Je ne puis plus, baigné de	Я после не смогу более купаться
vos langueurs, ô lames,	в вашей истоме, о, волны,
Enlever leur sillage aux porteurs de	Похищать их скорость у носителей
cotons,	хлопка,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et	Ни пересекаться с надменностью
des flammes,	знамён и флагов,
Ni nager sous les yeux horribles	Ни проплывать под глазами
des pontons.	ужасными мостов.

Итак, приобщение Я к наличному осознанному бытию, постижение мира, вначале тактильное, полубессознательное обретает осознанность, эмоциональную оценку, а затем и интуитивную озарённость. В нём явно есть и элементы антиципации, например, в восприятии волн: «Похожие на актёров драм античных волны, катящие вдаль свои дрожачие лопасти». Эта метафора может быть представлена как результат книжного знания, так и откровения подсознания.

В процессе постижения внешнего мира лирический герой устремляется к очертаниям и границам своего собственного Я. В переживаниях субъекта актуализируются состояния заброшенности, одиночества, утомления ужаса, гадливости. Познание рождает чувства свободы, воспарения, восторга, религиозного умиления и богоборчества, ностальгии, тоски по защищённости и жадности будущего.

Герой в своём движении под «свирепыми лунами и горестными солнцами» испытывает душераздирающие состояния «избытка горести и слёз», «раздутости любовью и упоительными оцепенениями».

В финале текста неожиданно возникает ребёнок, пускающий в луже кораблик. Этот символ начал познания сводит воедино грандиозный поток предшествующих картин, приближает его к значению знака, целостно маркирующего траекторию познания. Ребёнок, пускающий в сумерках в луже хрупкий кораблик, представляет собой возможность нового постижения мира, в чём-то тождественного уже осуществлённому Пьяным кораблём познанию, а в чём-то нового. Я лирического героя наконец-то находит свою тождественность и рубежность благодаря этому ребёнку.

Обретая опыт через почти ничем не ограниченную извне свободу, герой осмысляет этот опыт, приходит к эмоции-оценке, а затем движется к рубежу, за которым меньше свободы, спонтанности, порыва, скорост-

ного импульсивного движения, меньше неизведанного, однако есть глубокие чувства, переживания, придающие бытию отчётливость.

Текст «Пьяного корабля» Рембо – это интуитивное прозрение смысла человеческой Души с её противоречивыми устремлениями на рубеже детства и взрослости, Души, постигающей мир, в который она оказалась брошенной. Души ощущающей, мыслящей, чувствующей, интуитивно постигающей свою суть.

Художественные переводы

ОЩУЩЕНИЕ

В сапфире сумерек пойду я вдоль межи,
Ступая по траве подошвою босою.
Лицо исколют мне колосья спелой ржи,
И придорожный куст обдаст меня росой.

Не буду говорить и думать ни о чём –
Пусть бесконечная любовь владеет мною –
И побреду, куда глаза глядят, путём
Природы – счастлив с ней, как с женщиной земною.

Перевод Б. Лифшица

СПЯЩИЙ В ЛОЖБИНЕ

Беспечно плещется речушка и цепляет
Прибрежную траву и рваным серебром
Трепещет, а над ней полдненный зной пылает,
И блеском пенится ложбина за бугром.

Молоденький солдат, с открытым ртом, без кепи,
Всею головой ушёл в зелёный звон весны.
Он крепко спит. Над ним белеет тучка в небе.
Как дождь струится свет. Черты его бледны.

Озябший, крохотный – как будто бы спросонок
Чуть улыбается хворающий ребёнок.
Природа, приголубь солдата, не буди!

Не слышит запахов и глаз не поднимает
И в локте согнутой рукою зажимает
Две красные дыры меж рёбер на груди.

Перевод П. Антокольского

ПЕСНЯ САМОЙ ВЫСОКОЙ БАШНИ

Молодости праздной
Неуёмный пыл,
С чувством сообразно
Я себя сгубил.
Время наступило,
Чтоб любовь царила!

Сам себе сказал я:
Хватит! Уходи!
И не обещал я
Радость впереди.
О, не знай сомненья,
Дух уединенья!

Так терпел я много,
Что не помню сам;
Муки и тревога
Взмыли к небесам,
И от тёмной жажды
Вены мои страждут.

Брошенное поле
Так цветёт порой
Ароматом воли,
Сорною травой
Под трезвон знакомый
Мерзких насекомых.

О душа, что нищей
Стала от потерь!
Лишь один всех чище
Образ в ней теперь.
Но молитвы, где вы
Для Пречистой Девы?

Молодости праздной
Неуёмный пыл,
С чувством сообразно
Я себя сгубил.
Время наступило,
Чтоб любовь царила!

Перевод М. Кудинова

ВЕЧНОСТЬ

Её обрели.
Что обрели?
Вечность! Слились
В ней море и солнце!

О дух мой на страже,
Слова повтори
Тьмы ночи ничтожной,
Зажжённой зари.

Людей одобренье,
Всеобщий порыв –
Ты сбросил их бремя
И воспарил.

Ведь только у этих
Атласных костров
Высокий долг светит,
Нет суетных слов.

Надежды ни тени,
Молитв ни на грош,
Ученье и бденье,
От мук не уйдёшь.

Её обрели.
Что обрели?
Вечность! Слились
В ней море и солнце!

Перевод М. Кудинова

ПРАЗДНИК ГОЛОДА

Голод мой, Анна, Анна,
Мчит на осле неустанно.

Уж если я что приемлю,
Так это лишь камни и землю
Динь-динь-динь, есть будем скалы,
Воздух, уголь, металлы.

Голод, кружись! Приходи,
Голод великий!
И на поля приведи
Яд повилики.

Ешьте
Битых булыжников горы,
Старые камни собора,
Серых долин валуны
Ешьте в голодную пору.

Голод мой – воздух чёрный,
Синь, что рвётся на части,

Всё это – рези в желудке,
Это – моё несчастье.

Появилась листва, сверкая;
Плоть плодов стала мягче ваты.

Я на лоне полей собираю
Фиалки и листья салата.

Голод мой, Анна, Анна,
Мчит на осле неустанно.

Перевод М. Кудинова

О замки, о смена времён!
Недостатков кто не лишён?

О замки, о смена времён!

Постигал я магию счастья,
В чём никто не избегнет участия.

Пусть же снова оно расцветёт,
Когда галльский петух пропоёт.

Больше нет у меня желаний:
Опекать мою жизнь оно станет.

Обрели эти чары плоть,
Все усилия смогли побороть.

Что же слово моё означает?
Ускользает оно, улетает!

О замки, о смена времён!

Перевод М. Кудинова

СЛЕЗА

Вдали от птиц, от пастбищ, от крестьянок,
Средь вереска коленапреклонённый,
Я жадно пил под сенью нежных рощ,
В полдневной дымке, тёплой и зелёной.
Из этих жёлтых фляг, из молодой Уазы,

Немые вязы, хмурость небосклона –
От хижины моей вдали, что мог я пить?
Напиток золотой и потогонный.

Дурною вывеской корчмы как будто стал я.
Затем всё небо изменилось под грозой.
Был чёрный край, озёра и вокзалы,
И колоннада среди ночи голубой.

В песок нетронутый ушла лесная влага,
Швырялся льдинками холодный ветер с неба...
Как золота иль жемчуга ловец,
Желаньем пить объят я разве не был?

Перевод М. Кудинова

ОФЕЛИЯ

На чёрной глади вод, где звёзды спят беспечно,
Огромной лилией Офелия плывёт,
Плывёт, закутана фатою подвенечной.
В лесу далёком крик: олень замедлил ход.

По сумрачной реке уже тысячелетье
Плывёт Офелия, подобная цветку;
В тысячелетие, безумной, не допеть ей
Свою невнятицу ночному ветерку.

Лобзая грудь её, фатою прихотливо
Играет бриз, венком ей обрамляя лик.
Плакучая над ней рыдает молча ива,
К мечтательному лбу склоняется тростник.

Не раз пришлось пред ней кувшинкам расступиться,
Порою, разбудив уснувшую ольху,
Она вспугнёт гнездо, где встрепенётся птица,
Песнь золотых светил звенит над ней, вверху.

Офелия, белей и лучезарней снега,
Ты юной умерла, унесена рекой:
Не потому ль, что ветер норвежских гор с разбега
О терпкой вольности шептаться стал с тобой?

Не потому ль, что он, взвивая каждый волос,
Нёс в посвисте своём мечтаний дивный сев?
Что услышала ты самой Природы голос
Во вздохах сумерек и в жалобах деревьев?

Что голоса морей, как смерти хрип победный,
Разбили грудь тебе, дитя? Что твой жених,
Твой бледный кавалер, тот сумасшедший бедный,
Апрельским утром сел, немой, у ног твоих?

Свобода! Небеса! Любовь! В огне такого
Виденья, хрупкая, ты таяла, как снег;
Оно безмерностью твоё глушило слово –
– И Бесконечность взор смутила твой навек.

И вот Поэт твердит, что ты при звёздах ночью
Сбираешь свой букет в волнах, как в цветнике.
И что Офелию он увидал воочью
Огромной лилией, плывущей по реке.

Перевод Б. Лифшица

ПЬЯНЫЙ КОРАБЛЬ

В стране бесстрастных рек, спускаясь по течению,
Хватился я моих усердных бурлаков:
Индейцы ярые избрали их мишенью,
Нагими их сковав у радужных столбов.

Есть много кораблей, фламандский хлеб везущих
И хлопок английский, но к ним я охладел.
Когда прикончили тех пленников орущих,
Открыли реки мне свободнейший удел.

И я – который был зимой недавней глуше
Младенческих мозгов – бежал на зов морской,
И полуостровам, оторванным от суши,
Не знать таких боёв и удали такой.

Был штормом освящён мой водный первопуток.
Средь волн, без устали влачащих жертв своих,
Протанцевал и я, как пробка, десять суток,
Не помня глупых глаз огней береговых.

Вкусней, чем мальчику плоть яблока сырая,
Вошла в еловый трюм зелёная вода,
Меня от пятен рвоты очищая
И унося мой руль и якорь навсегда.

И вольно с этих пор купался я в поэме
Кишащих звёздами лучисто-млечных вод,
Где очарованный и безучастный время
От времени ко дну утопленник идёт.

Где в пламенные дни лазурь сквозную влаги
Окрашивая вдруг, кружатся в забвении –
Просторней ваших лир, разымчивее браги –
Туманы рыжие и горькие любви.

Я знаю небеса в сполохах, и глубины,
И водоверть, и смерч; покой по вечерам;
Рассвет восторженный, как вылет голубиный;
И видел я подчас, что мнится морякам;

Я видел низких зорь пятнистые пожары,
В лиловых сгустках туч мистический провал,
Как привидения из драмы очень старой,
Волнуясь, чередой за валом веял вал;

Я видел снежный свет ночей зеленооких,
Лобзанья долгие медлительных морей,
И ваш круговорот, неслыханные соки,
И твой цветной огонь, о фосфор-чародей!

По целым месяцам внимал я истерии
Скотоподобных волн при взятии скалы,
Не думая о том, что светлые Марии
Могли бы обуздать бодливые валы.

Уж я ль не приставал к немислимой Флориде,
Где смешаны цветы с глазами, с пестротой
Пантер и тел людских, и с радугами в виде
Натянутых вожжей над зеленью морской.

Брожения болот я видел – словно мрежи,
Где в тине целиком гниёт Левиафан;
Штиль и крушение волн, когда всю даль прорежет
И опрокинется над бездной ураган.

Серебряные льды, и перламутр, и пламя;
Коричневую мель у берегов гнилых,
Где змеи тяжкие, едомые клопами,
С деревьев падают смолистых и кривых.

Я б детям показал огнистые созданья
Морские – золотых певучих этих рыб.
Дремотной пеною цвели мои блужданья,
Мне ветер придавал волшебных крыл изгиб.

Меж полюсов и зон устав бродить без цели,
Порой качался я нежнее. Подходил
Рой теневых цветов, присоски их желтели,
И я, как женщина молящаяся был –

Пока на палубе, колыша нечистоты
Золотоглавых птиц, их клики, кутерьму,
Я плыл, и сквозь меня, сквозь хрупкие пролёты,
Дремотно прятался утопленник во тьму.

Но я, затерянный в кудрях травы летейской,
И бурей брошенный в эфир глухонемой,
Шатун, чьей скорлупы ни парусник ганзейский,
Ни зоркий монитор не сыщет под водой, –

Я вольный и живой, дымлю – лиловым мраком
Пробивший небеса, кирпичную их высь
Где б высмотрел поэт всё, до чего он лаком, –
Лазури лишай и солнечную слизь, –

Я, дикою доской в трескучих пятнах ярких
Бежавший среди морских изогнутых коньков,
Когда дубинами крушило солнце арки
Ультрамариновых июльских облаков, –

Я, трепетавший так, когда был слышен топот
Мальстромов вдалеке и бегемотов бег,
Паломник в синеве недвижимой, – О, Европа,
Твой древний парапет запомнил я навек!

Я видел звёздные архипелаги! Земли,
Приветные пловцу, и небеса как бред.
Не там ли в глубине, в изгнании ты дремлешь.
О стая райских птиц, о мощь грядущих лет?

Но право ж нету слёз... Так безнадежны зори,
Так солнце солоно, так благостна луна...
Любовью горькою меня раздуло море...
Пусть лопнет остов мой! Бери меня волна!

Из европейских вод мне сладостна была бы
Та лужа чёрная, где детская рука
Средь грустных сумерек, челнок пускает слабый,
Напоминающий сквозного мотылька.

О волны, не могу, исполненный истомы,
Пересекать волну купеческих судов,
Победно проходить среди знамён и грома
И проплывать среди ужасных глаз мостов.

Перевод В. Набокова

ПЬЯНЫЙ КОРАБЛЬ

Когда бесстрастных рек я вверился теченью,
Не подчинялся я уже бичевщикам:
Индейцы-крикуны их сделали мишенью,
Нагими пригвоздив к расписанным столбам.

Мне было всё равно, английская ли пряжа,
Фламандское ль зерно мой наполняли трюм.
Едва я буйного лишился экипажа,
Как с дозволения Рек понёсся наобум.

Я мчался под морских приливов плеск суровый,
Минувшею зимой, как мозг ребёнка глух,
И Полуострова, отдавшие найтовы,
В сумятице с трудом переводили дух.

Благословение приняв от урагана,
Я десять суток плыл, пусться, как пробка, в пляс
По волнам, трупы жертв влекущих неустанно,
И тусклых фонарей забыл дурацкий глаз.

Как мякоть яблока мочёного приятна
Дитяте, так волны мне сладок был набег;
Омыв блевотиной и вин сапфирных пятна
Оставив мне, снесла она и руль и дрек.

С тех пор я ринулся, пленён её простором,
В поэму моря, в звёзд таинственный настой,
Лазури водные глотая, по которым
Плывёт задумчивый утопленник порой.

И где, окрасив вдруг все бреды, все сапфиры,
Все ритмы вялые златистостью дневной,
Сильней, чем алкоголь, звончей, чем ваши лиры,
Любовный бродит сок горчайшей рыжиной.

Я знаю молнией разорванный до края
Небесный свод, смерчи, водоворотов жуть,
И воплощённую, как робких горлиц стая,
Зарю, и то, на что не смел никто взглянуть.

Я видел солнца диск, который, холодея,
Сочился стутками сиреневых полос,
И вал, на древнего похожий лицедея,
Объятый трепетом, как лопасти колёс.

В зелёной снежной мгле мне снились океанов
Лобзания; в ночи моим предстал глазам,
Круговращеньем сил неслыханных воспрянув,
Певучих фосфоров светящийся сезам.

Я видел, как прибой – коровник в истерии, –
Дрожа от ярости, бросался на утёс,
Но я ещё не знал, что светлых ног Марии
Страшится Океан – отдышливый Колосс.

Я плыл вдоль берегов Флорид, где так похожи
Цветы на глаз пантер; людская кожа там
Подобна радугам, протянутым, как вожжи,
Под овидью морей к лазоревым стадам.

Болота видел я, где, разлагаясь в гнили
Необозримых верш, лежит Левиафан,
Кипенье бурных вод, взрывающее штили,
И водопад, вдали гремящий, как таран,

Закаты, глетчеры, и солнца, лун бледнее,
В заливах сумрачных чудовищный улов:
С деревьев скрюченных скатившиеся змеи,
Покрытые живой коростой клопов.

Я детям показать поющую дораду
Хотел бы с чешуёй багряно-золотой.
За все блуждания я ветрами в награду
Обрызган был и окрылён порой.

Порой, от всех широт устав смертельно, море,
Чей вопль так сладостно укачивал меня,
Дарило мне цветы, странней фантазмагорий,
И я, как женщина, колени преклоня,

Носился, на борту лелея груз проклятый,
Помёт крикливых птиц, отверженья печать,
Меж тем как внутрь меня сквозь хрупкие охваты,
Попятившись, всплывал утопленник поспать.

И вот, ощеренный травую бухт, злодейски
Опутавшей меня, я тот, кого извлечь
Не в силах монитор, ни парусник ганзейский
Из вод, дурманящих мой кузов, давший течь;

Я, весь дымящийся, чей остов фиолетов,
Я, пробивавший твердь, как рушат стену, чей
Кирпич покрылся сплошь – о лакомства поэтов! –
И лишаями солнц и соплями дождей;

Я, весь в блуждающих огнях, летевший пулей,
Сопровожаемый толпой морских коньков,
В то время как стекал под палицей июлей
Ультрамарин небес в воронки облаков;

Я, слышавший вдали, Мальштрем, твои раскаты
И хриплый голос твой при случке, бегемот,
Я, неподвижностей лазурных соглядатай,
Хочу вернуться вновь в тишь европейских вод.

Я видел звёздные архипелаги в лоне
Отверстых мне небес – скитальческий мой бред:
В такую ль ночь ты спишь, беглянка, в миллионе
Золотопёрых птиц, о Мощь грядущих лет?

Я вдоволь пролил слёз. Все луны так свирепы,
Все зори горестны, все солнца жестоки,
О, пусть мой киль скорей расколет буря в щепы,
Пусть поглотят меня подводные пески.

Нет, если мне нужна Европа, то такая,
Где перед лужицей в вечерний час дитя
Сидит на корточках, кораблик свой пуская,
В пахучем сумраке бог весть о чём грустя.

Я не могу уже, о волны, пьян от влаги,
Пересекать пути всех грузовых судов,
Ни вашей гордостью дышать, огни и флаги,
Ни плыть под взорами ужасными мостов.

Перевод Б. Лифшица

Научное издание

НЕФЁДОВА Людмила Константиновна

**ОНТОЛОГИЯ
ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА
АРТЮРА РЕМБО**

Монография

Подписано в печать 15.08.2011. Изд. № 2422.
Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 324.
Тел./факс: (495)334-82-65; тел. (495)336-03-11.
E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru