

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

На правах рукописи

Мартинес Селис Диас Сезар

**ДИСКУРС МЕЛАНХОЛИИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ И РУССКОМ
СИМВОЛИЗМЕ**

Научная специальность 5.9.2 – Литературы народов мира (филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Алташина Вероника Дмитриевна

Санкт-Петербург
2025

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ДИСКУРС МЕЛАНХОЛИИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ СИМВОЛИЗМЕ	18
1.1. Традиция меланхолии и основы французского меланхолического дискурса.....	19
1.2. Меланхолия и сплин во французской поэзии XIX века: Шарль Бодлер.....	25
1.3. Воспоминание и утрата как характерные черты меланхолического дискурса	33
1.4. Меланхолический дискурс в поэзии П. Верлена.....	48
Глава 2. ДИСКУРС МЕЛАНХОЛИИ В ПЕРЕВОДАХ	59
2.1. Меланхолический тон у Э.А. По и Ш. Бодлера	61
2.2. Переводы и влияние – Ш. Бодлер в переводах Эллиса и И. Анненского....	73
2.3. «Разбитый колокол» Ш. Бодлера: меланхолический образ колокола в переводе Эллиса	83
2.4. Изменения меланхолического дискурса: «Разбитый колокол» Ш. Бодлера в переводе И. Анненского.....	91
2.5. Музыкальность и меланхолическая образность в «Nevermore» П. Верлена и «Никогда вовеки» Ф.К. Сологуба.....	98
Глава 3. ДИСКУРС МЕЛАНХОЛИИ В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ.....	110
3.1. Появление и развитие дискурса меланхолии в русской литературе	111
3.2. Меланхолия и тоска в творчестве Эллиса	125
3.3. Меланхолия и тоска в творчестве Андрея Белого.....	136
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	152
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	156

ВВЕДЕНИЕ

Период между XIX и началом XX вв. — время, когда дискурс меланхолии приобретает важное значение и начинает широко использоваться поэтами разных стран как существенная часть их собственной жизни и поэтического творчества. Преподобное представление о меланхолии в медицинском смысле, сформированное согласно традиции Гиппократа, в поэтическом контексте начинает существенно видоизменяться. Меланхолия перестаёт восприниматься лишь как болезнь, от которой следует излечиться; напротив, поэты этого периода начинают её искать, а иногда и почитать.

Необходимо определить понятие «дискурс» для нашего исследования, что, в виду его множественных трактовок, представляет определенную сложность. Понятие дискурса многогранное, оно имеет разные определения в лингвистических или литературоведческих исследованиях, а также и в других областях. Оно может обозначать разные объекты исследования, будь то письменный или устный текст, ряд тем или идеологию в конкретном контексте. Эта многосмысленность не является странной, тем более, если принять во внимание определение Мишеля Фуко: «Вместо того, чтобы постепенно сокращать довольно изменчивое значение слова «дискурс», я полагаю, что на самом деле я его расширил: рассматривая его иногда как общую область всех высказываний, иногда как отдельную группу высказываний, иногда как регулируемую практику, которая учитывает определенное количество высказываний» [Foucault, p. 80]. В частности, в области литературоведения понятие «дискурс» также применяется по-разному. Например, в тексте «Поэзия и разговор: Эссе по анализу дискурса» Рональда Картера (1988) «дискурс» сосредоточен на структуре диалогов внутри стихотворения. Этот подход больше касается лингвистического аспекта [Carter, p. 57]. С другой стороны, в статье «Поэмы» Александра Жолковского, вошедшем в книгу «Дискурс и литература» под редакцией Тёна Ван Дейка, понятие «дискурс» используется в более общем смысле, чтобы описывать саму структуру стихотворения

[Zholkovsky, p. 105]. Хотя эти два подхода не полностью отходят от того, на чем мы концентрируемся в нашем исследовании, они, по-видимому, не исчерпывают того, что подразумевает это понятие. Наш подход к понятию дискурса включает в себя два определения. Во-первых, мы понимаем «дискурс» с точки зрения культурного и социального контекста. «Таким образом, дискурс — это не бестелесный набор утверждений, а группировки высказываний или предложений, утверждений, которые принимаются в рамках социального контекста, определяются этим социальным контекстом и способствуют тому, как этот социальный контекст продолжает свое существование» [Mills, p. 10]. В нашем исследовании дискурс будет включать в себя ряд фраз и утверждений, которые составляют образ меланхолии в социокультурном контексте символизма. Второе определение ближе к упомянутым выше лингвистическим и поэтическим структурам и имеет в своем центре описание меланхолии. Представляется целесообразным дать ему более четкое определение, упомянув текст Юлии Кристевой «О меланхолии воображаемой» (1987), включенный в «Дискурс в психоанализе и литературе», где под дискурсом понимается использование лексем для создания текстуальной репрезентации чувства меланхолии: «Литературное творчество — это приключение тела и знаков, которое свидетельствует об аффекте: о грусти как знаке разделения и начале измерения символа, о радости как знаке триумфа, помещая меня в ту вселенную искусственности и символа, которую я пытаюсь заставить соответствовать, насколько это возможно, моему опыту реальности. Но это свидетельство — одно из свидетельств, произведенных литературным творчеством в среде, совершенно отличной от среды настроения, аффект транспонируется в ритмы, знаки, формы» [Kristeva 1987, p. 108]. Именно в этом переходе между чувством и созданием образов состоит меланхолический дискурс. Стоит пояснить, что наш подход основан не на той же психоаналитической перспективе, которую предлагает эссе Кристевой, а скорее на символистском создании чувства меланхолии, когда больше внимания уделяется лингвистической и литературной стороне этого процесса. В этом смысле определение Джона

Хейнса в тексте «Метр и дискурс» (1989) может оказаться полезным: «Уровень дискурса закодирован в грамматике и словарном запасе конкретного языка и стиля на уровне формы, которая в свою очередь становится публичной и физической на уровне содержания либо через звуки речи, либо через письменные символы» [Haynes, p. 234]. На основании вышеприведенных определений мы понимаем под дискурсом меланхолии совокупность образов слов, понятий и звукописи, используемых для описания особого состояния.

В нашей работе дискурс меланхолии и меланхолический дискурс являются синонимами.

В первой половине XIX в. Шарль Бодлер (1821–1867) становится центральной фигурой в процессе изменения понятия меланхолии. Его сборники стихотворений «Цветы зла» (1857) и «Парижский сплин» (1869) будут иметь решающее значение для развития концепции и окажут неоспоримое влияние на построение меланхолического дискурса у французских поэтов-символистов. Бодлер не был представителем символизма, однако сами поэты этого направления признавали его своим предшественником, к тому же его творчество было очень популярным в России. Это объясняет наш интерес к его переводам на русский язык и воздействию, которой он оказал на своих французских и русских последователей. Так, в творчестве Поля Верлена (1844–1896) меланхолический дискурс будет связан как с традицией меланхолии, так и с влиянием Бодлера.

В дальнейшем эти поэты повлияют на построение меланхолического дискурса русских поэтов-символистов, главным образом Эллиса (1879–1947) и Андрея Белого (1880–1934). Выбор именно этих авторов мотивирован, с одной стороны, тем, что они близко знакомы с поэзией французских символистов, а с другой — тем, что оба в своем творчестве обращаются к меланхолии. Именно в их стихах она пройдет один из самых важных этапов в истории своего российского осмысления. Многие предыдущие образы, метафоры, концепции и т.д. будут подхвачены и модифицированы этими поэтами, которые создадут свой собственный, новый меланхолический дискурс.

Актуальность исследования обусловлена следующими двумя причинами. Во-первых, тема меланхолии вызывает интерес и активно изучается с разных точек зрения либо как индивидуальное понятие, используемое в творчестве конкретного поэта, либо в общей перспективе её исторической эволюции как части культурного контекста. Хотя большинство исследований сосредоточено на процессе развитии этого понятия в западной Европе, представляется важным изучение меланхолии в странах, где она возникает гораздо позднее. Вторая причина актуальности данной диссертационной работы основана на растущем интересе к франко-русскому литературоведению. В наше время компаративистика чрезвычайно востребованна, и сравнительное изучение меланхолии представляет собой важную тему для анализа и осмысления.

Целью нашего исследования является изучение меланхолического дискурса во французском и русском символизме.

Для этого необходимо решить следующие **задачи**:

1) Установить, что представляет собой меланхолический дискурс во французском символизме, начиная с его зарождения, возникновения традиции и до его эволюции к началу XIX в. Для этого необходимо изучить, какие изменения возникают в понятии меланхолии в этот период, и какие поэты помогают построению нового меланхолического дискурса. В рамках традиции также будет исследовано влияние на французских поэтов иностранных авторов.

2) Во-вторых, мы постараемся установить, как на русских поэтов-символистов повлиял французский меланхолический дискурс. Для этого будут проанализированы переводы французских поэтов на русский язык, преимущественно сделанные этими поэтами.

3) Наконец, мы постараемся проследить историю традиции понятия меланхолии в России от её первых проявлений до начала XX в. Это покажет, как русская меланхолия видоизменяется под влиянием французской поэзии, и как русские поэты-символисты создают новый меланхолический дискурс на основе обеих традиций.

Основными объектами исследования являются сборники Шарля Бодлера «Цветы зла» (в основном, стихотворения под названием «Сплин») и «Парижский сплин». Для исследования построения меланхолического дискурса во французском символизме мы обратимся к сборнику Поля Верлена «Сатурнические стихотворения» (1866), в первую очередь, к циклу «Меланхолия», а также стихотворениям из сборника «Романсы без слов» (1874). Для анализа переводов будут рассмотрены: 1) перевод стихотворения «Ворон» (1845) Э. А. По, выполненный Бодлером; 2) переводы стихотворения Ш.Бодлера «Разбитый колокол», выполненные Эллисом и И.Ф. Анненским (1855–1909), 3) перевод стихотворения П. Верлена «Никогда вовеки», выполненный Ф.К. Сологубом (1863–1927). Наконец, для изучения русского меланхолического дискурса будет рассмотрено произведение Эллиса «Арго» (1914), а также два его стихотворения, посвящённые творчеству Шарля Бодлера (1904). Кроме того, будут проанализированы поэтические циклы Андрея Белого под названием «Тоска о воле» (1904) и «Меланхолия» (1908), стихотворение «Меланхолия» из сборника «Пепел» (1909), а также некоторые разделы его «Северной симфонии» (1904).

Предмет исследования – дискурс меланхолии во французском и русском символизме; история и развитие понятия меланхолии в XIX - начале XX вв., влияние дискурса меланхолии через переводы на развитие меланхолической традиции в России.

Разработанность темы исследования. Теме меланхолии посвящены многочисленные исследования, раскрывающие ее с разных точек зрения. В этом можно убедиться на основании «Анатомии меланхолии» Роберта Бертона (1621) – пожалуй, одной из первых обширных работ на эту тему. Много текстов XVIII и XIX вв., в которых упоминается тема меланхолии, излагают ее с медицинской точки зрения, как, например, в «Медицинской практике» (1728) Германа Бургаве (1668-1738), «Трактате о жидкостных недугах пола» Джозефа Ролена (1708-1784), «Медико-философском трактате о душевным

отчуждении» (1809) Филлипа Пинеля (1745-1826) и «О душевных болезнях» (1838) Жан-Этьена Эскироля (1772-1840).

Среди основных исследований данного понятия следует упомянуть текст Р. Клибанского, Е. Панофски и Ф. Сакса «Сатурн и меланхолия» (1979), в котором, главным образом, исследуется историческое развитие меланхолии в древности и в период Средневековья. В этой работе проводится обширное исследование как литературных, так и визуальных изображений меланхолии, появившихся в эти периоды, а также образов меланхолии, связанных с гуморальной теорией, астрологией и мифологией в целом. Нужно также отметить другую работу, посвящённую традиции Гиппократу и её эволюции в разные периоды, написанное Джорджио Агамбеном: «Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада» (1977), где, среди прочего, исследуется идея отсутствия, лежащая в основе понятия «потерянного объекта». Одним из наиболее важных исследований по теме является книга Карин Юханнисон «История меланхолии. О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь» (2011), в которой предлагается разделить историю меланхолии на три периода: далёкое прошлое (чёрная меланхолия), Новое время (серая меланхолия) и современность (белая меланхолия). Автор также выделяет смежные понятия – например, «акедия», «сплин», «депрессия».

Эти труды являются фундаментальными для нашего исследования и помогают понять истоки дискурса меланхолии в Европе. Стоит упомянуть текст Зигмунда Фрейда «Скорбь и меланхолия» (1917), поскольку в нем также рассматривается понятие «потерянного объекта» в качестве источника траура и меланхолии [Freud, p. 243]. Фрейд проводит различие между этими двумя состояниями, упоминая, что для меланхолии характерно падение самооценки. Психоаналитический подход Фрейда отличается от литературной традиции меланхолии, изучаемой в нашем исследовании. Если Фрейд утверждает, что осознание утраты объекта не является необходимым для меланхолии и именно это отличает ее от скорби [Freud, p. 245], то в нашей работе мы говорим о значимости осознания потерянного объекта для развития меланхолического

чувства в анализируемых поэтических произведениях. Это несоответствие объясняется историческим развитием меланхолии: произведения, проанализированные в рамках нашего исследования, предшествуют тексту Фрейда, поэтому в них ещё не различаются нюансы, возникшие в результате развития психоанализа, которые не только приведут к разделению между меланхолией и скорбью, но, что ещё более важно, между меланхолией и депрессией.

Размышления о меланхолии присутствуют и у Вальтера Беньямина, о чем пишет Сьюзен Зонтаг в книге «Под знаком Сатурна»: «Его главные проекты, книга о немецкой барочной драме (Trauerspiel; буквально, пьеса скорби), опубликованная в 1928 г., и его так и не завершённый “Париж, столица девятнадцатого века” не могут быть полностью поняты, если не осознать, насколько они опираются на теорию меланхолии» [Sontag, p. 111]¹. Для нашей работы и для изучения темы меланхолической традиции особенно актуально исследование «Происхождение немецкой барочной драмы» (1928), где Беньямин анализирует некоторые из уже упомянутых идей и образов, например, влияние Сатурна на меланхоликов и то, как это было представлено в драме, например, в «Гамлете» [Benjamin, p. 138]. Следует отметить, что некоторые образы, к которым обращается Беньямин, будут использованы в XIX веке. Мы вернемся к ним в первой главе при анализе творчества Шарля Бодлера.

Если сосредоточить внимание на исследованиях, посвящённых меланхолии в контексте французской литературы, никоим образом нельзя обойти вниманием сборник очерков Жана Старобинского «Чернила меланхолии» (2012), основанный на его диссертации 1960 г. и дополненный автором. В своих эссе он исследует давнюю традицию меланхолии, от текстов Гиппократов до современности. Большое значение для нашего исследования имеют эссе учёного о творчестве Шарля Бодлера («Меланхолия в зеркале», 1990), где он тщательно анализирует как построение образов отсутствия в

¹ Здесь и далее, если не указано иначе, перевод автора работы.

поэзии Бодлера, так и роль сплина в развитии меланхолии. Представляет несомненный интерес и работа «Чёрное солнце: депрессия и меланхолия» (1987) Юлии Кристевой, посвящённая клиническому анализу меланхолии, характерной для XX в.

Тема меланхолии, в частности, в творчестве Шарля Бодлера и Поля Верлена, также широко исследовалась. Например, можно упомянуть «Цветы зла: словарь меланхолии» (1988) П. Дюфура, в котором подробно показано, как этот сборник стихов вращается вокруг меланхолической традиции; или работу О. Бивора «Верлен и риторика меланхолии» (1992), в которой исследуется построение понятия и употребление слова меланхолии в поэтическом творчестве Поля Верлена.

Стоит подчеркнуть, что среди названных выше работ о меланхолии для нашего исследования имеют существенное значение три: Агамбена, Старобинского и Кристевой. Понятие «потерянного объекта» у Агамбена, подход Старобинского к французской меланхолии, особенно бодлеровской, а также исследование Кристевой процесса символизации чувства меланхолии составляют теоретическую основу нашей работы. Именно на основании этих идей строится наш анализ.

Ещё одним направлением нашего исследования является влияние перевода на построение меланхолического дискурса. Исследований, посвящённых непосредственно этой конкретной теме, не существует, но процессы переводов, выполненных поэтами, привлекали внимание учёных. Перевод Э.А. По, сделанный Бодлером, пожалуй, наиболее изучен. Относительно литературных взаимоотношений Бодлера и По, отметим следующие работы, имеющие большое значение для нашего исследования: Е. В. Баевская «“Ворон” Эдгара По: Бодлер и Малларме» (2020), А. Уракова, С. Фокин «По, Бодлер, Достоевский» (2017), а также С. Бахтияр «Шарль Бодлер и Стефан Малларме, переводчики Эдгара Аллана По» (2008). Перевод и рецепция произведений Бодлера и Верлена в России изучены довольно широко. Среди наиболее актуальных работ по этой теме можно отметить: В.Е. Багно «Фёдор

Сологуб – переводчик французских символистов» (2005), Вл. А. Луков, В.П. Трыков «“Русский Бодлер”: фамилия Шарля Бодлера в России» (2010) и А.Н. Таганов «Бодлеровские отзвуки в русских переводах конца XIX – начала XX века» (2016).

Поскольку наша работа направлена на изучение развития и влияния меланхолического дискурса как части феномена культурного трансфера, при анализе переводов необходимо учитывать следующие особенности: «исходная культура», «инстанция-посредник» и «целевая культура» [Лобачёва, с. 24]. Особенно важным представляется «исследование роли и функции инстанций-посредников (переводчиков, издателей, исследователей, университетов, средств массовой информации, издательств и т. д.)». Однако, как пишет Лобачева, «теорию межкультурных инстанций-посредников еще только предстоит выработать. В связи с целевой культурой в центре интереса находятся как способы отбора, так и формы усвоения и виды продуктивной рецепции (перевод, формы культурной адаптации, формы творческой адаптации, подражания» [Лобачёва, с. 24]. Именно этот подход важен для нашей работы. Мы рассматриваем переводы не только с целью понимания самого процесса и приемов реконструкции меланхолического дискурса, но и как часть культурного трансфера, в котором, помимо анализа индивидуальных изменений, необходимо понять, как эти новые формы меланхолического дискурса отражают развитие понятия в конкретном контексте. «В ходе этого процесса знакомые категории текстового перевода, такие как оригинальность, эквивалентность или верность, все больше дополнялись новыми ключевыми категориями культурного перевода, такими как культурное представление и трансформация, инаковость, смещение, разрыв, культурное различие и власть» [Bachmann-Medick, p. 5]. Процесс культурного трансфера становится особенно интересным, если учесть, что, несмотря на различия, существующие в обеих странах и последующее влияние меланхолического дискурса французских символистов на русских символистов, концепция возникает из одной и той же традиции. Здесь представляется актуальным обратиться к понятию «встречных

течений» А.Н.Веселовского. «Объясняя сходство мифов, сказок, эпических сюжетов у разных народов, исследователи расходятся обыкновенно по двум противоположным направлениям: сходство либо объясняется из общих основ, к которым предположительно возводятся сходные сказания, либо гипотезой, что одно из них заимствовало свое содержание из другого. В сущности ни одна из этих теорий в отдельности не приложима, да они и мыслимы лишь совместно, ибо заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии. Теория “заимствования” вызывает, таким образом, теорию “основ”, и обратно» [Веселовский, с. 115]. Обе меланхолические традиции возникают из одной и той же гиппократовской теории, впоследствии развиваются независимо и, наконец, через переводы французских символистов, сделанные русскими символистами, а также благодаря внутреннему сходству с новой средой, приводят к изменению русского меланхолического дискурса.

Период русского символизма имеет существенное значение для развития меланхолического дискурса: русские поэты-символисты пришли к воссозданию этого дискурса во многом благодаря переводам французских символистов. «В немногих случаях, когда внимание филолога или литературного критика этого времени (равно как и 1900-х годов) направляется на вопросы перевода, сказывается пессимистическая точка зрения на его основную задачу. Даже такой замечательный русский лингвист, как А. А. Потебня, именно в силу своих психологистических позиций высказал совершенно традиционный взгляд, обосновав его лишь сложным, внутренне неверным рассуждением: “Если слово одного языка не покрывает слова другого, то тем менее могут покрывать друг друга комбинации слов, картины, чувства, возбуждаемые речью; соль их исчезает при переводе; остроты непередаваемы. Даже мысль, оторванная от связи с словесным выражением, не покрывает мысли подлинника. И это понятно.”» [Федоров, с. 75]. Отметим общую черту русских символистов и Бодлера: мысль о необходимости и, в то же время, невозможности перевода. Этот пессимизм в отношении перевода

уступает место переводческому процессу, который мы могли бы назвать герменевтическим, т.е. единственный способ перевода – это перевод через интерпретацию: «[...] стихотворный перевод возможен именно и только в качестве интерпретации» [Багно 2005а, с. 48]. Благодаря этим интерпретациям в переводах русских символистов мы находим не только часть французского меланхолического дискурса, но и новый дискурс, связанный с тем, как каждый из этих переводчиков понимает стихотворение. Таким образом, переводы приближаются к творчеству самих переводчиков и, в конечном итоге, оказывают на них влияние и становятся важной частью творческого процесса. «Передать создание поэта с одного языка на другой — невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты» [Брюсов, 1905].

Следует сказать, что, хотя тема истории и развития понятия меланхолии в России исследована пока не столь подробно, как во Франции, существует достаточное количество работ, посвящённых различным сторонам меланхолии. В первую очередь, следует упомянуть труд Е. Махотиной «Меланхолия приходит в Россию. Монастыри как долгаузы в России в XVIII веке» (2019), в которой исследуются первые проявления понятия меланхолии в России. Данная работа помогает понять, как начинает конструироваться русский меланхолический дискурс, и где находится его основной источник.

Не менее важную роль играет «Русская хандра» (1988) Михаила Эпштейна, показывающая связь русского понятия «хандра» и с традицией Гиппократата, и с английском сплином, а также статья В.В. Мароши «“Желчевики” и диатриба: к генеалогии героя и жанра в русской литературе» (2016), анализирующая развитие и появление гиппократовских жидкостей у некоторых персонажей русской литературы. Также следует упомянуть исследование Л.В. Чесноковой «Тоска как национальный концепт русской культуры» (2012), которое сосредоточено на определении понятия «тоска» и рассмотрении традиции меланхолии, исключительной для российского культурного контекста.

Теоретико-методологической основой исследования являются культурно-исторический и сравнительно-исторический методы. Поскольку речь идет о меланхолическом дискурсе определенной эпохи, важно обратиться к культурно-историческому методу. Этот подход позволит точнее определить и понять состояние меланхолии в творчестве поэтов разных стран, выделить индивидуальные особенности их меланхолического дискурса и то, как эти особенности, в конечном итоге, влияют на более поздних авторов.

Несмотря на то, что наше исследование рассматривает одно и то же течение (символизм) во Франции и России, период и культурный контекст различны. Именно поэтому столь же необходим подход через историко-сравнительный метод, в частности через историко-генетическое сравнение. Это позволяет нам сравнивать и анализировать одно и то же меланхолическое явление, рожденное одной и той же традицией, но в силу исторических и культурных различий дискурс меланхолии в разных странах имеет свою специфику. Сравнение служит как для выявления влияния французского меланхолического дискурса на русский, так и для определения национальной специфики.

Научная новизна исследования заключается в том, что оно проливает новый свет на развитие меланхолического дискурса, особенно на его своеобразие в русском символизме, где произошёл синтез влияния французской меланхолической традиции и национальной специфики. Хотя исследования русской литературной меланхолии уже проводились, не было изучено, в какой степени французская меланхолическая традиция ее определяет, а в какой мере последняя вытекает из собственно национальной истории меланхолии. Наше исследование направлено на то, чтобы установить, что такие слова, как «хандра» или, что ещё более актуально, «тоска», не являются синонимами меланхолии, а представляют собой исключительно русский вариант меланхолии, причём слово «хандра» показывает связь с традицией Гиппократов, а «тоска» коренится в национальной традиции. Это открывает новые возможности для интерпретации меланхолических символистских

произведений во Франции и в России, а также предлагает новое понимание развития меланхолии в этот период.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы в преподавании французской и русской литературы, а также сравнительного литературоведения и перевода. Наше исследование может стать отправной точкой для изучения темы меланхолии у других поэтов конца XIX- начала XX вв. или более позднего периода.

Теоретическая значимость исследования заключается в прояснении истории развития меланхолии во французском и русском символизме, в попытке определить характер влияния меланхолического дискурса французских поэтов на русских поэтов-символистов, а также в углублении понимания меланхолии в русском поэтическом контексте.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Творчество Шарля Бодлера, в том числе сборники «Цветы зла» и «Парижский сплин», а также его критические тексты и перевод «Ворона» Эдгара Аллана По, оказывает существенное влияние на построение как французского, так и русского меланхолического дискурса эпохи символизма.
2. Период символизма является одним из важнейших периодов в истории развития понятия меланхолии. Ярчайшим примером французского меланхолического дискурса становится творчество Поля Верлена, особенно его сборник «Сатурнические стихотворения». Меланхолия у Верлена является результатом как давней классической традиции, так и влияния меланхолического дискурса Бодлера и его размышлений о поэтическом творчестве в целом.

3. Переводы французских поэтов – Шарля Бодлера и Поля Верлена, оказали влияние на дискурс меланхолии у русских символистов, на которых воздействовало не только творчество французских поэтов, но и сам процесс перевода, в ходе которого русские переводчики усвоили и модифицировали некоторые образы, связанные с меланхолией, чтобы построить свой собственный меланхолический дискурс. Для русских поэтов процесс перевода оказывается неотъемлемой частью построения их собственного меланхолического дискурса и поэтического творчества.
4. Русский меланхолический дискурс в символизме является результатом смешения влияния преимущественно французского меланхолического дискурса этого периода и традиции русской меланхолии, начинающейся в XVIII в. Из русской традиции наследуются такие понятия, как «хандра» и «тоска», которые становятся неотъемлемой частью русского символизма.
5. Русский меланхолический дискурс символизма находит своё лучшее отражение в творчестве Эллиса и Андрея Белого. У обоих поэтов ярко проявляются влияние как классической традиции меланхолии, так и самой русской меланхолической традиции. В сборнике «Арго» Эллиса и в циклах «Тоска о воле» и «Меланхолия» Андрея Белого поэты смешивают образы, родившиеся в рамках обеих традиций, чтобы создать свой собственный, новый меланхолический дискурс.

В рамках апробации исследования автор принял участие в пяти конференциях: Первая международная неделя русского языка, науки и культуры (2022), 51-я Международная филологическая научная конференция СПбГУ (2023), Региональная конференция «Литературный город. Русский символизм» (2023), Вторая международная неделя русского языка, науки и культуры (2023), 52-я Международная филологическая научная конференция СПбГУ (2024). Диссертация также обсуждалась на аспирантском семинаре,

проводимом кафедрой истории зарубежных литератур СПбГУ. Автором опубликовано три статьи по теме работы в рецензируемых журналах из перечня ВАК, один из которых индексируется в международных базах данных Scopus и Web of Science.

Структура исследования: Диссертационное исследование состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы, насчитывающего 168 источников на русском, французском, испанском и английском языках. Первая глава, состоящая из четырёх параграфов, посвящена краткой истории меланхолии, а также развитию и изменению дискурса меланхолии во французском символизме. В ней проанализированы стихотворения Шарля Бодлера и Поля Верлена.

Во второй главе пять параграфов; она посвящена демонстрации важности перевода как для поэтического творчества символистов, так и для развития понятия меланхолии, происходившего благодаря переводу в разных странах. В ней проанализированы следующие переводы: «Ворон» Эдгара По, переведённый Бодлером; «Разбитый колокол» Бодлера, переведённый Эллисом и Анненским; «Никогда вовеки» Верлена, переведённый Сологубом.

Третья глава включает в себя три параграфа и посвящена развитию понятия меланхолии и тоски в России, а также анализу этих понятий в творчестве Эллиса («Меланхолия») и А. Белого («Меланхолия», поэтические циклы «Тоска о воле» и «Меланхолия»).

ГЛАВА 1. ДИСКУРС МЕЛАНХОЛИИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ СИМВОЛИЗМЕ

История меланхолии сложна, многообразна и многозначна. Значение этого понятия тесно связано с регионом и эпохой его применения. Несмотря на то, что слово «меланхолия» звучит в европейских языках почти одинаково, развитие, значимость и описание дискурса меланхолии различаются в зависимости от историко-культурного контекста. На протяжении XIX и XX вв. эта разница возрастает, что связано с появлением новых литературно-философских течений и психоаналитических исследований. Чтобы понять множество смыслов, подразумеваемых в этот период под меланхолией, нужно сначала обратиться к истории этого понятия, которое в разных столетиях наполнялось новыми значениями.

Определим цели первой главы: во-первых, мы попытаемся установить основы, на которых строится французский меланхолический дискурс. Для этого будет сделан краткий обзор истории меланхолической традиции, образы которой впоследствии подхватили французские символисты. Во-вторых, будут проанализированы некоторые стихотворения Шарля Бодлера и Поля Верлена, которые послужат свидетельством наследования этой традиции, а также примером построения нового меланхолического дискурса. Итак, необходимо начать с некоторых подробностей истории меланхолии.

1.1. ТРАДИЦИЯ МЕЛАНХОЛИИ И ОСНОВЫ ФРАНЦУЗСКОГО МЕЛАНХОЛИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

С самого начала понятие меланхолии не всегда и не обязательно было связано с тоской или грустью. Чувство грусти было только одним из возможных симптомов меланхолии. Это значит, что, в некоторых случаях грусти совсем не было, а способы диагностировать или вылечить это «заболевание», «недуг», различались. Использование кавычек здесь не случайно, так как слово меланхолия не всегда было связано исключительно с идеей болезни, иногда она была только частью обычного состояния человека.

Когда мы говорим о происхождении меланхолии, кажется, что нам обязательно надо начинать с Гиппократа. Но стоит сказать, что представление о меланхолии существовало ещё раньше. Гиппократ, конечно, не был первым человеком, который исследовал гуморальную теорию, но в традиционной истории меланхолии в Европе он заложил основу предмета.

Из его трактатов следует, что понимание гуморальной теории было достоянием общности. Согласно Гиппократу, каждая жидкость соотносилась со стихиями и температурами. Не надо перечислять все, кроме тех, которые относятся к меланхолии, потому что они будут использоваться для построения её литературного образа в течение последующих столетий. Черной жёлчи соответствовали: стихия – земля, состояние – сухая, температура – холодная, темперамент – меланхолик [Hippocrates, p. 354].

Этимология указывает на то, что жидкость меланхолии (от др.-греч. μέλαινα χολή «страдание чёрной желчью; меланхолия», из μέλας (род. п. μέλανος) «чёрный, тёмный») — чёрная жёлчь, которая производится в селезёнке. По гуморальной теории, у каждого человека существовали четыре жидкости (кровь, флегма, жёлтая жёлчь и чёрная жёлчь). Поэтому, само по себе присутствие меланхолии не указывало на болезнь. Это было нормальное

состояние любого человека. Только когда баланс между четырьмя жидкостями был нарушен, возникала проблема.

Чтобы вылечить меланхолию, нужно было определить не только её вариант, но и также знать отношения между жидкостью и природой. Например, как мы сказали, меланхолия была связана с землёй, её состояние было сухое, её температура холодная. Это было понятно по Гиппократу:

«Если же осень будет северная и сухая и не будет дождливой ни во время Пса, ни во время Арктура, то это полезно в особенности флегматикам и влажным по природе и женщинам; желчным же это наиболее вредно, ибо они очень иссушаются и появляются у них сухие болезни глаз и лихорадки острые и продолжительные, а у некоторых также и меланхолии, ибо все, что есть в желчи самого влажного и водянистого, уничтожается, а самое густое и острое остается, и это случается по той же самой причине и в крови, откуда и происходят у них указанные болезни» [Гиппократ, с. 291].

Время года тоже имело значение. Человек, у которого доминировала меланхолия, в некоторых случаях должен был искать возможность жить в тёплом климате, избегать осени и одиночества. Хотя все эти понятия понимаются здесь через медицину, они будут служить референцией для литературы, искусства и для построения «мифологии» меланхолии.

В течение нескольких веков эти верования будут сохраняться, и на них будут строиться новые идеи. В частности, будет рассмотрена связь между состоянием людей и влиянием звёзд и планет. Считалось, что люди, рождённые под Сатурном (чёрное солнце), имели склонность к меланхолии, но также к художественному творчеству и рефлексивному мышлению.

«С древнейших времен понятие меланхолии было связано с планетой Сатурн и с богом Сатурном, который, согласно римской мифологии, научил людей земледелию и геометрии. Фичино (вслед за Платином — неоплатоником III в. н.э.) считает планету Сатурн символом ума и всего, что создается умом. Сатурн для него — знак

меланхолии, понимаемой, прежде всего, как склонность к размышлению и познанию» [Соколова, с. 11].

Неудивительно, что Дюрер в 1514 г. в своей гравюре «Меланхолия I» обращается к деталям самого начала традиции. На заднем фоне гравюры, например, сияет Сатурн — планета меланхолии. Также на гравюре можно видеть другие предметы и понятия, которые будут постоянно связаны с меланхолией: знания, весы, летучая мышь и т.д. Поза ангела, со склонённой к руке головой, тоже стала характеристикой меланхолии. И тема времени, представленная здесь часами и колокольчиком, будет иметь такое же значение для истории меланхолии.

Почти сто лет спустя будет опубликовано важнейшее, основополагающее произведение для развития темы меланхолии. «Анатомия меланхолии» (1621) Роберта Бёртона – один из самых важных трактатов не только в XVII в., но и в понимании темы в целом. В этом трактате Бёртон глубоко исследовал и раскрыл схоластические знания о меланхолии: её причины, её характеристики, её варианты и т.д. Хотя этот трактат можно читать с медицинской точки зрения и интереса, ясно, что у него есть также литературная концепция. «Я пишу о меланхолии, занимая себя, чтобы избежать меланхолии. Нет большей причины меланхолии, чем безделье, нет лучшего лекарства, чем заниматься» [Burton, p. 18]. Идея одиночества и досуга расценивались как риск для здоровья меланхолика. Поэтому нужно было избегать таких ситуаций, чтобы не поддаться меланхолии. Особенно это касалось людей, которые были погружены в размышления.

«В XVII веке меланхолия распространяется по Европе, становясь особого рода *mal du siècle*, развившейся в эпоху войн и катастроф. Она стоит в одном ряду с апокалипсическими настроениями, страшными образами, барочной чувственностью и телесностью, и даже культом еды и питья. Страшнее всего тем, кто погружен в себя и в свои размышления. Мыслители всегда находятся в зоне риска» [Юханнисон, с. 30-31].

Пример такого человека был создан Шекспиром ещё в конце XVI в. Гамлет — ясная репрезентация меланхолического человека. В этом персонаже читатели могли понимать и видеть мыслительные процессы человека, погруженного в меланхолию. После смерти отца Гамлет сталкивается с необходимостью принять трудное решение, и это вызывает у него душевный кризис. Утрата — сильная причина меланхолии, и в Гамлете она провоцирует потерю гуморального баланса.

Как меланхолический человек, он сразу ищет одиночества, чтобы разобраться со своими мыслями. Изоляция Гамлета — случайная причина меланхолии другого персонажа. Офелия страдает тоже из-за утраты. Её меланхолия — от любви, и этот вариант меланхолии тоже исследовал Бёртон в своём трактате. Образ Офелии будет использоваться в XIX в. как воплощение меланхолического чувства. Наверно, самое известное представление — картина Джона Эверетта Милле 1851-1852 гг., где меланхолия изображена через смерть Офелии.

Вальтер Беньямин в «Происхождении немецкой барочной драмы» обращается к меланхолии Гамлета: «Монарх /принц – С.М.С.Д./ являет собой образец меланхоличности. Ничто не преподаёт с такой остротой брэнность всякого тварного создания, как то, что даже он подлжит ее власти» [Беньямин, с. 143]². Образ принца в контексте меланхолии встречается и в творчестве Бодлера, к которому мы обратимся позже. Беньямина интересуют причины меланхолии Гамлета. «По мнению Беньямина, Гамлет выражает собою не древний мир героического действия и судьбы, а мир лишённого души знания, мир, включающий в себя только мертвые объекты и в котором нет лучезарности» [Кричли, Уэбстер, 2018]. Это связано с параличом меланхолии или сплина, что мы увидим позже. «В особенности нерешительность монарха /принца – С.М.С.Д./ — не что иное, как сатурническая ацедия. Влияние Сатурна делает “апатичным, нерешительным, медлительным”. От лени сердца тиран

² Перевод С. Ромашко

и погибает. Если это отличает образ тирана, то неверность — еще одна черта сатурнического человека — характеризует фигуру придворного» [Бенямин, с. 159]. Этот паралич также исследуется С. Кричли и Д. Уэбстер в книге «Стой, призрак! Доктрина Гамлета» с позиции фрейдистского текста «Дуэль и меланхолия»: «Скорбящий субъект должен скорбеть до самых последних оснований, перебирая тысячи нитей, связывавших его с любимым лицом. И тут наступает финал, даже самый главный финал всего дела, когда кажется, что что-то поднимается в душе, когда работа приходит к завершению, когда состояние “подавленности” отпадает вместе с возвышенными вложениями в утраченный и любимый объект, оставляя желанию открытый простор. Меланхолия в противоположность этому не может начать такую работу. Каким-то образом работа скорби становится парализованной [Кричли, Уэбстер, 2018]. Эта нерешительность, эта неспособность двигаться будет образом, который сохраняется во всей меланхолической традиции.

Прежде чем начать говорить о развитии меланхолии в XIX в., приведем два примера. Так, Джона Донн в «Медитации 17» пишет:

«Нет человека, что был бы сам по себе, как остров; каждый живущий – часть континента; и если море смоев утес, не станет ли меньше вся Европа, меньше – на каменную скалу, на поместье друзей, на твой собственный дом. Смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем человечеством. А потому никогда не посылай узнать, по ком звонит колокол, он звонит и по тебе». [Донн, с. 574-575]³.

Эта цитата служит двум целям. Во-первых, здесь можно ещё раз увидеть образ колоколов, связанный с темой меланхолии; однако здесь они символизируют не только время, как у Дюрера, но и память о смерти. Это будет повторяющаяся тема в поэзии XIX в., о которой мы будем говорить позже. Во-вторых, меланхолия изображена как результат утраты, как чувство, разделяемое всем

³ Перевод А. Нестерова

обществом. Это создаёт чувство идентификации и принадлежности через переживание меланхолии. Данная характеристика будет очень важна для изображения меланхолии с разными оттенками в некоторых регионах Европы, в зависимости от контекста и национальных настроений.

Последний пример, который нужно отметить — «Дон Кихот» Мигеля де Сервантеса, персонаж которого стал окончательным выражением человека, страдающего меланхолией, как об этом пишет Жан Старобинский в одном из своих эссе в «Чернилах меланхолии» (1990) под названием «Приятно ждать». Это не только репрезентация человека, который чувствует грусть или ищет одиночества. Благодаря Дон Кихоту безумие входит в репертуар меланхолической литературы: именно она влияет на его разум и заставляет его поверить в плоды своего воображения. Именно от этой меланхолии Дон Кихот умирает: «По мнению врача, Дон Кихота убивала тоска и печаль» [Сервантес 1932, с. 853]. Это важно как пример многих психических и физических состояний, которые рассматривались в рамках меланхолии. Дон Кихот стал символом этого варианта.

Произведение Сервантеса даёт возможность понимать меланхолию и в другом контексте.

«Кто бы ты ни был, о рыцарь, глядящий на это устрашающее озеро, – если ты хочешь добыть сокровища, скрытые в его черных водах, прояви доблесть твоего могучего сердца и прыгни в эту черную раскаленную влагу; сделав это, ты удостоишься узреть великие чудеса семи замков семи фей, скрытых под этими черными волнами» [Сервантес 2003, с. 359]⁴.

Это описание позволяет понять идею «страдания ради спасения». Кажется, что единственный способ достичь этих чудес — пересечь эти «чёрные воды». Меланхолия, в этом контексте – страдание, которое человеку нужно пережить, чтобы достичь «величия». Эта мысль будет связана не только с рыцарями, но и

⁴ Перевод «Дон Кихота» по изданию «Academia» 1929—1932 годов под редакцией Б.А. Кржевского и А.А. Смирнова.

с поэтами, которые находят в страданиях меланхолии вдохновение для сочинения стихов, и которые страдают, чтобы обрести любовь. Данная тема будет встречаться довольно часто.

Несмотря на то, что определенные представления, связанные с традицией меланхолии, сохранились, некоторые взгляды на предмет стали существенно меняться между XVIII и XIX вв. Интерес к меланхолии начал меняться от преимущественно медицинской точки зрения к лингвистической и литературной. В 1787 г. мы находим подтверждение этого в Критическом словаре французского языка Жана-Жозефа-Максима-Феро, где меланхолия определена как: «...буквально: черная желчь. В этом смысле оно мало используется. II В переносном смысле: горе, печаль: “великая, глубокая меланхолия”. Впасть в сильную меланхолию. О человеке, нрав которого серьезный, но приятный, говорят, что у него сладкая меланхолия; а о том, кто очень весел, что с ним не соскучишься (n’engendre pas mélancolie – он не вызывает меланхолию)» [Féraud, p. 628-629]⁵. Здесь меланхолия выступает как синоним грусти, а отношения с «чёрной жёлчью» уже не актуальны. Поэтому слово «меланхолия», которое уже стало понятием и будет определяться по-разному в зависимости от страны и автора, станет чаще появляться в литературных текстах.

1.2. МЕЛАНХОЛИЯ И СПЛИН ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА: ШАРЛЬ БОДЛЕР

Во Франции начала XIX в. понятие меланхолии представлялось в двух вариантах. Первый вариант следует классической традиции изображения меланхолии, адаптированной для нового контекста. Это значит, что дискурс

⁵ « ...au propre, bile noire. Il est peu usité en ce sens. II Au fig. Chagrin, tristesse : “grande, profonde mélancolie”. Tomber dans une grande mélancolie. II On dit d’un homme, d’une humeur sérieuse, mais agréable : qu’il a une douce mélancolie ; et de celui qui est fort gai : qu’il n’engendre pas mélancolie ou de mélancolie »

меланхолии этого периода включал в себя идею утраты, гуморальную теорию, влияние Сатурна, предпочтение одиночества и т.д., но с чертами романтизма, предсимволизма, символизма и других течений того времени. Вторым вариантом будет присутствовать в текстах Шарля Бодлера, и носить название «сплин». Эта версия меланхолии будет связана с парижским пространством, с чувством тоски, но также с идеями классической меланхолии. В данной части исследования мы обратимся к тем характеристикам, которые определили каждый вариант, но прежде всего (и главным образом), к тому, как эти варианты меланхолической традиции были восприняты во французском символизме.

Во французской поэзии конца XVIII – начала XIX вв. меланхолия была не только одним из предметов изображения, но и характеристикой самого поэта. Это стало продолжением гипотезы о том, что художники и мыслители склонны страдать меланхолией, однако для них она не является вредной: меланхолия не связывалась с опасностями одинокой жизни, но, напротив, рассматривалась как порой необходимый импульс для творчества. Иногда даже казалось, что писать о меланхолии было требованием века, поскольку многие поэты создавали свои стихотворения вокруг этого понятия. Это будет проявляться на протяжении XIX столетия у таких поэтов, как Ш. Бодлер, П. Верлен, М. Деборд-Вальмор, Ж. Де Нерваль, В. Гюго, Ж. Аллар и т.д. Но разница была в том, что до этого периода меланхолия считалась болезнью, которой следует избегать. И, напротив, теперь поэты, вместо того, чтобы избегать, стали искали её.

Новая идея стремления к меланхолии уже присутствовала в английской литературе, влияние которой на французскую очевидно. Самый известный пример – «Ода меланхолии» (1819) Джона Китса, в которой он начинал с предупреждения: «Не выжимай из волчьих ягод яда, / Не испивай из Леты ни глотка» [1-2]⁶. Здесь пить из Леты значило забывать; а забыть значит не почувствовать утрату. Те люди, которые не знают, что они потеряли, не могут

⁶ Перевод Е. Витковского

испытывать меланхолию. Китс призывает читателя не отказываться от меланхолии, потому что в ней есть нечто ценное.

Но в конце оды Китс признаёт, что не все могут оценить величие и важность меланхолии: «Увидеть их способен только тот, / Чей несравненно утонченный гений / Могучей Радости вкусит улады» [27-29]. В этом случае меланхолия была изображена как вкус, который не все люди могут познать. Таким образом, Китс отразил способность поэтов ценить нюансы этого чувства и использовать его для поэтического творчества. Для того, чтобы испытать меланхолию и осознать её достоинства, было важно иметь особую чувствительность. Эта особенность меланхолии подчёркивается везде: её преимущества были предназначены только для избранных. А люди, способные это понимать, принадлежат к группе, которая определяет их идентичность. Отношение между меланхолией и самоидентичностью является значимой темой, которая будет исследоваться дальше в нашей работе.

Во Франции возможности творчества благодаря меланхолии и её важность были рассмотрены даже раньше. Например, эта тема обсуждается в поэме «Воображение» (1806) Жака Делиля. В этом тексте Делиль исследует качества воображения, его роль в мышлении, его процесс и его особенности. Между этими характеристиками у меланхолии тоже было место. Уже в первых строках, поэт отметит: «Поэзия в качестве своих придворных радостной жизни / Предпочитает Меланхолию и сладкую Грусть – / Мечтательных дочерей Любви.» [Delille, xv]⁷. Это совсем не значит, что надо быть меланхоликом, чтобы творить; тем не менее, отмечается, что это чувство совсем не вредно для поэтов. Наоборот, поэзия близка к меланхолии и к меланхолическим темам, и можно их использовать, чтобы лучше писать. Стоит сказать, что в романтизме воображение было очень важным в процессе написания стихов и в мировоззрении поэтов. «Как многим поэзия обязана воображению!»⁸[Esménard,

⁷ «La Poésie, à la vie allégresse / Préfère, pour former sa cour, / Et la Mélancolie, et la douce Tristesse, / Filles rêveuses de l'Amour.

⁸ «Combien la poésie doit encore à l'imagination!»

xviii], скажет Ж. Эсменар в предисловии к произведению Делиля. Столь тесное соотношение между меланхолией, воображением и творчеством имеет огромное значение; меланхолия оказывается в ядре творческого процесса. Это показывает, что уже в начале века меланхолия не воспринималась как болезнь, требующая лечения.

Развитие понятия меланхолии в этом веке проявилось также в появлении слова «сплин» во французской поэзии. Ещё раз можно отметить очень важное влияние английской литературы, так как само слово происходит из английского языка:

«Слово английского происхождения, появившееся во Франции в 1795 г.; эта лексема относится к хронологическому времени, поскольку она обозначает кратковременное явление, “преходящую меланхолию без видимой причины” (Petit Robert). Отсюда вытекают два семантических признака: признак как эфемерное состояние, ясно отраженное в слове “смертность”, и признак как предопределенное состояние, проиллюстрированное прилагательным “фатальный”». [Maurand p. 88-89].

Хотя это слово использовалось и во французском, и в английском языках, его значение не было одинаковым в разных культурах. В контексте английской литературы данного периода оба слова – и «сплин», и менее сильное «ennui» – были использованы, чтобы попытаться объяснить внутреннее чувство – «le mal du siècle». «То, что это представляет, скорее, спектр, а не одну идентифицируемую форму болезни. Мы можем убедиться в этом, если посмотрим на два термина, которые больше, чем любые другие, использовались для обозначения этой болезни: скука и сплин» (Minta, 2018)⁹. Любопытно то, что второе слово (ennui) было заимствовано из французского языка, где значение может быть переведено как «скука» или, возможно, как «тоска», что более важно для

⁹ «What it represents is, rather, a spectrum, rather than a single identifiable form of sickness. We can see this if we look at the two terms that, more than any others, were used as a shorthand for addressing that sickness: ennui and spleen»

нашего исследования. Причина, по которой французские поэты не использовали исключительно и широко слово «сплин» была, вероятно, в том, что развитие его значения в английском языке было другим. Это может относиться и к случаю Верлена, в творчестве которого слово «сплин» встречается только пару раз. Перед этим слово использовалось чаще в медицинских контекстах, и трактовалось, скорее, ближе к смыслу болезни, согласно гуморальной теории, от которой отходили в XIX в.

В этом употреблении слова можно увидеть связь с давней традицией меланхолии. Слово «сплин» само по себе является доказательством гиппократовской традиции. «Сплин» по-английски относится к органу, вырабатывающему чёрную жёлчь; по-русски это селезёнка. Это не значит, что в XIX в. верили в существование этой жидкости. Тогда это слово было всего лишь лингвистическим заимствованием для обозначения чувства, связанного с традицией, хотя и вызванного другими причинами. Несмотря на это, даже когда слово использовалось для указания на грусть, было нелегко отделить данное понятие от его медицинского значения. Поэтому иногда возникала необходимость искать другое слово.

Значение слово «сплин» описано Мораном как результат изменений, которые слово испытало во французской литературе. Изначально в нём сказывалось влияние классической традиции, но постепенно во французской культуре это значение трансформировалось, что проявилось и в поэтических текстах. Поскольку оно было использовано почти исключительно в литературном контексте, это привело в итоге к его отделению от английской версии. По Морану, характеристика, которая отличает сплин от других вариантов меланхолии, состоит в его скоротечности. Символами времени в текстах будут не только «*memento mori*», но также воспоминание о хрупкости жизни через спонтанное чувство. Также понятие предопределения может быть связано с идеей о том, что меланхолия исходит от внешнего влияния, против которого ничего нельзя сделать. Отсюда фатальность сплина.

Важнейшую роль в развитии понятия «сплин» сыграл предшественник символистов, Шарль Бодлер. В сборнике «Цветы зла» (1857), первая часть которого называется «Сплин и идеал» и включает четыре стихотворения «Сплин», можно найти примеры построения поэтического образа вокруг понятия сплина. Кстати, известно, что ещё одно стихотворение сборника, которое называется «Разбитый колокол», изначально носило это название. Нельзя игнорировать тот факт, что образ колокола по отношению к меланхолии вновь появляется в литературном контексте. Изменение названия этого стихотворения не случайно. Принимая во внимание символ колокола в меланхолическом контексте, прилагательное «разбитый» уже показывает его состояние. Если ещё раз обратиться к «Медитации» Донна, в которой колокол был извещением о потере человека, а вместе с ним его памяти, идея «разбитости» колокола может быть понята как усталость или результат многих потерь. Лирический герой стихотворения Бодлера обладает опытом человека, который жил с чувством постоянного траура.

Горько и сладко зимними ночами
Слушать, [сидя] у огня, который трепещет и дымит,
Как медленно восходят [из прошлого] далекие воспоминания
Под звуки колоколов, поющих в тумане [1-4]¹⁰.

Благодаря слову «pendant» и глаголу в настоящем времени мы понимаем, что лирический герой испытывает такое ощущение не первый раз. Он говорит о нём как о факте, это знакомое ему чувство, и поэтому он может его правильно описывать. Это описание интересно в контексте меланхолии, потому что, как и в стихотворении Китса, здесь говорится о чувстве через идею вкуса. Вкус у Бодлера дополняет образ, нарисованный Китсом, потому что это чувство

¹⁰ Перевод К.З. Акопяна. Мы используем здесь этот перевод, поскольку переводы, сделанные другими поэтами-символистами, будут позже проанализированы отдельно. Оригинал:
Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpète et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume

представляется как не простой вкус, а сложный, почти противоречивый: и «горько», и «сладко». В истории определения меланхолии это имеет смысл, и много раз она описывается как «радостная» грусть. Лирический герой является одним из тех людей, которые могут понять или «вкусить» это чувство.

Стоит сказать, что в меланхолических текстах и по гуморальной традиции, осень – типичный сезон меланхолии; однако это не значит, что было невозможно связать её с другими временами года, например, для контраста или чтобы исследовать какое-то конкретное качество меланхолии. В этом случае в тексте мы видим зиму, чей холод не чужд чувству отсутствия, характерному для меланхолии. Но кроме того, это служит цели добавления ещё одного контраста (первый был вкусовой) – на этот раз между тем, что, находится снаружи (зима, холод) и тем, что находится внутри (огонь, жар). Даже с огнём внутри невозможно игнорировать то, что происходит снаружи, откуда приходят эти воспоминания.

Следует также отметить, что образ «тумана» обычен для меланхолического контекста. Его используют, чтобы одновременно и скрыть объект, и указать или предположить его существование и влияние его отсутствия. Это значит, что в поэме туман появляется тогда, когда надо скрыть что-то. Лирический герой поэмы не бежит от воспоминаний, но и не ищет их. Туман может быть течением времени, которое уносит воспоминания, а когда лирический герой начинает забывать, он слушает «звук колоколов».

Продолжая идею противоположных образов, следует отметить, что в начале следующей строфы мы находим самый главный образ: «Счастлив колокол с мощной глоткой, / Который, несмотря на старость, бодр, здоров и / Преданно испускает религиозный клич» [5-7]¹¹. Образ колокола, наделённый такими характеристиками, как «bienheureuse», «vigoureux», «alerte», «bien

¹¹ Перевод К.З. Акопяна. Оригинал:
Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux[...]

portante» и даже «fidèlement», противопоставлен лирическому герою. Только слово «vieillesse» может быть использовано, чтобы связать их. Эта связь очень важна, ибо благодаря ей можно сравнить эти два образа – колокол и душу лирического героя: они старые, у них есть цель, но, кажется, что на колокол время не влияет, тогда как у лирического героя в третьей и четвёртой строках мы видим результаты воздействия времени:

Однако душа моя разбита, и когда в своей тоске
Она хочет населить холодный воздух ночей своими песнями,
Часто случается, что её ослабевший голос
Походит на густой хрип раненого, которого забыли
На берегу озера крови, под грудой мёртвых,
И который умирает, не двигаясь, [но прилагая] огромные усилия [9-14]¹².

Душа лирического героя – второй колокол. Но она разбита, потому что она не объект, как настоящей колокол, а «живая». Она страдает, вспоминая утраты, и жалуется, потому что не может преданно («fidèlement») служить цели, подобно колоколу. Душа испытывает «ennui», или же «тоску»; она не счастливая, не здоровая, как был описан колокол. А бессилие – одна из самых известных характеристик меланхолии и сплина в данный период. Это воплощение общего чувства, похожее на «le mal du siècle», о котором мы говорили ранее. Это чувство грусти перед невозможностью победить время и необходимостью принять смертность. Стоит вернуться к определению слова «сплин» Морана, в котором он отметил такие качества как «эфемерность», «фатальность» и т.п. В стихотворении лирический герой ранен, что подчёркивает его хрупкость. Он понимает, что, как и у колокола, у него есть задача: вспомнить «груды

¹² Перевод К.З. Акопяна. Оригинал:

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie
Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.

мёртвых», но, в отличие от колокола, он тоже «умирает». Поэтому также есть разница между голосами: если голос колокола можно услышать издалека, через холода, то голос души лирического героя «ослабевший», звучит только «густой хрип».

Это стихотворение станет началом серии стихотворений под названием «Сплин», в которых начнут проявляться различные характеристики, связанные с фигурой меланхолика. Память и воспоминание продолжают играть важную роль, а к этому добавятся и другие образы меланхолии, неоднократно встречающиеся как в стихах Бодлера, так и в стихах других поэтов-меланхоликов.

1.3. ВОСПОМИНАНИЕ И УТРАТА КАК ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ МЕЛАНХОЛИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Меланхолику кажется, что он, как и колокол, должен вспомнить обо всех этих утратах. Но это труднее для него, потому что это станет битвой между бесконечной смертью и эфемерной жизнью поэта. Он должен признать, что настанет момент, когда это больше не будет возможно. Эта характеристика сохранения воспоминания может быть обнаружена и во втором стихотворении Бодлера из тех, которые называются «Сплин».

Стихотворение начинается так: «Воспоминаний у меня больше, чем если бы мне исполнилась тысяча лет. / Большой [предмет] мебели с выдвижными ящиками, забитый счетами, / [...] / Скрывает меньше секретов, чем мой грустный (бедный) мозг» [1-2, 5]¹³. Мы ещё раз видим героя, цель которого – сохранение воспоминаний. Возможно, такая ситуация сложилась

¹³ Перевод К.З. Акопяна. Оригинал:
J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
[...]
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.

недобровольно, неосознанно; возможно, это часть его природы, некое внешнее воздействие (как раньше думали о влиянии Сатурна), или же сама судьба распорядилась, что он меланхолик.

«Почти все писатели позднего Средневековья и Возрождения считали неоспоримым фактом, что меланхолия, болезненная или естественная, находится в каком-то особом отношении к Сатурну и что последний действительно виновен в неудачном характере и судьбе меланхолика» [Klibansky, Panofsky, Saxl, p. 127].

Как у колокола была задача воскресить воспоминания, так и у «ящика» есть цель сохранения; лирический герой понимает, что у него тоже есть цель, и она связана с чувством сплина.

Здесь повторяется не только тема воспоминания, но также и идея времени. Если мы думаем об усталости как об одной из особенностей меланхолии и сплина, то возможно найти общее между лирическими героями этих стихотворений. Здесь герой также противостоит идее вечности. Это показывается в сравнении – «...чем если бы мне исполнилась тысяча лет». Но очень важно заметить, что это только сравнение, а не подтверждение. Через сравнения он показывает смертность и попытки преодолеть её. Трудность сохранения воспоминания проявляется в том, как воспринимает время субъективный взгляд поэта, что имеет большое значение. Идея секрета («больше секретов, чем в ящиках») указывает на то, что задача - сохранить эти воспоминания не для всех. Мы снова видим, что есть нечто, что могут знать лишь немногие – а именно, меланхолики.

Сейчас может быть необходимо объяснить, почему идея сохранения (воспоминания или других вещей) будет постоянной для меланхолических текстов. А объяснение простое, если обратиться к причинам появления чувства меланхолии, и тому, что вызывает его – это отсутствие «потерянного объекта». В XX в. данное понятие активно развивается благодаря новым

психоаналитическим исследованиям; однако их аргументы имеют более ранние корни. В этом контексте считается, что чувство меланхолии появляется как ответ на траур по чему-то дорогому, что было потеряно. Это может быть и друг, и семья, и родина, и даже повседневные предметы. Джорджо Агамбен, в его тексте «Stanze» («Станцы») говорит, что иногда этот объект не определён:

«На самом деле, Фрейд не скрывает своего смущения по поводу неопровержимого подтверждения того, что, хотя траур следует за действительно произошедшей потерей, при меланхолии не только не совсем ясно, что было потеряно, но даже неясно, действительно ли можно говорить о потере» [Agamben, p. 52].

Это интересно, если мы обратимся к классической традиции меланхолии, согласно которой меланхолия могла появляться из-за воздействия внешнего фактора, например, влияния Сатурна. Это значит, что меланхолия у человека могла начинаться после потери объекта или же без объекта, но с ощущением его потери: чувство отсутствия будет то же самое. И в обоих случаях проявляется инстинкт сохранения или восстановления объекта.

В «Сплине» Бодлера это желание меланхолика сохранить воспоминание – отрицание идеи потерянного объекта. Пока он может всё вспомнить, объект выживает, не исчезает полностью. Это почти как если через смерть он нашёл бы второй способ сохранения. То есть, когда объект находится во владении человека, меланхолик страдает от мысли потерять его. Пока у него есть объект, защищая, он будет пытаться его сохранить – это первый способ. Но если «объект», который он хочет сохранить – другой человек, а он умирает, физическое владение станет невозможно. Тогда меланхолик должен найти другой, второй способ сохранения. В бодлеровском «Сплине» этот второй способ будет реализовываться через воспоминания, через мысль, а также через воображение и его творческий потенциал, о котором мы говорили раньше. Сохранение станет процессом созидания. Из-за того, что этот новый, порождённый воспоминанием объект, не имеет физического воплощения, но

тоже является частью творения воображения меланхолика, его потеря может иметь такое же или большее влияние.

«Но потеря, как бы жестока она ни была, не может преобладать над владением: она дополняет его, если хотите, утверждает его: в конце концов, это не что иное, как второе приобретение, на этот раз совершенно внутреннее, и гораздо более интенсивное» [Rilke, p. 12].

Именно поэтому угроза снова его потерять так важна. Потеря уже обретённого объекта может вызвать сильные страдания.

Основная проблема в стихотворении Бодлера состоит в том, что невозможно сохранить всё и навсегда. Чувство, вызванное потерянным объектом, ведёт к идее о возможности потерять «объект воспоминания» в будущем. Ему нужно более тысячи лет, чтобы воскресить в воспоминаниях умерших людей. Если он умирает, то же самое происходит и с воспоминаниями.

[...] мой грустный мозг.

Это пирамида, громадный подвал,

В котором больше мертвецов, чем в братской могиле.

– Я кладбище, которое вызывает отвращение у луны (5-8).¹⁴

В попытке избежать смерти лирический герой заселяет пространство смерти и становится его частью. Победа смерти была бы настоящей потерей того, что хочется сохранить, и это похоже на образ Китса и его идею «пить из Леты». Эти воспоминания являются для лирического героя самыми ценными, а потому они не хранятся, как документы в ящике, – наоборот, он строит пирамиду,

¹⁴ Перевод К.З. Акопяна. Оригинал:

[...]mon triste cerveau.

C'est une pyramide, un immense caveau,

Qui contient plus de morts que la fosse commune.

– Je suis un cimetière abhorré de la lune[...]

посвящённую им. Несмотря на то, что они больше чем в «la fosse commune», он понимает их значение.

Отношения между поэтом и смертью будут сложными, и это тоже повторяющаяся тема меланхолии. В этих стихотворениях Бодлера смерть является конечной угрозой для меланхолического героя, поскольку это мешает его задаче как меланхолика – то есть, сохранять воспоминания. Но стоит сказать, что такое восприятие смерти будет свойственно не всем поэтам. Иногда идея смерти также ценится по разным причинам. Например, потому что смерть вызывает саму меланхолию или же потому, что это не считается концом для всех. Тема смерти не будет везде одинаковой, и, соответственно, не все меланхолики будут реагировать на неё сходным образом. Особенно когда мы говорим о сплине: вместо борьбы с потерей иногда возникает чувство смирения. Существует несколько объяснений, является ли это только вариантом меланхолии, или же меланхолик меняется на протяжении всей жизни. Но следует отметить, что эта характеристика нехватки энергии жизни или усталости очень важна как для Бодлера, так и для понимания сплина, как он интерпретируется в этот период. Чтобы объяснить дальше это качество сплина, стоит немного говорить о третьем стихотворении «Сплин», в котором мы видим это нежелание меланхолика:

Я – как король дождливой страны,
Богатый, но бессильный, молодой – и всё же очень старый;
Ему, презиравшему пресмыкательство собственных наставников,
Скучно со своими собаками, как и с другими зверями (1-4).¹⁵

Здесь, наверное, возможно говорить об усталости, как и в стихотворении «Разбитый колокол», но разница в том, что у этого лирического героя, кажется,

¹⁵ Перевод К.З. Акопяна. Оригинал:
Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.

чувство долга отсутствует. В других стихотворениях, о которых мы говорили, идея невозможности родилась из внешнего влияния: из старости, из смерти, из хрупкости тела перед временем. Здесь лирический герой – как богатый и молодой король, но, несмотря на это, здесь тоже есть чувство невозможности. Он страдает не только от сплина, но и от «ennui» (скуки). Черты этих настроений иногда совпадают. В ту эпоху во Франции они представляются неотделимыми друг от друга. Их близость отмечается со времён Средневековья, где в понятии «акедия» возможно найти характеристики обоих.

«Святоотеческое открытие двойной полярности tristitia-akedia способствовало подготовке почвы для ренессансной переоценки атрабилиарного темперамента в рамках видения, в котором меридианный демон как искушение для религиозного человека и чёрный юмор как специфическая болезнь созерцательного человеческого типа должны были предстать как аналогичные идеи, в котором меланхолия, подвергнутая постепенному процессу морализации, представлялась, так сказать, светской наследницей замкнутой печали» (Agamben, p. 42).

Поскольку романтизм и символизм проявляли особый интерес к средневековому мировоззрению, влияние образов меланхолии этого периода неудивительно, что объясняет то особое настроение сплина, когда безнадежный человек не может найти сил для того, чтобы начать какое-либо дело или даже думать о нём. В этом случае отношение между лирическим героем и потерянным объектом станет очень интересным. Отсутствие объекта ведёт к чувству меланхолии, но как-то компенсировать это отсутствие – не цель героя. Это один из примеров, где можно найти человека, страдающего от меланхолии, которая в то же время определяет его личность. Отказаться от меланхолии в этих случаях – значит отказаться от самого себя. Мысль о потере своей личности также может стать причиной тоски и меланхолии, и это становится бесконечным циклом, порочным кругом. В этом «Сплине» чувство

беспокойства находится в центре личности. Тогда нужно сказать, что в первой строчке мы уже найдём первое меланхолическое противоречие с этой идеей. Пока есть чувство неуверенности, стихотворение начинается положительным предложением «je suis». Тогда границы тела, которые сохраняют идентичность лирического героя – определённы, но причина внутреннего беспокойства неясна. Невозможность определить эту часть его идентичности является частью самой личности.

Именно в этом стихотворении Бодлера мы видим то, что упоминал Беньямин в «Происхождении немецкой барочной драмы», говоря о меланхолии Гамлета: «В особенности нерешительность монарха /принца – С.М.С.Д./ — не что иное, как сатурническая ацеция» [Беньямин, с.159]¹⁶. Этот образ акедии восстановлен и применен к новому контексту XIX в. в виде сплина. Беньямин цитирует «Мысли» Блеза Паскаля, чтобы пролить новый свет на стихотворение Бодлера, на которого, как известно, французский философ оказал сильное влияние: «Пусть попробуют оставить монарха в одиночестве, ничем не занимая ум, без единого спутника, дабы он на досуге мог целиком предаться мыслям о себе, и тогда все обнаружат, что монарх, лишенный развлечений, - глубоко обездоленный человек » [Паскаль, с. 95]¹⁷. Бодлер вновь обращается к этому меланхолическому образу классической традиции, присоединяя его к другим изображениям сплина. В своем стихотворении он не монарх, а скорее тот, кто отождествляет себя с ним, испытывая то же чувство в новом контексте.

Это стихотворение Бодлера – один из случаев, когда потерянный объект не определён. У него есть власть, как у короля. Но уже образ дождя в этой фиктивной стране появляется как предзнаменование. Идея потерянного объекта проявляется в чувстве неуверенности, которое наполняет героя. Его состояние показано как настроение, которое должно, но не может быть вылечено:

Учёный, который изготовил ему золото, [так] никогда и не сумел

¹⁶ Перевод С. Ромашко

¹⁷ Перевод Э. Линецкой

Изгнать из этого существа испорченный элемент,

[...]

Он [так и] не смог согреть этот отупевший труп,

В котором вместо крови течёт зелёная вода Леты [13-14,17-18]¹⁸.

Это описание ясно показывает влияние гуморальной теории. Фигура «le savant» раскрывает сложность, которую может иметь «болезнь» или «настроение» меланхолии. Но даже «учёный», который работает с элементами, алхимик, пришедший к созданию золота, ничего не может сделать с черной желчью. Прилагательное, использованное здесь, тоже значимо, если мы вспомним, что по теории, существование черной желчи не вредно само по себе. Симптомы, проявляющиеся вследствие дисбаланса жидкости, видоизменялись в зависимости от различных факторов, в том числе от температуры.

«Однако последователям Аристотеля не всегда было легко провести грань между естественной меланхолией и меланхолической болезнью. Едва ли нужно говорить, что даже хорошо умеренная меланхолия постоянно подвергалась опасности превратиться в настоящую болезнь либо из-за временного увеличения количества уже имевшейся желчи, либо, прежде всего, из-за влияния тепла или холода на температуру желчи» [Klibansky, Panofsky, Saxl, p. 32].

В данном случае меланхолия имеет причину – «испорченный элемент». Поэтому учёный пытался регулировать температуру, чтобы проверить, будет ли меняться настроение. По теории Гиппократы, холод был температурой меланхолии, и чтобы вылечить это чувство, надо было согреть жидкость. Эта

¹⁸ Перевод К.З. Акопяна. Оригинал:

Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu

De son être extirper l'élément corrompu,

[...]

Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété

Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

традиция продолжается даже в XIX в.: иногда, чтобы вылечиться, рекомендовалось поехать в более тёплый регион.

Хотя в истории меланхолии было много предложений или идей, как её вылечить, никогда не существовало единого метода, который работал в каждом случае. В «Сплине» LXXVII, мы видим именно эту проблему: «Его ничего не может развеселить» [5].¹⁹ Это – предвестник меланхолической судьбы человека, хотя судьба этого героя весьма специфична. В последней строчке мы видим тот образ, который описывает это настроение: «вместо крови» у него только есть вода Леты. Ещё раз мы видим эту реку в меланхолическом контексте, но в отличие от стихотворения Китса, герой уже испил из неё воды. Если пить из Леты – значит забывать, тогда у этого героя нет воспоминаний. Может быть, поэтому потерянный объект не определён, потому что он не может помнить о том, что он потерял. Несмотря на то, что он, вероятно, ничего не забывал с водой Леты, создаётся ощущение, что он потерял объект. Это ощущение отсутствия неизвестного объекта – характерная черта сплина. Отсюда вытекает ощущение паралича и невозможности начинать действие, потому что неясно, что нужно искать, чтобы заполнить пустоту.

Бодлер разработал дальше сложность образа сплина в своём сборнике стихотворений в прозе «Парижский сплин» (1869). Если английский или французский «сплин» уже было чувством, привязанным к соответствующему контексту, в этом сборнике представлен вариант, особенно связанный с парижским культурным контекстом. Здесь будет представлено не только историческое описание меланхолии или сплина, но и изображение его нынешнего состояния, как его переживают писатели, поэты и другие меланхолики в Париже XIX столетия. Влияние классической традиции меланхолии присутствует, но в контексте, в котором жили эти поэты, символисты, что также окажет влияние на них самих.

¹⁹ Перевод К.З. Акопяна. Оригинал:
Rien ne peut l'égarer,

В сборнике представлена идея безвредности сплина, рассматривается его соотношение с размышлением и созиданием. Можно отметить и сходство с лирическими героями, которых мы уже видели, но также и новые представления о меланхолическом состоянии и переоценку некоторых характеристик, которые считались отрицательными.

Наверное, одна из самых повторяющихся характеристик меланхолии, которая переосмысливается в сборнике – это идея одиночества. Мы знаем, что по традиции людям, подверженным меланхолии, если они хотели излечиться от неё, одиночество не рекомендовалось. В религиозном контексте, одиночество могло порождать грехи, связанные с этим чувством. Но мы уже видели, что в этом веке лечение не всегда было целью. В XIX в. одиночество будет не только источником страдания или опасности, но также приютом и пространством для размышлений и сохранения воспоминания. Меланхолик больше интересуется потерянным объектом, который уже не существует в физическом измерении. Люди, движение города, время представляют собой угрозы для меланхолического человека, поскольку они являются напоминанием о том, что любимый объект больше не существует на прежнем месте. Меланхолик не хочет поддерживать те отношения, которые представляют риск окончательной потери. В одиночестве он находит возможность сохранения того объекта, который кажется потерянным.

Если мы говорим о фигуре меланхолического поэта, мы видим, что у этого одиночества есть ещё и другое применение: оно используется не только для размышлений, в пассивном смысле, но также для сохранения через созидание. Для него одиночество – это пространство, которое он может заполнить своими словами и творениями. Следует отметить, что эта идея созидания характерна не только для меланхолического поэта, но для меланхолика вообще. Когда меланхолический человек сталкивается с потерей ценного объекта, отрицая, он стремится защитить суть того, что он потерял, перенося это или на другой физический объект – например, фотографию, – или

на нефизический, такой как воспоминания. Он создаёт тогда новый объект, который сохраняет часть ценности первого объекта. Иногда ценность второго объекта выше, нежели ценность первого, как мы это видели ранее в цитате Рильке. Разница между меланхолическим человеком и поэтом в том, что последний, для того чтобы создать это новое воплощение потерянного объекта, использует слова и стихотворения. Через язык он находит способ сохранения своих отношений с этим объектом. Использование метафор, синекдох и символов является фундаментальным для меланхолического поэта, поскольку они помогают в построении нового образа. Юлия Кристева даже предполагает, что без этого процесса меланхолия заканчивается: «Тогда меланхолия заканчивается с асимволией, потерей смысла: если я больше не способен переводить или метафоризировать, я замолкаю и умираю» [Kristeva 2017, p. 54]²⁰. Этот процесс, действительно, похож на процесс перевода, в котором первое слово (объект) не сохраняет своё значение, и меланхолику надо искать новое слово, чтобы сохранить его. В этом смысле, одиночество не вредно: тишина будет другим повторяющимся образом отсутствия в меланхолических текстах. Отношение между меланхолией и этим процессом метафоризации и символизации может объяснить, почему в символизме меланхолия развивается столь сильно, ибо она очень близка творческим методам поэтов этого течения.

Нужно сказать, что у образа тишины есть амбивалентное значение, поскольку одновременно с угрозой утраты смысла, отсутствие, воплощённое в тишине, также даёт основу для создания нового образа. Поэтому можно понять, что до этого периода одиночество по большей части считалось опасным, а теперь оно переоценивается и считается необходимым для процесса сохранения, благодаря которому поэт получит ещё раз тот объект, который он потерял, но, зная о возможности потери, он будет также страдать из страха потерять его в будущем.

²⁰ «La mélancolie s'achève alors dans l'asymbolie, la perte de sens : si je ne suis plus capable de traduire ou de métaphoriser, je me tais et je meurs».

Если мы вернёмся к «Парижскому сплину» Бодлера, мы найдём фигуру меланхолического поэта, но с характеристиками, которые существуют только в этом контексте. Поэт здесь тоже предпочитает одиночество, но это одиночество приобретает другое значение. Подвергается сомнению классическая и медицинская традиция восприятия меланхолии и выдвигается мысль, что на поэта чёрная желчь оказывает иное влияние. Это очевидно в стихотворении «Толпы»: «Множество, одиночество: похожие слова, для бодрого и плодовитого поэта перетекающие одно в другое. Кто не умеет населить людьми своё одиночество, не сумеет и остаться наедине с самим собой в шумной толпе» [Бодлер 2021, с. 230]²¹. Здесь речь не идёт о том, чтобы уметь жить в одиночестве, чтобы избежать меланхолии; напротив, речь идёт о поиске этого одиночества, даже когда его нет. Это становится для поэта необходимым и важным умением. Он должен знать, как заполнить отсутствие, когда он в одиноком пространстве, а также как найти то чувство одиночества среди людей. О первом качестве мы читаем в стихотворении «Одиночество»:

«Я знаю, что дьявол охотно посещает бесплодные земли и что дух убийства и похоти прекрасно разгорается в одиночестве. Но очень может быть, что одиночество опасно лишь для пугливых и блуждающих душ, населяющих его своими химерами и страстями» [Бодлер 2021, с. 258-259]²².

Надо заметить, что, вероятно, тот дьявол или демон, о котором здесь говорит поэт – это «*daemonium meridianum*». В меланхолической традиции, это был демон, виновный, среди прочего, в чувстве акедии, о котором мы упоминали раньше.

²¹ Перевод Е.В. Баевской. Оригинал: «*Multitude, solitude: termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairé*».

²² Перевод Е.В. Баевской. Оригинал:

«*Je sais que le Démon fréquente volontiers les lieux arides, et que l'Esprit de meurtre et de lubricité s'enflamme merveilleusement dans les solitudes. Mais il serait possible que cette solitude ne fût dangereuse que pour l'âme oisive et divagante qui la peuple de ses passions et de ses chimères*».

«*Acedia, tristitia, taedium vitae, desidia* — вот имена, которые отцы Церкви дают смерти, которую она [болезнь] вызывает в душе; и хотя в списках *Summae virtutum et vitiorum*, в миниатюрах рукописей и в народных изображениях семи смертных грехов, его пустынное изображение занимает пятое место, древняя герменевтическая традиция делает его самым смертоносным из пороков, единственным, которому невозможно прощение.[...] Родители особенно яро настроены против опасности этого “меридианного демона”[...]» [Agamben, p. 23-24].

Тогда стихотворение здесь говорит о риске акедии (или *ennui*), который одиночество может представлять для праздных умов. Но снова проводится различие между этими праздными людьми и теми людьми, которые могут заниматься чем-то другим и могут избегать безделья в одиночестве. Эта защита одиночества также показывает, что поэт использует его для созидания. Он будет заполнять отсутствие «своими химерами». Здесь мы понимаем «химеры» как результат «мечты» («*rêves*»), то есть, творения и воплощения из сознания поэта или из его воображения, которое, как мы говорили раньше, играет важную роль в процессе поэтического творчества. Поэтическое воображение может порождать разные образы, но в контексте меланхолии эти химеры представляют собой ту же реконструкцию частей потерянного объекта. Тогда у этого человека нет опасности акедии, потому что он не праздный, но находится в постоянном процессе размышлений, символизации и создания.

Второе качество меланхолического поэта – это умение изолироваться среди людей; оно представлено в том же стихотворении «Толпы»:

Поэт наделен несравненной привилегией: он может одновременно быть самим собой и другими людьми. Как те блуждающие души, что бродят в поисках тела, он входит, когда пожелает, в роль каждого человека. [...] Задумчивому любителю одиноких прогулок эта всемирная общность дарит странное упоение. Кому легко

смешаться с толпой, тому знакомо лихорадочное наслаждение, которого навсегда лишены эгоист, запертый, как чемодан, и лентяй, замурованный, как моллюск. Он усваивает все занятия, все радости и все невзгоды, которые посылает ему случай. [Бодлер 2021, с. 230-231]²³.

Снова мы видим меланхолическую фигуру, обладающую способностями, которых нет у других. У Китса и в некоторых стихотворениях «Цветов зла» это было способностью воспринимать ценность «вкуса» меланхолии. А здесь это связано со способностью наблюдать, сопереживать и перенимать характеристики других людей, не становясь при этом их частью. Но нужно сказать, что отношение с этим видом одиночества не простое, и порой кажется противоречивым. Это происходит потому, что невозможно игнорировать тот факт, что физическое место, в котором он нашёл бы «одиночество», уже заполнено толпой. Меняется сам контекст создания стихотворения, что ясно отражается в его строках. В отличие от пустого пространства, в котором все идеи приходили из сознания меланхолического поэта, здесь происходит смешение внутренних образов человека и тех, которые привлекают его извне именно в тот момент; это почти импрессионистический процесс. Разница становится более понятна, если мы знаем, что это не только фигура меланхолического поэта, а фигура «le promeneur», в котором мы видим тот образ фланёра, который у Бодлера имеет отношение к меланхолии.

Париж стал местом, в котором этот тип человека гуляет. Фланёр в текстах Бодлера — меланхолик. Несмотря на то, что этот фланёр кажется человеком, который сбегает из пустынного пространства, на самом деле он ищет то чувство

²³ Перевод Е.В. Баевской. Оригинал:

«Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. [...] Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente».

одинокости рядом с людьми. Он один между ними, и поэтому продолжает своё движение. «Эта жизнь – больница, где каждый больной одержим желанием сменить койку» [Baudelaire 2006, p. 112]. Это не потребность бегства, а потребность самого движения. Чтобы ответить, почему ему надо постоянно двигаться, нужно вернуться к понятию потерянного объекта. В случае фланёра мы ещё раз видим ситуацию, в которой объект не определён. Герой движется потому, что у него есть желание найти этот объект, но поскольку он не определён, герою неясно, когда нужно остановиться. Движение становится частью его личности, и он не страдает от этого. Это будет одним из самых важных качеств меланхолического фланёра в творчестве Бодлера.

«“Спокойная” форма меланхолии встречалась в определённой социальной среде буквально на каждом шагу. Фланёры превратили меланхолию в стиль личности — почти вся художественная литература вращалась вокруг интеллектуальных меланхоликов, пассивно и бездумно бродящих по улицам мимо особняков и доходных домов» [Юханнисон, с. 58-59].

И это пример того, как новые варианты меланхолии приспособляются к новому контексту, к новому дискурсу, и могут быть поняты и применены только в одном и том же месте. Всякий сплин у Бодлера — меланхолия, но не всякая меланхолия — сплин. А в данном случае это специфический парижский сплин.

Последняя особенность, на которую стоит обратить внимание, когда мы говорим о меланхолии в творчестве Бодлера, и, наверное, в общем о меланхолии XIX века – это её отношение с красотой. У Бодлера меланхолия и сплин будут всегда связаны с идеей красоты и умением воспринимать эту самую красоту. Наверное, здесь снова будет уместно сравнение с Китсом. В его «Оде Меланхолии» это чувство тоже соседствует с красотой, находится около неё. Вот почему так ценно уметь воспринимать и «страдать» меланхолией. Бодлер говорит об этом в «Дневники»:

«Я не утверждаю, что Радость не может быть связана с Красотой, но я утверждаю, что Радость есть одно из самых вульгарных украшений, а Меланхолия, так сказать, её блистательная спутница, до такой степени, что я с трудом воображаю (неужели мой мозг заколдованное зеркало?) тип Красоты, где нет Несчастья» [Baudelaire 1908, p. 85].

Здесь полностью подтверждается, что понятие меланхолии и его дискурс – нечто совсем иное, нежели то, что мы видели у Гиппократов. Она уже не воспринимается как опасный «недуг», который нужно побороть; теперь это или «красивое» чувство, или инструмент, открывающий возможность найти определённый вид красоты. Для поэта меланхолия становится притягательным состоянием. В понятии сплина и меланхолии ещё усматриваются такого рода кажущиеся противоречия. Снова подчёркивается идея противоречия, поскольку речь идёт не о способности видеть тайную красоту в счастливых вещах после страданий, а об умении найти её, страдая от меланхолии; признаётся болезненный аспект этого состояния, но также признаётся его необходимость, если человек хочет насладиться этой специфичной красотой.

Здесь нужно отметить, что у других поэтов восприятие этого отношения между меланхолией и красотой связано с иными характеристиками. Очевидно, у Бодлера есть определённое эстетическое понимание меланхолии, тоски, «ennui» и т.д., которое через сравнения будет становиться яснее. Но даже если влияние меланхолии и сплина Бодлера на поэтов-символистов неоспоримо, каждый из этих поэтов будет изменять, хоть немного, понятие меланхолии. Пример, о котором мы будем говорить далее – это Поль Верлен.

1.4. МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ПОЭЗИИ П. ВЕРЛЕНА

Роль Верлена в развитии меланхолической традиции отличается от роли Бодлера по разным причинам, из которых сейчас стоит подчеркнуть две. Первая – это его отношение с идеей «ennui» и понятием сплина, которые во многом отличаются от бодлеровского, поскольку в его случае преобладает отрицательная мысль и общая усталость, которой он стремится избежать. Также он почти не использует слово «сплин». Это отличает Верлена не только от Бодлера, но и в целом от представлений первой половины века. Иногда творчество Верлена даже исключается из критических работ на эту тему, как указывает Оливье Бивор в своём тексте «Верлен и риторика меланхолии» (Bivort, p. 143). Вторая причина коренится в контексте традиции меланхолии в этом столетии. Тема меланхолии, или в общем тема грусти, использовалась поэтами с разных точек зрения, и даже чрезмерно в начале XIX в. Верлен осознавал это, и на протяжении всего его творчества можно видеть, как он медленно отходит от общепринятых представлений и терминов вокруг меланхолии.

В начале его творчества мы найдём один из самых известных текстов, изображающих меланхолию в этом веке «Poèmes saturniens» («Сатурнические стихотворения»). Сборник, опубликованный в 1866 г., показывает сильное влияние Бодлера, что видно уже из названия.

«Название первого сборника Верлена “Сатурнические стихотворения”, кажется, больше, чем всё остальное, заявляет о поэзии на основе сплина; это, вероятно, происходит из-за слов Бодлера, которые он использовал, советуя читателям “*des Fleurs*”, в “*Parnasse contemporain*” в 1866 году, бросить “эту сатурнийскую, оргиастическую и меланхолическую книгу”». [Bivort, p. 153]

Выбор этого названия интересен еще и потому, что он показывает и его соотношение с частью меланхолической традиции, которая говорит об идее трагической судьбы. Как мы уже видели, в истории меланхолии Сатурн интерпретировался как планета, связанная с меланхолическим влиянием. В

зависимости от контекста, это значило или только тягу к художественному творчеству и размышлению, или иногда также судьбу, т.е. во втором случае человек видит себя в позиции наблюдателя и может только ждать исполнения своего трагического предназначения. Часть сплина и меланхолии, изображённых в поэзии Верлена, вращается вокруг идеи меланхолического существа, которое понимает, что его ждёт трагедия, и страдает в этом ожидании, даже если его судьба ещё не свершилась. Если мы думаем о понятии потерянного объекта, это похоже на случай, когда объект ещё у человека, но возможность потерять его становится корнем страдания. Это может объяснить, почему обладание объектом не помогает меланхолику: так происходит, потому что он знает, что объект будет потерян; более того, он в этом уверен. Он будет страдать, и ему невозможно избежать своей судьбы.

В первой части сборника, которая называется «Melancholia», мы найдём героев с этим настроением. Уже в названии первого стихотворения данной части заключается мысль о судьбе: «Résignation». Слово «резиньяция», или «покорность», предлагает принятие и послушание своей судьбе. У Верлена эти темы всегда будут обсуждаться. Поэт будет показывать не только смирение человека, но также и его борьбу или попытку отвергнуть возможность сдаться. Если бы это было только смирение, тогда у этого человека не было бы тоски, которая характеризует меланхолика у Верлена. Мы видим эту ситуацию в стихотворении:

Ныне я скромней, но ещё горяч,
Только, зная жизнь и её повадки,
Малость присмирел: теперь без оглядки,
Безумство своё не брошу я вскачь [7-10].²⁴

²⁴ Перевод И. Булатовского. Оригинал:
Aujourd'hui, plus calme et non moins ardent,
Mais sachant la vie et qu'il faut qu'on plie,
J'ai dû refréner ma belle folie,
Sans me résigner par trop cependant.

Жизненный опыт означает осознание существования этой трудной судьбы и того, что нужно постепенно принять её. Здесь мы видим спокойного героя, который только начинает понимать своё состояние. Это спокойствие характерно для чувства сплина или «ennui» у Верлена. Нужно провести сравнение между этим ощущением и усталостью, невозможностью у Бодлера. В этом стихотворении не видно того вызывающего жалость порыва, который проявился в усталости «Разбитого колокола». В нём тоже было смирение, но оно ощущалось похожим на поражение, потому что герой не мог выполнять дальше свою задачу. Но его страдание не было «принятием» части того, что он понимал как свою меланхолическую личность. Это был нежелательный результат его сплина, «цена», которую надо было заплатить за способность видеть ту, другую красоту. С другой стороны, лирический герой стихотворения «Résignation» понимает и принимает своё страдание как часть судьбы, и знает, что скоро настанет время смириться. Но его смирение происходит медленно и не сразу, он всё ещё пытается сохранить свои мечты о «днях юности».

Стоит кратко затронуть структуру этого стихотворения. У поэтов-символистов структура и музыкальность стихотворения также являются частью темы, развивающейся внутри текста. Некоторые, вслед за Верленом, утверждали, что музыка слова является наиболее важным аспектом поэтического создания: «Музыка, музыка прежде всего»²⁵. Эллис, говоря о Малларме, заметил: «Предел и идеал лирики — музыка, поэтому техника стиха должна стать особого рода контрапунктом, и Малларме требовал этого от “символического искусства”» [Эллис 2022, с. 36]. Необходимо отметить, что первое стихотворение в части «Melancholia» — это перевёрнутый сонет, то есть такой сонет, который начинается двумя терцетами и продолжается двумя катренами. Мы уже упоминали, что Верлен пытается изображать меланхолию индивидуально, отходя от общих образов или используя их, чтобы подвергнуть их сомнению. Тогда эта структура может также показать его попытку изменить

²⁵Перевод Ф.К. Сологуба

или обновить традицию, без потери музыкальности. Он сам заявляет, что ненавидит другой вариант: «Мне всегда ненавистны красивая женщина / ассонансная рифма и осторожный друг» [13-14]²⁶. Внимание к структуре и к музыкальности стихотворения будет важным для меланхолического поэта. Это сочетание формы и содержания мы видим и в другом стихотворении из цикла «Melancholia», которое называется «Nevermore»:

Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone (1-4).

Зачем ты вновь меня томишь, воспоминанье?
Осенний день хранил печальное молчанье,
И ворон нёсся вдаль, и бледное сиянье
Ложилось на леса в их жёлтом одеянье [1-4]²⁷.

Название – ещё один ключ к очередному влиянию, на сей раз Эдгара Аллана По и его стихотворения «Ворон», которое было переведено незадолго до этого Бодлером, и о котором мы говорим подробнее во второй части нашего исследования. В стихотворении «Ворон», музыкальность имеет принципиальное значение, поскольку иногда она представляет собой неизбежные воспоминания. Повторяется не только само слово «nevermore», сходство звучания присутствует в нескольких ассонансах и рифмах. А этот звук происходит из имени женщины, стоящей за воспоминанием: «Lenore». Каждый раз, когда раздаётся этот базовый звук, словно колокол Бодлера, это напоминает герою о потерянном объекте. Уже исходя из названия стихотворения Верлена,

²⁶Перевод И. Булатовского. Оригинал:
Et je hais toujours la femme jolie,
La rime assonante et l'ami prudent.

²⁷ Перевод Ф. Сологуба.

можно также ожидать найти в повторении звуков идею воспоминания и приговора судьбы. Само слово «nevermore» указывает на то, что раньше что-то было, а сейчас и в будущем не будет, вновь показывая идею предопределённой судьбы, которую невозможно изменить. Поэтому в первой строчке он задаётся вопросом: «Воспоминание, что ты хочешь от меня?». Вопрос показывает то же самое чувство смирения, присутствующее в первом стихотворении. Это вопрос человека, который уже знает ответ, но не может его изменить.

В первой строфе использованы повторяющиеся звуки – прежде всего, «s» и «t» – которые помогают передать общий образ монотонности. Протяжные долгие гласные слова «autumne», само значение которого в меланхолической традиции сопровождается темами жизни и смерти, холода, течения времени. В меланхолической поэзии природа обычно служит холстом для проявления чувств поэта или для иллюстрации того, что нельзя сказать прямыми словами. Вспомним, что задача этих поэтов, как видно в сонете «Соответствия» Бодлера, состоит в запечатлении именно того, что не просто высказать. Тогда, чтобы изображать меланхолию, они используют не только слова, означающие «грусть», «печаль», «тоску», но также, как в этом случае, образ осени и её звучание, которое будет повторяться в конце каждой строчки первой строфы. В третьей строчке звук появляется в выражении «un rayon monotone», и это можно понимать двояко. Согласно меланхолической традиции, этот монотонный свет предполагает отсутствие другого света, снова возвращая нас к идее памяти и того, чего уже нет. Мы видим солнце, возможно, с тем же сплином, которое едва освещает жёлтую осень. Но в слове «monotone» возможно видеть косвенную ссылку на тот же фонетический повтор стихотворения, и это помогает вновь подтвердить его спокойный образ.

Мы найдём эту звуковую суггестию и в двух других словах строфы: «atone» и «détone». Эти два слова связаны с образом ветра («air» и «bise»), что представляет некоторый контраст, противопоставляя неподвижный воздух вынужденному полёту птицы. Именно осень заставляет птицу улетать.

Возможно, это отражение представления о судьбе меланхолического поэта, который сам не решается двигаться вперёд, но время заставляет его. Второе словосочетание противопоставляет образ спокойного жёлтого леса внезапному звуку, издаваемому северным ветром. И снова рифма помогает усилить образ и звучание этого ветра. Подобно этому ветру, во второй строфе женщина, сопровождающая героя, вдруг задаёт ещё один вопрос:

И звонким голосом небесной чистоты
Она спросила вдруг: “Когда был счастлив ты?”
На голос сладостный и взор её тревожный
Я молча отвечал улыбкой осторожной [7-10]²⁸.

И ещё раз у вопроса нет словесного ответа: ответом служит лишь улыбка, что создаёт контраст с голосом женщины, которая, несмотря на то, что она задала такой вопрос, не кажется меланхолической фигурой. Тишина типична в меланхолических текстах, потому что обычно трудно описать или восстановить потерянный объект словами. Необходимо помнить, что по традиции не все люди имели способность воссоздать тот объект, это было дано только меланхолическим поэтам. Следует также отметить, что молчание здесь уместно не только потому, что трудно описывать тот день, но и потому, что слова не были нужны, чтобы лучше показать его. Молчание придало нюанс улыбке героя, понимающего, что тот день никогда не вернётся.

Более глубокое описание характера меланхолического героя у Верлена можно найти в последнем стихотворении цикла «Melancholia», названном «L'angoisse». В нём мы видим длинный список вещей, которые вызвали у него чувство сплина.

Меня не веселит ничто в тебе, Природа:

²⁸ Перевод Ф. Сологуба. Оригинал:
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant :
« Quel fut ton plus beau jour ? » fit sa voix d'or vivant,
Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique.
Un sourire discret lui donna la réplique,

Ни хлебные поля, ни отзвук золотой
Пастушеских рогов, ни утренней порой
Заря, ни красота печального захода [1-4]²⁹.

Как и раньше, природа служит зеркалом внутреннего мира героя, то есть это «пейзаж души». В данном случае мы видим природу, которая не веселит его, или которая оставляет его равнодушным, нереагирующим. Это может быть отражением смиренного духа героя, который больше не находит удовольствия. В отличие от предыдущего стихотворения, здесь нет фигуры женщины, которая, казалось, была единственным, что его интересовало. Можно понимать эту фигуру буквально – как женщину, которую он любит, – но также можно перенести его значение в общем виде на идею драгоценного объекта. В данном стихотворении этот объект отсутствует или, по крайней мере, он не определён. Это неопределённость – самая важная причина его страдания. «L'angoisse», или тревога, здесь характеризуется точно, ибо нет невозможности узнать, что необходимо для улучшения душевого состояния. «Сплин тогда рождается от ожидания, неуверенности, непонимания» [Bivort, p. 163]. Человек знает только две вещи: во-первых, то, что доставляло ему радость, больше не радует; во-вторых, что у него есть чувство беспокойства и страха по поводу чего-то неопределённого, чего-то, что он не может точно описать: «Устал я жить, и смерть меня страшит [...]» [12]³⁰. Если мы думаем о стихотворениях цикла «Melancholia» как о развитии меланхолической фигуры, мы видим, что в начале был человек, который понимал, что скоро ему придётся принять свою судьбу. А сейчас мы видим только муки этого человека, который должен столкнуться со своей судьбой и неизвестностью в идее смерти. Отвергнув пространство, в

²⁹ Перевод Ф. Сологуба. Оригинал:
Nature, rien de toi ne m'émeut, ni les champs
Nourriciers, ni l'écho vermeil des pastorales
Siciliennes, ni les pompes aurorales,
Ni la solennité dolente des couchants.

³⁰ Перевод Ф. Сологуба. Оригинал:
Lasse de vivre, ayant peur de mourir [...]

котором он находится, и не зная пространства, в которое он направляется, он может только страдать.

Особенно удивляет неприятие Верленом образа «заката», который обычно благосклонно воспринимался меланхолической традицией. Точно так же, как мы видели в сборнике «Парижский сплин» Бодлера, существуют пространства и образы, которые, кажется, благоприятствуют размышлениям меланхоликов и поэтому являются для них предпочтительными. Образ «заката» — один из таких случаев, но он становится здесь примером того, как Верлен реконструирует собственную концепцию и пространство меланхолии и сплина.

«[...] в стихотворении из “Романсов без слов”, озаглавленном “Сплин”, мы можем увидеть кульминацию этого освобождения от классических топосов меланхолической литературы: буйство природы и избыток красок вызовут затем усталость и отчаяние. Это изменение, этот переворот избитых литературных ценностей составляет первую характеристику поэтики меланхолии Верлена [...]» [Bivort, p. 157]

Его неприятие традиции можно также увидеть в следующих строках: «Смешно искусство мне, и Человек, и ода, / И песенка, и храм, и башни вековой / Стремленье гордое в небесный свод пустой» [5-7]³¹. Всё, что принадлежит этому земному пространству, его истории и его традиции, ему уже не по душе. В его реконструкции мы видим попытку найти или, наверное, даже впервые создать, тот объект, который ощущался потерянным. Кажется, что у меланхолического человека Верлена есть необходимость зафиксировать причину его переживания на конкретном объекте.

³¹ Перевод Ф. Сологуба. Оригинал:
Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,
Des vers, des temples grecs et des tours en spirales
Qu'étirent dans le ciel vide les cathédrales,

Все эти изменения будут объединены в его сборнике «Романсы без слов», опубликованном в 1874 г. В цикле «Акварель» этого сборника есть стихотворение, которое называется «Сплин». Это один из немногих случаев, когда Верлен использует данное слово. В этом стихотворении можно увидеть повторение некоторых характеристик, которые уже проявились в анализируемых стихотворениях. Объект желания вновь материализуется и в фигуре женщины.

[...] И лак самшитовой листвы,
И жизнь в глуши. Мне всё постыло,
Всё в мире, но увы, не вы [10-12].³²

Этот образ очень похож на образ, встречающийся в стихотворении «L'angoisse». Опять природа не интересует героя, его интерес будет зафиксирован на фигуре женщины. Следует отметить, что хоть женщина ещё с героем, но уже присутствует чувство меланхолии. Интересно, что меланхолическое чувство появляется ещё до отсутствия. Возможно, это обусловлено общим контекстом, который, кажется, не нравится герою: всё, что его окружает, вызывает чувство скуки и усталости, связанное с образами меланхолической традиции. Единственное, что не вызывает у него такого же чувства, — это присутствие женщины. В меланхолии тема обладания становится чрезвычайно важной. Если объект теряется, человек страдает не столько из-за привязанности, сколько из-за невозможности обладать им. Возможно, поэтому в этих строчках лирический герой упоминает, что любое движение вызывает у него страх: «Мой друг, вы были всё суровей, / и горечь вновь росла во мне» (3-4)³³. Другой человек тогда принуждается к

³² Перевод А. Ребича. Оригинал:

[...]je suis las,
Et de la campagne infinie
Et de tout, hors de vous, hélas!

³³ Перевод А. Ребича. Оригинал:

Chère, pour peu que tu te bouges,
Renaissent tous mes désespoirs.

неподвижности, к неспособности проявлять свою волю, и затем привязывается к меланхолику, чтобы избежать ещё бóльших страданий. И надо особо отметить слово «бóльших», потому что и без своей утраты меланхолик уже переживает от предчувствия утраты. В его внутреннем мире, его душе изначально есть некая трагедия из-за влияния Сатурна; он уже проживает будущее, грядущее. «Как тяжело ждать! Мне нет покою, / О, как мне страшно вас терять!» [7-8]³⁴. У этого лирического героя страдание рождается из уверенности в потере любимого объекта. Его «angoisse» заставляет его бояться, что любое движение женщины окажется последним перед тем, как он её потеряет.

Примеры, проанализированные в первой части работы, служат для того, чтобы установить особенности меланхолического дискурса в этот период во Франции. Несмотря на вариации в зависимости от контекста творчества каждого автора, образы, связанные с меланхолией, будут связаны с идеей потерянного объекта, сплина, отсутствия, тревоги и т. д. Музыкальность также станет тем инструментом, который поэты будут использовать для создания и усиления меланхолического тона своих стихов. Завершая первую главу, надо сказать, что не только в оригинальных стихах этих поэтов можно увидеть зарождение и развитие меланхолического дискурса. В ряде случаев, например, у Бодлера, эволюция меланхолической темы также будет отражена в переводах некоторых его произведений. Перевод играет главную роль в развитии меланхолического дискурса в разных странах, и именно это является центральной темой следующей главы.

³⁴ Перевод А. Ребича. Оригинал:
Je crains toujours, - ce qu'est d'attendre!
Quelque fuite atroce de vous.

ГЛАВА 2. ДИСКУРС МЕЛАНХОЛИИ В ПЕРЕВОДАХ

«Личность переводчика находит свое проявление в художественном переводе порой даже вопреки декларируемой им установке на полное перевоплощение в автора, на полное подчинение авторскому замыслу и самоотрешение» [Швейцер, с. 70]. В случае перевода поэта поэтом личность переводчика, как правило, проявляется наиболее ярко, он оказывается «видимым». Концепция видимости - невидимости переводчика была предложена Лоуренсом Венути [Venuti, 1995], «чтобы описать отличающиеся друг от друга подходы к трансферу инокультурных ценностей и соответствующие переводческие стратегии фореизации и доместикации» [Устинова, с. 125]. В нашем случае речь пойдет о доместикации, т.е. о творческом изменении и далее присвоении.

Беньямин полагает, что связь между оригиналом и переводом является «природной» или «жизненной», ибо перевод «знаменует собой стадию продолжения их / оригиналов — С.М.С.Д / жизни» [Беньямин 2012, с. 256]. В нашем случае, эта жизнь будет продолжаться не только в самих переводах, но и в собственном творчестве поэтов. Согласно Беньямину, в переводе существенным «является не сообщение, не высказывание», но то, «что обычно слывет необъяснимым, таинственным, "поэтическим"» [Беньямин 2012, с. 256]. В случае перевода меланхолического тона это оказывается наиболее важным и интересным.

Одна из причин, по которой перевод служит ярким свидетельством эволюции понятия меланхолии, заключается в том, что он позволяет нам непосредственно увидеть, как поэты-переводчики относятся к меланхолическим образам, используемым другими зарубежными поэтами, и как они адаптируют их к своей собственной меланхолической речи. Цель второй главы — рассмотреть некоторые примеры перевода поэтами произведений на меланхолическую тематику и проанализировать, как они

интерпретируют образы меланхолии, какие изменения они вносят в тексты при переводе, и в какой степени эти переводы влияют на их собственные поэтические произведения. Первый пример, к которому мы обратимся в этой части исследования, — это перевод Шарлем Бодлером «Ворона» Эдгара Аллана По.

2.1. МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЙ ТОН У Э.А. ПО И Ш. БОДЛЕРА

Влияние Эдгара По на французскую литературу неоспоримо. Его творчество было созвучно поэтическим изысканиям французских поэтов XIX в.; в особенности это коснулось взаимосвязи между музыкальностью и содержанием – темы, которая перекликается с поэзией Поля Верлена и Стефана Малларме. Однако нет никаких сомнений в том, что поэтом, подготовившим почву для развития и распространения во французской культуре произведений По, был Шарль Бодлер. Хотя Бодлер был не первым, кто переводил По (уже существовали некоторые переводы, среди которых стоит упомянуть Амедея Пишо — «Золотой жук» (1845), Пьера Гюстава Брюне — «Убийство на улице Морг» (1846)), в своих переводах он наиболее полно отражает ключевые мотивы творчества американского поэта, которые окажутся важными для французской поэзии и получат дальнейшее развитие в символизме. Это, прежде всего, относится к его пониманию красоты или прекрасного:

«Эстетическая теория По, по видимости более чем традиционна, но при ближайшем рассмотрении обнаруживает в себе весьма радикальные послышки. Поэзия, по определению, есть область прекрасного, но что такое “прекрасное”? — Отнюдь не свойство самого предмета, как полагают многие, поясняет По, — и вообще “не качество, как принято считать, а эффект” [По 1977б, с. 113], т.е. воздействие, производимое чем-то или кем-то на кого-то» [Венедиктова, с. 120-121].

Здесь невозможно не отметить сходство со стремлением Малларме «рисовать не вещь, но производимый ею эффект» [Малларме, с. 382]. Хотя, пожалуй, самый известный перевод Бодлера — «Ворон», необходимо подчеркнуть, что французский поэт занимался переводом преимущественно прозаических произведений По. «По Бодлера — почти исключительно прозаик и очень мало

— поэт» [Brix, p. 58]³⁵. Первыми переводами прозы По у Бодлера стали «Месмерическое откровение» (1848), «Береника», «Философия обстановки», «Колодец и Маятник» и «Повесть Крутых Гор» (все – 1852 г.). К прозе он обратится и в своём переводе «Ворона» в 1853 г. До этого ни одно другое поэтическое произведение По, кажется, не привлекало внимания французских переводчиков³⁶. Известно, что Бодлер видел в творчестве По, а может быть, и в его жизненной философии, параллели, которые привлекали его и побуждали переводить творения американского поэта.

«Таким образом, фигура зеркальности, узнавания, аналогии изначально определяла характер отношения Бодлера к По. По был двойником, родственной душой, братом по духу и – чужестранцем, человеком иной культуры, одновременно знакомым (*bekannt*) и незнакомым. Они никогда не встречались и не состояли в переписке, тем не менее на протяжении последних двух десятилетий Бодлер ощущал постоянное присутствие По в своей жизни» [Уракова, Фокин, с. 216-217].

Одно из ключевых понятий в творчестве обоих поэтов – это меланхолия. Есть несколько исследований, в которых с разных точек зрения анализируются значение и развитие меланхолии как в творчестве двух поэтов, так и в их жизни. Среди них стоит ещё раз упомянуть книгу, про которую мы уже говорили в этом исследовании – «Чернила меланхолии» Жана Старобинского, в которой рассмотрен широкий спектр вопросов: от общей истории меланхолии Гиппократов до конкретно меланхолии, ностальгии и сплина в разных стихотворениях Шарля Бодлера. Равным образом показывается воплощение этого чувства в таких фигурах, как фланёр, а также связь образа денди со стихами «Сплин» в сборнике «Цветы зла». Также стоит упомянуть раздел «Меланхолия национального гения, или о литературном национализме По,

³⁶ Необходимо отметить, что за два месяца до выхода перевода Бодлера, 9 января 1853 г., был опубликован анонимный перевод «Ворона» в статье Огюста Пуле-Малассиса, касающейся творчества По. К сожалению, у нас нет доступа к данному переводу.

Бодлера и Достоевского» в книге «Фигуры Достоевского во французской литературе XX века» С.Л. Фокина, где эти писатели рассматриваются как представители «меланхолического гения», воплощающего специфическую национальную идентичность; также внимание уделяется их конфронтации с отсутствием, которая ведёт обоих к творчеству. «Меланхолия национального гения сказывается в этой потребности в начале, истоке, главном поэтическом принципе, а также в остром переживании его отсутствия и необходимости творения исходя из ничто, в сознании своей вторичности и невозможности установить свою истинную родословную» [Фокин, с. 389]. Характеристики, которые объединяют их через меланхолию, присутствуют в стихах обоих поэтов и в их мировоззрении. Именно по тому, как они подходят к созданию своих текстов, мы видим, как меланхолия влияет на творчество каждого поэта. Благодаря переводам По, сделанным Бодлером, можно проанализировать сходства и различия в поэтическом осмыслении этого концепта у двух авторов, а также проследить, какие черты поэтики американского поэта Бодлер использует для разработки своей собственной идеи меланхолии.

В 1846 г. Эдгар Аллан По написал эссе под названием «Философия творчества», в котором объясняет почти математический процесс создания своего самого известного стихотворения — «Ворон». Это эссе было особенно значительным для Бодлера и символистов, поскольку в нём По рассуждает о том, как форма, музыкальность и другие стилистические особенности стихотворения, сочетаясь с его содержанием, приводят к усилению смысла. Известно, что Бодлер видел в творчестве По отражение своих собственных поэтических интересов, и в данном эссе он находит связь с собственной творческой практикой. Он пишет письмо французскому журналисту и художественному критику Теофилю Торе (1807–1869), в котором заявляет об этой близости:

«Меня вот обвиняют в подражании Эдгару По! Знаете ли, отчего я с таким терпением переводил По? Оттого что он на меня походил. В первый же раз, открыв одну из его книг, я с ужасом и восторгом

обнаружил не только сюжеты, о которых сам помышлял, но и фразы, продуманные мною, а написанные им двадцатью годами ранее» [Бодлер 2012, с. 236].

Надо сказать, что среди текстов, которые Бодлер переводил из По, он также переводит это эссе; данный перевод был опубликован вместе со второй версией перевода «Ворона» в 1864 г. под названием «Генезис поэмы». Французский поэт добавляет предисловие, где кратко объясняет некоторые переводческие решения, принятые им в ходе работы над «Вороном». Этот факт является важным подтверждением того, что Бодлер размышлял о процессе перевода и осознавал специфику меланхолического тона По.

В своём эссе, определив длину (около ста стихов) и сферу стихотворения, По считает, что третьим шагом будет выбор тона. Зная, что его область — Красота, он приходит к простому выводу о том, какой тон ему следует выбрать:

«Что касается Красоты как моей сферы, то мой следующий вопрос относился к тону её высшего проявления — и весь опыт показывает, что такой тон — тон печали. Красота, какого бы рода она ни была, в её высшем развитии, неизменно возбуждает чувствительную душу до слёз. Меланхолия, таким образом, является наиболее законным из всех поэтических тонов» [Рое, р. 11].

Интересно, какое значение По придает меланхолическому тону. Он утверждает, что этот тон является наиболее подходящим не только для сферы красоты, но вообще для высших тем внутри поэзии. Мысль о том, что выбор тона — это третий шаг в его творческом процессе, показывает, насколько существенным для стихотворения «Ворон» и, безусловно, для его переводов, будет сохранение верного тона, который лежит в основе произведения и оказывается важнее персонажей или точной темы.

Меланхолический тон создается не только через лексику, но и через звукопись и структуру стихотворения, которые По косвенно упоминает:

«Поскольку звучание припева было определено, нужно было найти слово, воплощающее его, и в то же время с

наивозможной полнотой гармонирующее с предрешённым настроением поэмы. В таком искании было абсолютно невозможно не вспомнить слово “Nevermore”. Оно, действительно, первым пришло мне в голову» [По 1906, с. 174]³⁷.

Здесь слово, выбранное для рефрена, включает в себе общую идею стихотворения в том смысле, что и его значение, и его звучание помогают создать меланхолический тон. Важность этих двух характеристик становится очевидной, если принять во внимание, что это слово, как рефрен, и звуки «о» и «г», будут повторяться на протяжении всего стихотворения. Если рассматривать это с точки зрения перевода, то уже можно увидеть трудность или почти невозможность найти адекватное слово на другом языке, которое отвечало бы этим критериям. Сходную мысль высказывает французский поэт Ив Бонфуа в своей статье «Перевод в широком смысле слова» (2008), где он исследует проблемы перевода творчества По: «Переводить “Ворона”, распутав этот клубок аллитераций, звуков, переплетений звука и смысла в тексте на другой язык, видимо, невозможно» [Bonnetfoay, p. 20]. Это станет серьёзной проблемой для сохранения или реконструкции меланхолического тона стихотворения во французском языке, что признает и Бодлер в своём предисловии:

«Читатель поймёт, что я не могу дать ему точное представление о глубоком и мрачном звучании, о мощной монотонности этих стихов, широкие и тройные рифмы которых звучат как похоронный звон меланхолии» [Baudelaire 1936, p. 162].

Бодлер понимает, что повторение звуков в произведении тесно связано с меланхолическим эффектом, к которому стремился По, но также осознаёт, что ему необходимо выбирать между сохранением содержания и следованием структуре. Он отдаёт предпочтение первому, что очевидно, поскольку его

³⁷ Перевод К.Д. Бальмонта

перевод прозаический. Однако он стремится воссоздать музыкальность, некоторые аллитерации, порой за счёт утраты структуры стихотворения.

Стоит отметить, что в своём предисловии Бодлер объясняет эту музыкальность как «un glas de mélancolie», то есть похоронный меланхолический звон церковного колокола. Это очередной пример тематической близости Бодлера и По, ибо этот образ не чужд и французскому поэту, который знал стихотворение По «Колокола»: «У него есть небольшое стихотворение, озаглавленное “Колокола”, представляющее собой настоящую литературную редкость; перевести его невозможно» [Baudelaire 1852, p. 97]. Бодлер использовал тот же образ в своем поэтическом творчестве, как мы уже видели в первой части нашего исследования. В стихотворении «Разбитый колокол» (1851-1855), где развивается тема сплина, можно увидеть аналогичную связь между значением и звучанием слов:

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume [1-4]³⁸.

Повторение звуков [f, v, b, r] в «feu» и «fume», «souvenirs», «s'élever», «bruit», «brume» не случайно. Можно также отметить аллитерацию на [l] в «s'élever», «lointains», «lentement» и ассонанс носового гласного в двух последних словах и в «chantent», что имитирует звук колокола. Здесь также существует соотношение между звуком и значением. Бодлер понимает этот эффект и поэтому признаёт невозможность сохранить точность меланхолического звука в «Вороне». Вместо «Nevermore» рефрен в переводе Бодлера — «Jamais plus». Даже если это выражение может содержать ноты меланхолического тона, многое потеряно, поскольку все отношения созданы через повторение звуков.

Возможно, в этом контексте, самая большая потеря — фонетическая связь между словом «Nevermore» и именем женщины, по которой скорбит

³⁸ Перевод К.З. Акопяна: «Горько и сладко зимними ночами / Слушать [, сидя] у огня, который трепещет и дымит, / Как медленно восходят [из прошлого] далёкие воспоминания / Под звуки колоколов, поющих в тумане» [Бодлер 2021, с. 161].

лирической герой: «Lenore». Бодлер сохраняет идею меланхолии в выражении «Jamais plus», как и в образе Ленор, но звуковое отношение между ними — потеряно. Даже если меланхолический тон существует в переводе Бодлера, он не тот же самый. Это уже новый меланхолический тон, созданный на основании образности По и обогащённый собственными образами Бодлера. Именно из-за подобных сложностей обычно считается, что переводить стихи может только поэт:

«Переводчик стихов не может не быть поэтом. Это значит, что в переводном стихотворении он создаёт поэтическое содержание, близкое или аналогичное тому, каким обладает оригинал. [...] поэтическое содержание — это не столько то, о чём в стихотворении говорится, сколько отношение поэта к тому, о чём говорится» [Эткинд, с. 119].

Соответственно, вместо того, чтобы точно переводить меланхолический тон, каким он был в стихотворении По, Бодлер воссоздаёт меланхолический тон на основе своего собственного отношения к теме.

Это также очевидно в реконструкции образа Ленор в переводе Бодлера. Последнее наблюдение, которое По делает в своём эссе о построении меланхолии в стихотворении, связано с этим образом:

«[...] итак, смерть красивой женщины, несомненно, есть самый поэтический замысел, какой только существует в мире, и равным образом несомненно, что уста, наиболее пригодные для такого сюжета, суть уста любящего, который лишился своего счастья» [По 1906, с. 175].³⁹

По концентрирует в образе Ленор три важнейших аспекта стихотворения: звучание её имени, понятие красоты и меланхолию от её утраты. Хотя Бодлер не может воссоздать фонетическую связь имени с выражением «jamais plus», в двух других аспектах он сохраняет меланхолический тон. Внимание, которое

³⁹ Перевод К.Д. Бальмонта

Бодлер уделяет задаче создания звуковых аллюзий на образ Ленор, особенно заметно во второй строфе:

Eagerly I wished the **mor**row;—vainly I had sought to **bor**row
From my books surcease of **sor**row—**sor**row for the lost Lenore [Poe,
p. 30].

В переводе:

«Ardemment je désirais le matin ; en vain m'étais-je efforcé de tirer de
mes livres un sursis à ma tristesse, ma tristesse pour ma Lénore
perdue» [Baudelaire 1936, p. 155].

На первый взгляд кажется, что перевод в точности повторяет порядок оригинала. Однако стоит отметить, что Бодлер добавляет притяжательные местоимения и к понятию грусти, и к имени Ленор. Это можно было бы считать незначительным изменением, но на самом деле оно меняет меланхолический тон, добавляя этим образам семантику некоторой одержимости: утрата приобретает личный оттенок, и лирический герой становится центром произведения. Бодлер понимал, что меланхолия По отличается от его собственной. В 1852 г. в журнале «Revue de Paris» было опубликовано эссе Бодлера «Эдгар Аллан По, его жизнь и творчество», где он говорил: «Отчаянные отголоски меланхолии, проходящие через произведения По, имеют, действительно, пронзительный акцент, но надо также сказать, что это меланхолия очень одинокая и очень неприятная обыкновенным людям» [Baudelaire 1852, p. 92]⁴⁰. Это показывает, что Бодлеру, напротив, близки поиски более «симпатичной» для людей меланхолии. Добавление притяжательных местоимений в переводе свидетельствует о трансформации этой меланхолии во что-то более близкое для человека, что меняет сам тон стихотворения в переводе. В отличие от других переводчиков, Бодлер занят поисками создания меланхолического тона вокруг образа лирического героя, как это верно подметил С. Бахтиар: «Два первых стиха третьей строфы показывают, что, в то

⁴⁰ М. Брикс развивает эту идею в статье «Бодлер, “ученик” Эдгара По?»: «“Меланхолию” здесь следует понимать в платоническом смысле, как эквивалент “Yheimweh”, то есть ностальгического импульса “к величию, которое находится за могилой”. Такая меланхолия сопровождается презрением к ближайшему окружению: поэт запирается в своей вселенной; он отвергает землю и, в частности, людей вокруг него, виновных в том, что они не стремятся освободиться от посредственности нижнего мира» [Brix, p. 65].

время как Бодлер сосредотачивается на проклятом человеке, Малларме создаёт в стихотворении вселенную тревоги и идёт даже дальше, чем сам По» [Bakhtiar, p. 13]. Поэтому потерянный объект, воплощённый в Ленор, в переводе Бодлера будет тесно связан на языковом уровне со скорбящим возлюбленным.

Важность этого решения становится более очевидной при сравнении с более ранней версией перевода, сделанной Бодлером в 1853-1854 гг. В этой первой версии есть два существенных различия в контексте меланхолической тональности: «Ardemment je désirais le matin; — vainement j'avais cherché à tirer — de mes livres un sursis à mon chagrin, mon chagrin, pour la morte Lénore» [Baudelaire 1936, p. 311]. Во-первых, имя Ленор не сопровождается здесь притяжательным местоимением. Кажется, что в этом варианте Бодлер стремится точнее следовать замыслу По и изобразить, прежде всего, образ Ленор вне зависимости от лирического героя. Изменение во второй версии ближе к меланхолическому тону творчества Бодлера, больше ориентированному на страдающего лирического героя.

Во-вторых, происходит замена слова «chagrin» на «tristesse». Мы видим намерение Бодлера придерживаться текста По. В первой версии присутствует аллитерация звука «m»: «ardement», «matin», «vainement», «mes», «mon», «morte», и звука «ch»: «cherché», «chagrin». Во второй версии аллитерации на «m» сохраняются: «ardement», «matin», «m'étais», «mes», «ma», но появляется звук «t»: «matin», «m'étais», «tirer», «tristesse». Замена chagrin на tristesse меняет звуковой фон, сохраняя аллитерацию на «t», в то время как звук «ch» нарушал гармонию. Смерть относится не к лирическому герою, а к Ленор, и это лучше показано во втором варианте: «morte» и «Lénor». В своём прозаическом переводе Бодлер уделяет большое внимание построению меланхолического тона и новой музыкальности стихотворения.

Еще одно отличие между этими двумя версиями, которое может показать специфику построения меланхолического тона, — это восьмая строфа. В первой версии:

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,

By the grave and stern decorum of the countenance it wore: [Poe, p. 48].

«Donc, cet oiseau d'ébène, transformant ma mélancolique humeur en humeur souriante, — par le grave et sévère décorum de sa contenance, il la dissipa:» [Baudelaire 1936, p. 312].

Удивительно, что в первом варианте Бодлер решил перевести слово «sad» на «mélancolique humeur», зная, что тема меланхолии в поэме нетривиальна. Это решение может быть объяснено или как попытка создать аллитерацию со звуком «m», или как попытка создать меланхолический тон, прямо используя слово «меланхоличный». Аллитерация создана благодаря словам «tristesse» в «transformant ma tristesse». Скорее всего, решение было принято для построения меланхолического тона. Однако прямое упоминание «меланхолии» противоречит одному из важнейших принципов символизма – то есть, как было сказано выше (по Малларме) – «рисовать не вещь, но производимый ею эффект» [Малларме, с. 382]. Возможно, по этой причине во второй версии его перевода слово «меланхолия» уже отсутствует. «Alors cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire» [Baudelaire 1936, p. 157]. Несмотря на изменения, аллитерация звука «t» ещё содержится в словах «gravité», «maintien», «sévérité» и «triste». Это соответствует творчеству Бодлера в целом, который нечасто использует слова, производные от меланхолии, заменяя их родственными, которые создают этот меланхолический тон. «Но в своих стихах, в той транспозиции, которая и есть поэзия, Бодлер выражает меланхолию, не произнося её имени (за редкими исключениями), используя смещения (сплин – денди), иносказания, аллегии (ирония, боль...), которые в некоторой степени представляют собой герб меланхолии [...]» [Petitpierre, p. 219]⁴¹. В переводах Бодлера мы можем видеть, как эта особенность его поэзии подтверждается с годами.

⁴¹ «Mais dans ses poèmes, dans cette transposition qu'est la poésie, Baudelaire dit la mélancolie sans en prononcer le nom (à quelques exceptions près), usant de déplacements (spleen – dandy), de périphrases, d'allégories (ironie, douleur...) qui vont en quelque sorte constituer un blason de la mélancolie [...]».

Исчезновение слова «меланхоличный» в восьмой строфе – не единственный случай в стихотворении. Уже в третьей строфе мы видим:

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt before; [Poe, p. 34].

«Et le soyeux, mélancolique, indéterminé, froufrou de chaque rideau de pourpre — me pénétrait, me remplissait de fantastiques terreurs, inconnues jusqu'à ce jour; » [Baudelaire 1936, p. 311].

В этом примере слово «меланхоличный» не вносит существенного вклада в музыкальность стихотворения. Кажется, что его основная функция снова состоит исключительно в построении меланхолического тона. Во второй версии слово «triste» вновь заменяет «mélancolique». «Et le soyeux, triste et vague bruissement des rideaux pourprés me pénétrait, me remplissait de terreurs fantastiques» [Baudelaire 1936, p. 164]. Эта замена оказывается очень удачной, поскольку она повторяет аллитерацию оригинала, сосредоточенную на звуке «s», имитирующем шум занавесок. Здесь Бодлер достигает создания меланхолического тона как в музыкальности, так и в образности.

Тщательная работа над переводом меланхолического тона у По окажет влияние на всё творчество Бодлера. Найденная им музыкальность «Ворона» будет присутствовать и в более поздних стихотворениях французского поэта. Ив Бонфуа даже называет это присутствие музыкальности По в творчестве Бодлера результатом самого процесса перевода:

«Иными словами, есть ли в их произведениях собственные тексты, действительно собственные, но где память “Ворона” была бы такова, что их можно было бы считать “переводами” – конечно, бесконечно свободными, – но от этого ещё более верными? Да, мне кажется, что они есть, и именно на них я со своей стороны хочу сосредоточить внимание в первую очередь: это, например, у Бодлера “La chambre double” и у Малларме, прежде всего, “Sonnet en -ux”» [Bonnefoу, p. 24]⁴².

⁴² Е. В. Баевская развивает эту тему в статье «“Ворон” Эдгара По: Бодлер и Малларме»:

В стихотворении «Двойная комната», которое, как и перевод «Ворона», написано в прозе, Бодлер употребляет как образы, напоминающие «Ворона», так и поэтическую прозу, использовавшуюся им в переводе По. Например, в стихотворении возможно найти тот же самый звук стука в дверь: «Но вот раздался ужасный, тяжкий стук в дверь, и, как в дьявольском сне, мне почудилось, будто в грудь мне ударяет кирка. А потом вошел Призрак» [Бодлер 2021, с. 217-218]⁴³. Стихотворение наполнено образами, демонстрирующими не только прямое влияние По, но и влияние через его перевод. Стоит отметить, что, хотя сборник стихотворений в прозе Бодлера и был опубликован после его смерти, некоторые из них появились в 1855 г., то есть между первой и второй версиями перевода его «Ворона». Это может свидетельствовать о двустороннем влиянии: перевод влияет на собственное творчество и творчество – на перевод.

Фигура По во Франции неотделима от Бодлера, и влияние его музыкальности распространяется на других поэтов-символистов, таких как Верлен и Малларме. Если вспомнить, что Бодлер видел в По почти отражение самого себя, то можно понять, что этот процесс перевода меланхолического тона был также процессом развития меланхолического тона у самого Бодлера. Две версии перевода «Ворона» служат свидетельством изменения точки зрения Бодлера и позволяют увидеть, как он совершенствует свои способы передачи меланхолического тона По, до того момента, пока ему не удастся его присвоить. Через сравнения этих двух версий с оригиналом можно проследить зарождение собственно бодлеровского меланхолического тона, который сам окажет влияние на меланхолический дискурс, и который невозможно объяснить без обращения к творчеству По.

«Кажется, Бонфуа даже не критикует переводы Бодлера и Малларме, а только констатирует, что оба они с полным основанием отказались выполнять стихотворный перевод, считая, что он заранее обречён на неудачу, и не вложив в него всей мощи своего таланта. Они не дерзнули, не рискнули, а ограничились голой передачей содержания. Настоящий перевод Эдгара По, утверждает Ив Бонфуа, надо искать в оригинальном творчестве обоих поэтов, например, у Бодлера в “La chambre double”, а у Малларме в первую очередь в “Sonnet en – ux”. И это, безусловно, справедливая мысль» [Баевская, с. 23].

⁴³ Перевод Е. В. Баевской

Рассмотренный пример влияния перевода на меланхолический дискурс не является единственным. То же самое происходит с русскими переводчиками, которые обращаются к переводам произведений Бодлера и Верлена и сталкиваются с проблемой перевода меланхолического тона. Стихи Бодлера и Верлена, переведённые на русский язык, содержат не только исходный меланхолический тон, но и новый тон, созданный каждым переводчиком. Следующая часть исследования будет посвящена сравнительному анализу некоторых переводов Бодлера – Л.Л. Кобылинским (Эллисом) и Верлена - Ф.К. Сологубом. Для сравнения будут также использованы переводы меланхолического тона у других символистов. Цель состоит в том, чтобы наблюдать за процессом трансформации и адаптации образов и метафор, связанных с меланхолией, и выяснить, чем они отличаются друг от друга и как они влияют на меланхолический дискурс русских поэтов.

2.2. ПЕРЕВОДЫ И ВЛИЯНИЕ – Ш. БОДЛЕР В ПЕРЕВОДАХ ЭЛЛИСА И И. АННЕНСКОГО

Первые переводы Бодлера начали появляться в России с начала 1860-х. Среди первых переводчиков можно назвать В. Лихачёва, Н. Курочкина, Д. Минаева, П. Якубовича и А.А. Панова. [Луков, Трыков, с. 48]. Однако считается, что популяризация Бодлера в России была делом рук других писателей и критиков. С одной стороны, это литературный критик князь А.И. Урусов: «Важную роль в знакомстве России с Бодлером сыграл князь А.И. Урусов, который вместе с Малларме в 1896 г. издал сборник “Le Tombeau de Charles Baudelaire”. Его статья “L’architecture secrète des Fleurs du mal” – одно из первых серьезных исследований “Цветов зла”» [Фонова, с. 157]. С другой стороны, это русские поэты-символисты: И.Ф. Анненский, В.Я. Брюсов, Эллис, и т.д. Некоторые идеи и концепции, использованные Бодлером, например, изложенные в его стихотворении «Соответствия», в конечном итоге оказали

влияние как на символистское течение в целом, так и на каждого из этих поэтов в отдельности. Соотношение содержания и звукописи стихотворений также будет одной из тех особенностей Бодлера, которые оценит русский символизм.

Для некоторых поэтов, например, Андрея Белого, было важным не только литературное значение творчества Бодлера, но и его культурное влияние. Он считал его предшественником новой поэзии и частью духовного развития того времени. А. Белый в работе «Кризис сознания и Генрик Ибсен» (впервые напечатана в книге: Белый А. Арабески. М., 1911) вписывает творчество Бодлера в широкий контекст духовного развития эпохи: «Три этапа надлежит пройти современному идеализму: от Бодлера – к Ибсену, от Ибсена – к Ницше, от Ницше – к Апокалипсису. Путь от Бодлера к Ибсену есть путь от символизма как литературной школы к символизму как мирозерцанию ...» [Таганов, с. 125]. Для Брюсова Бодлер также предшественник нового искусства, близкий ему по революционному духу. Влияние Бодлера нельзя отрицать и в творчестве Бальмонта, который видит близость с французским поэтом в своем миропонимании и в эстетическом мировоззрении. «Что касается факта влияния Бодлера на Бальмонта, то он представляется совершенно бесспорным. Об этом говорят, в первую очередь, высказывания самого русского поэта. Наиболее значительным в данном случае свидетельством является его статья «О “Цветах Зла”» (1899 г.), целиком посвященная французскому писателю» [Таганов, с. 129]. Зная, в какой степени на этих поэтов повлияли некоторые понятия Бодлера, неудивительно, что его стихи в ту эпоху переводились, иногда не один раз, и неудивительно, что эти переводы порой считались частью одного и того же поэтического творчества поэтов-символистов, если вспомнить, что понимал под поэтом Бодлер: «Что такое поэт (я употребляю это слово в самом широком смысле), если не переводчик, не дешифровщик?» [Baudelaire, p. 133]⁴⁴. Перевод понимается как процесс, близкий к поэтическому творчеству этих авторов, будь то перевод в смысле расшифровки и понимания тех «соответствий», которые

⁴⁴ Перевод А.Н. Таганова

наполняют «природу», или тот же самый процесс перевода между языками, который очень близок к процессу расшифровки.

Лев Львович Кобылинский, известный под псевдонимом Эллис (1879-1947), был критиком, переводчиком и поэтом-символистом конца XIX — начала XX вв. Уже рано в своей жизни он заинтересовался зарубежными писателями, среди которых особую преданность проявлял к Данте и Бодлеру. Ещё до публикации его первых поэтических сборников «Stigmata» (1911) и «Арго» (1914) он уже стал поэтом-символистом и переводчиком, обратившимся к творчеству Шарля Бодлера. Хотя поэтическое творчество французского поэта ранее уже было переведено на русский язык, Эллису удаётся наполнить свой перевод новым русским символистским контекстом, переняв некоторые бодлеровские образы и наполнив их смыслами, более близкими ему.

В большинстве случаев стихи Бодлера, которые эти поэты переводили, были тематически связаны с их собственным творчеством. Но в случае с Эллисом это не так: хотя он и обращается к темам, близким Бодлеру, он не ограничивается переводом близких ему стихотворений и, быть может, поэтому он считается переводчиком-символистом, переведшим большинство произведений Бодлера: «Самым плодовитым переводчиком Бодлера среди символистов, несомненно, был Эллис (Л.Л. Кобылинский). Он перевел практически весь корпус “Цветов зла”, большинство стихотворений в прозе (1910 г.) и книгу “Мое обнаженное сердце” (1907 г.)» [Фонова, с. 161].

В начале XX в. были опубликованы его переводы стихотворений сборника «Цветы зла». Не следует забывать, что с 1859 г. это произведение Бодлера было запрещено цензурным комитетом в России (Луков, Трыков, с. 48)⁴⁵. Лишь в 1906 г. эта цензура была отменена. Это могло бы объяснить,

⁴⁵ «Первые переводы стихотворений Ш. Бодлера на русский язык появились в начале 1860-х гг., несмотря на то, что публикация “Цветов зла” в России была запрещена цензурным комитетом в 1859 г. “Я полагаю, — писал цензор в своём отзыве о “Цветах зла”, — что разбираемые стихотворения, как безнравственные, подлежат запрещению для публики” [1]. Та же участь постигла впоследствии и “Дополнения к Цветам зла”, и сборник “Обломки”, запрещённые царской цензурой, соответственно, в 1881 г. и 1883 г. по тем же соображениям» [Луков, Трыков, с. 48].

почему полная переведённая версия Эллиса не была опубликована раньше. Первые переводы некоторых стихотворений Бодлера, выполненные Эллисом, были опубликованы в 1904 г. под названием «Иммортели». В этом издании было опубликовано стихотворение самого Эллиса «К читателю», а также в качестве предисловий: «Шарль Бодлер» Теодора де Банвиля, часть статьи Поля Бурже под тем же названием, письма Сент-Бёва и Виктора Гюго Шарлю Бодлеру и стихотворение самого Эллиса «К Шарлю Бодлеру». Только в 1908 г. был опубликован наиболее полный перевод «Цветов зла», осуществлённый Эллисом, в сопровождении эссе Теофиля Готье о Шарле Бодлере. Переводы многочисленных дополнительных документов – паратекста – показывают интерес Эллиса и его попытку глубоко понять творчество поэта. «Каждый переводчик начала XX в. приводит в качестве предисловия различные суждения французов о Бодлере, как бы соглашаясь с их интерпретациями его творчества» [Тимашева, с. 149]. И именно в согласии со своей интерпретацией Эллис переведёт стихотворения «Цветов зла».

Прежде чем внимательно проанализировать решения, принятые Эллисом в переводе Бодлера, стоит изучить стихотворения «К читателю»⁴⁶ и «К Бодлеру», поскольку в них могут раскрыться некоторые образы, связанные с меланхолией, с которой он ассоциирует Бодлера. Мы не можем обойти вниманием тот факт, что первое стихотворение открывает издание 1904 г., а поэтому уже задаёт ракурс прочтения всего сборника.

Читатель, дай мне руку! Если ты,
Задумавшись над этими строками,
Познаешь прелесть зла и ужас красоты, —
Не жги очей своих бесплодными слезами [1-4].

Прежде всего, следует отметить, что лирический герой этого стихотворения показан как проводник того «путешествия», которое предстоит совершить читателю. Этот образ может быть связан с Вергилием, ведущим Данте через ад. Преданность Эллиса итальянскому поэту хорошо известна, что делает такое

⁴⁶ Стоит сказать, что Эллис выбирает то же название для своего сонета, что и Бодлер для первого стихотворения сборника «Цветы зла».

родство образов вполне вероятным. «Согласно воспоминаниям Н. Валентинова, во всегда тёмной комнате Эллиса с опущенными шторами постоянно горели свечи перед портретом Бодлера и бюстом Данте» [Фонова, с. 165]. В «Божественной комедии» прочитав у входа в ад «Входящие, оставьте упования»⁴⁷, Данте заявляет о своём страхе. Проводник просит его отказаться от трусости, и герой говорит: «Дав руку мне, чтоб я не знал сомнений, / И обернув ко мне спокойный лик, / Он ввёл меня в таинственные сени» [Данте, с. 18]. Точно так же кажется, что Эллис берет на себя роль человека, который хочет утешить читателя и провести его за руку через эти тайны и скрытые вещи. Проводником будет не только лирический герой, но и сам Эллис как переводчик — проводник, открывающий тайны французского языка Бодлера.

Это становится актуальным для меланхолической темы по нескольким причинам. Во-первых, образ нисхождения, катабасис, — частый образ для меланхолических тем. Не отходя слишком далеко от темы, достаточно упомянуть, что само слово «депрессия» предполагает этот спад. Сам Бодлер в своём стихотворении «Au lecteur» показывает этот образ: «Мы к Аду близимся, но даже в бездне мы / Без дрожи ужаса хватаем наслаждения» [15-16]⁴⁸. Сравнение с Данте кажется вполне оправданным. С другой стороны, тот же ад будет полон образов, связанных с меланхолией, таких как Лета, как мы видели в стихотворении Китса, или Ахерон, как в стихотворении Нерваля «El desdichado»: «И, дважды переплыв с победой Ахерон» [12]⁴⁹. Быть может, в этом стихотворении, посвящённом читателю, предполагается, что читатель пройдёт тот же спуск и увидит в разных стихотворениях Бодлера то же разнообразие картин ада и меланхолических образов.

В центре этого стихотворения, которое задаёт тон всей остальной книге, находится весьма специфическое бодлеровское понятие красоты. Ранее, сравнивая переводы Бодлера и По, мы обнаружили контраст между двумя

⁴⁷ Перевод М. Л. Лозинского

⁴⁸ Перевод Эллиса. В оригинале: «Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, / Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent».

⁴⁹ Перевод Ю. Денисова

типами красоты. У По это красота, связанная с божественностью, с чем-то высшим, а у Бодлера это красота, скорее, человеческая и порой противоречивая. Именно эту вторую красоту Эллис представляет в своих оксюморонах: «прелесть зла», «ужас красоты» и даже идея «жечь слезами». Это тоже красота, которую видят не все. Тот образ, на который мы впервые указали при рассмотрении «Оды меланхолии» Китса, где изображается человек, чье «нёбо» способно различать вкус, красоту в страданиях меланхолии, похож на этого человека, который сможет понять эту ужасную красоту. Подобные противоречия существуют и внутри меланхолической темы. У Бодлера понятия красота и меланхолия всегда тесно связаны.

Именно поэтому необходимо руководство. Читатель, одинокий и без утешающего его проводника, подобно Данте, увидит себя полным «страха», и глаза его полны тех «слёз, которые жгут». Вторая строфа также представляет серию изображений, показывающих, как Эллис понимает Бодлера.

Беседуя с великими тенями,
Отдайся смело трепету мечты;
Пусть гордый дух враждует с небесами,
В нём — жажда правды, жажда красоты!.. [4-8].

Образ тени столь же часто встречается в меланхолии, обычно символизируя осознание отсутствия чего-то значимого, или как изображение или воспоминание о потерянном объекте. Мы также могли бы связать это с идеей Ада у Данте, где поэт сталкивается на протяжении своего путешествия с тенями, подобными душам, и где сам Вергилий при первом появлении рассматривается как тень. «Спаси, — воззвал я голосом унылым, — Будь призраком ты, будь человек живой!» [Алигьери, с. 11]⁵⁰. Идея в том, что тень — это способ отсылки к стихам или лирическим героям стихов Бодлера. Или даже сам Бодлер раскрывает часть меланхолической традиции, где тень является лишь символом огромного значения, которое она имеет. И тень, и позже мечта наводят на мысль о чём-то неопределённом, но содержащем большой смысл, который читателю помогает понять проводник. Это соответствует

⁵⁰ “Miserere di me”, gridai a lui, / “qual che tu sii, od ombra od omo certo!” [Dante, III, 19-21].

бодлеровскому представлению о поэте как переводчике и дешифровщике. Нужно расшифровать эти тени и эти мечты, чтобы найти ту истину, которая равна красоте. Вражда, о которой говорится в седьмой строчке, станет более понятной, когда мы проанализируем стихотворение «К Бодлеру», но в рамках этой идеи нисхождения необходимо затем провести контраст между адом и небесами.

Также во второй строфе стихотворения Эллиса важно указать слова, соединённые в рифму. «Тени» контрастируют с небесами, тьмой и светом; и то же самое можно сказать о мечтах, объединённых идеей красоты. В первой строфе даже само слово «красота» связывается с «ты» – читателем, который будет открывать её. И в этой же первой строфе «слёзы» сочетаются со «строками», одинаково показывающими тот меланхолический образ, связанный с поэтическим творчеством. Наконец, стоит отметить образ «гордого духа», который будет контрастировать с толпой в следующей строфе.

В последних двух терцинах появится новый контраст, основанный на очень частой идее в творчестве Бодлера: противопоставлении поэта и толпы – теме, характерной для культуры XIX в. Толпа выступает в качестве контраста «меланхолику», и через этот контраст подчёркивается «гениальность» этой фигуры. «Одним из проявлений этой революции сознания была концепция “романтического гения”, противостоящего толпе. В культуре романтизма роль меланхолика превратилась в одну из самых ёмких и богатых смыслами метафор узнаваемых черт романтического гения – от исключительности до демонизма» [Вязова, с. 299]. Именно этот контраст устанавливается в конце стихотворения.

Когда ж по их следам пройдёт перед тобою
Толпа смешных шутов, довольная собою,
Им воскурив притворный фимиам, —

Знай, та ж толпа и тот же смех позорный
Смутил великий дух мечтою чёрной
И вырвал из груди проклятье небесам [9-14].

Между читателем и остальной толпой будет проведено чёткое разделение, основанное именно на умении различать ценность «истины», скрытой в стихах. Толпа, у которой нет проводника, не может ни понять, что говорят эти «тени», ни понять тайны «тех снов», видя в этой темноте только «чёрную мечту», которая понимается как образ меланхолии. Эта толпа у поэта «вырвала из груди проклятье небесам» – т.е. его поэзию. Типичный контраст построен на меланхолии: смех этой толпы, приобретающий негативный оттенок, образ невежества, противостоит слезам читателя.

Путешествие, которое как бы предлагается в этом стихотворении через чтение «Цветов зла», отличается от путешествия Данте, поскольку здесь лирический герой предлагает читателю искать ужасную красоту и ценить её. Даже предполагается, что в этом есть правда. Эта жажда также предполагает, что это то, что нужно людям, а истина и красота – именно то, чего им не хватает. Поэтому неудивительно, что в поиске красоты в данном контексте человек наживает врагов с небесными силами, поскольку он ищет эту красоту в её противоположности. Здесь можно думать о выражениях «прелесть зла» и «ужас красоты», или «жажда правды», «жажда красоты»: поскольку это параллельные конструкции, подчёркивающие одновременность, равнозначность понятий. Этот контраст ярко развит в нескольких стихотворениях сборника «Цветы зла». В частности, можно упомянуть «Гимн красоте», где разоблачается сомнение в происхождении красоты и противопоставляются небо и ад как возможные ответы. «Скажи, откуда ты приходишь, Красота? / Твой взор – лазурь небес или порожденье ада?» [1-2] и дальше «Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль Сирена?» [25-26]⁵¹. Сама формулировка этих «кощунственных» вопросов является объяснением вражды с небом. Не менее интересно и то, что лирический герой не может дать ответа. Это показывает то значение, которое имеет в стихотворении Эллиса лирический герой или «проводник», который не сомневается в этой вражде, а утверждает её.

⁵¹ Перевод Эллиса.

Не менее важное значение имеет стихотворение «К Бодлеру», которое проливает дополнительный свет на то, как Эллис его себе представлял:

Твой горький стих — безумный вопль Икара,
Упавшего с небес в земную грязь,
Когда в огнях небесного пожара
Растаяла твоя земная связь!.. [1-4].

Во втором стихотворении в центре находится тема, уже намеченная в проблематике «вражды с небом», обозначенной в предыдущем стихотворении. В поэзии Эллиса часто встречается тема изгнания или потери рая и невозможности его достижения. Это отражено в первом стихе образом Икара, падение которого может предполагать как некое нисхождение, похожее на катабасис, о котором мы говорили выше, так и невозможность достижения некоего «идеала». Следует помнить, что красота у Бодлера — понятие абстрактное, к которому стремятся, однако трагедия, похоже, заключается в невозможности доступа к ней. Точно так же и в разрыве земной связи, упомянутом в четвёртом стихе, проявляется эта идея изгнания и утраты.

Во второй строфе фигурирует альбатрос, имеющий большое значение не только в построении меланхолических образов, но и как пример влияния на поэтическую традицию и того, как это меняет восприятие после перевода.

Ты — альбатрос, глашатай бурь воздушных,
Кого пронзил дрожащий арбалет, —
В толпу шутов надменных и бездушных
Из царства грёз низвергнутый поэт... [5-8].

Образ альбатроса в этом стихотворении перекликается с одноимённым стихотворением Бодлера, где птица напрямую сравнивается с поэтом. Снова появляются такие понятия, как изгнание, крылья, неспособные помочь в полёте, и даже противопоставление поэта и толпы. Также эта птица связана с образом падения. «Воспарение традиционно коннотирует трансцендентное; птицы⁵² эмблематизируют идиллическую гармонию до грехопадения (мотив, который присутствует у Китса, Шелли, Вордсворта и Гюго) и, наконец, олицетворяют самого поэта» [Уракова, Феррент, с. 226]. Однако, говоря об этом «глашатае

⁵² В данной статье рассматриваются образы ворона, альбатроса и лебедя у Бодлера и По.

бурь»-альбатросе, нельзя не учитывать связь этого символа со стихотворением Сэмюэля Тейлора Колриджа «Сказание о старом мореходе». Именно здесь этот оттенок дурного предзнаменования придаётся любому, кто «пронзит» альбатроса своим арбалетом. «Как странно смотришь ты, Моряк, / Иль бес тебя мутит? / Господь с тобой!» — «Моей стрелой / Был Альбатрос убит» [83-86]. А остальные несчастья будут связаны с этим моментом. В стихотворениях Эллиса и Бодлера толпа охотится на альбатроса/поэта. Эта охота приносит им самим страдания.

Наконец, стоит упомянуть две последние связи, обозначенные в этом стихотворении.

Ты жил в мечтах, им казнь изобретая,
Пред ней сам Дант, наверно б, побледнел,
Ты палачам, их песнями пленяя,
Венок цветов отравленных надел...
Но тех, кто слышал Зоратустры зов,
Не устрасит венок твоих цветов [9-14]⁵³.

Снова возникает образ Данте, хотя на этот раз как усиление этого страха. Если мы вернёмся к идее поиска красоты, исходящей из ада, возможно, мы сможем понять причину этой «бледности». «Бодлер, полагает Сент-Бёв, отыскал красоту там, где её находил Данте. “Вы явились Петраркой ужасов”, – сообщает он молодому писателю» [Тимашева, с. 147]. Упоминание Заратустры также указывает на моральный заряд творчества Бодлера, воспринятый через

⁵³ Существует и другой вариант этого стихотворения:

Твой скорбный стих — последний крик Икара.
Упавшего с небес в земную грязь.
Когда в лучах небесного пожара
Расплавилась в крылах земная связь...
Ты — альбатрос, глашатай бурь воздушных.
Кого пронзил дрожащий арбалет.
Из царства грёз в толпу людей бездушных
Заброшенный, отверженный поэт!
В скитаниях, вдали от мелких дел
Ты жил, им казнь в мечтах изобретая.
Пред ней сам Данте, верно б, побледнел!..
И песнь твоя гремит, не умолкая...
Но тех, кто слышал Заратустры зов,
Не устрасит венок твоих цветов.

понимание Эллиса. Хотя связь между этими образами уже существует в стихах Бодлера, прямое упоминание Эллиса её усиливает и меняет процесс интерпретации для читателей. Русские читатели не смогут игнорировать данную связь, и они будут читать Бодлера под этим влиянием. Эти упоминания также раскрывают часть тем и интересов, к которым обращается сам Эллис. Он неслучайно решил переводить Бодлера: он делал это потому, что нашёл в нём идеи, схожие с его мировосприятием. В. Швейцер в «Быт и бытие Марины Цветаевой» говорит об этом:

«Тождество своим взглядам он находил в творчестве Шарля Бодлера, страстным толкователем, пропагандистом и переводчиком которого был в те годы. Изучив различные социальные и экономические теории, Эллис отринул их все, утвердившись в убеждении, что только духовная революция поможет человечеству одолеть Дух Зла. Данте и Бодлер стали его кумирами» [Швейцер, с. 74].

Неслучайно в переводе Бодлера, сделанном Эллисом, есть присутствие других произведений и идей других поэтов, оказавших влияние на переводчика, что позднее нашло отражение и в его собственном творчестве. В этих двух стихотворениях уже можно увидеть интерес к схожим темам, к мировоззрению, а также к тому, как Эллис понимал творчество Бодлера, и как он перенимал различные образы французского поэта в собственном поэтическом творчестве. Это влияние будет и дальше подтверждаться в его переводах, и об этой теме мы поговорим в следующей части этой главы.

2.3. «РАЗБИТЫЙ КОЛОКОЛ» Ш. БОДЛЕРА: МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ КОЛОКОЛА В ПЕРЕВОДЕ ЭЛЛИСА

Стихотворение «Разбитый колокол» актуально как для демонстрации процесса трансформации меланхолического тона, так и ввиду присутствия в меланхолической традиции символа колокола, который неоднократно использовался, например, в «Медитации 17» (1624) Джона Донна, как мы говорили в начале этого исследования. Стихотворение помещено в раздел «Сплин и идеал», что изначально заявляет специфический меланхолический контекст. И понятие меланхолии – сплина, и понятие идеала будут развиты в этом стихотворении в образе колокола. Символ колокола встречается и в других стихотворениях, упомянутых Н.А. Верхотуровой: «В число этих произведений входят стихотворения У. Блейка “The Echoing Green” (1789), Г. Лонгфелло “Curfew” (1845), “Christmas Bells” (1864), “The Bells of San Blas” (1882), Э. По “The Bells” (1849), Ш. Бодлера “La Cloche fêlée” (1861)» [Верхотурова, с. 19]. Можно вспомнить и стихотворение Эдгара Аллана По «Колокола», которое переводили Бальмонт в 1901 г. и Брюсов в 1914 г. Прочитав первый перевод, С.В. Рахманинов создал в 1913 г. своё музыкальное произведение «Колокола, симфоническая поэма». Образ колокола также имеет важное значение и в истории русской литературы: «В русской поэзии, которую не могли не знать эти поэты-переводчики, есть “колокол на башне вечевой, звучащий в дни побед и битв⁵⁴ народных”» [Тимашева, с. 151]. Приведём цитату из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Поэт»:

Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных [33-36].

В этом стихотворении голос поэта и его стихи также сравниваются с колоколом, как и в нескольких ранее упомянутых стихотворениях. Вполне возможно, что отголоски из этих поэтов присутствовали в сознании Эллиса во время перевода стихотворения Бодлера. Непременно следует отметить и звукопись, имитацию звона колокола, которая присутствует в большинстве этих произведений,

⁵⁴ В тексте стихотворения «бед народных» а не «битв».

особенно у По и Бодлера. Для Эллиса это будет одной из трудностей при попытке воссоздать тот же эффект, чтобы не ослабить меланхолический тон.

Первое, что следует отметить в отношении перевода Эллиса – это то, что он выполнен в стихах, а не в прозе. Это характерно не только для русских поэтов-символистов, но и для ранних русских переводчиков Бодлера, которым ближе идея перевода через интерпретацию. На эту мысль указывает и В.Е. Багно, ссылаясь на Е.Г. Эткинда и его два тезиса при анализе переводов Бодлера на русский язык: «Первый — стихотворный перевод возможен. Второй (который разделяют далеко не все, кто разделяет первый) — стихотворный перевод возможен именно и только в качестве интерпретации» [Багно 2005а, с. 48]. Результаты такого подхода будут разнообразными. Некоторые, кажется, приближаются к исходному тексту, в то время как другие просто сохраняют идею. Это неизбежно изменит как меланхолический тон вообще, так и смысловые связи в контексте меланхолии. Перевод стихотворения «Разбитый колокол», выполненный Эллисом, похоже, не отличается радикально от оригинала. Однако уже с первой строфы можно увидеть изменения, модифицирующие меланхолический тон.

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume [1-4].

«Как в ночи зимние и горько и отрадно
В огонь мигающий впереть усталый взгляд,
Колоколов трезвон сквозь мглу внимая жадно,
Забывших призраков будя далекий ряд» [1-4].

Если у Бодлера глагол «слушать», выделенный при помощи анжамбемана, появляется ещё до образа колоколов, то в переводе и глагол, и существительное стоят в одной строке, однако «колокола» также выделены благодаря тому же приёму. В оригинале, таким образом, главным является звуковое восприятие, в то время как в переводе акцент делается на зрительном: «впереть усталый взгляд». Можно отметить добавленное Эллисом прилагательное, усиливающее меланхолический тон стиха. У Бодлера сначала

представлены воспоминания, а затем звуки, «carrillons», а у Эллиса сначала звук колоколов, а затем «призраки»: меняются тема и рема.

Обратимся к сопоставлению образов «carrillons» и «колокола». В первой строфе намечается основной контраст стихотворения. Гармоничный образ красиво звучащих колоколов – «carrillons» – противопоставлен заявленному в названии треснувшему колоколу, который в первой строке первого tercета становится метафорическим выражением старой души («mon âme est fêlée»), неспособной издавать прекрасные звуки. Эта гармония также дополняется некоторыми аллитерациями в строфе, имитирующими звук колокола, например, звуки «р», «т», «к»: «pendant», «près», «palpite», «qui»; «carrillons» в соединении с длинными носовыми гласными и растяжением гласного перед [r] «est amer», «lointains», «lentement», «chantent», «écouter» имитируют колокольный звон. Эллис в своём переводе также пытается сохранить этот слуховой образ посредством аллитерации. По счастливому совпадению, слово «колокола» уже имеет в себе этот фонетический аспект, который как бы имитирует обозначаемый им объект. Собственно, именно с этого звука и начинается его версия. И именно со звуком «к», как и «г», в его переводе создаются аллитерации: «как», «горько», «огонь», «мигающий», «взгляд», «колоколов», «сквозь», «мглу», «призраков», «далёкий». Через подобные аллитерации Эллис строит отношения между колоколами и призраками. И именно звукопись выстраивает гармоничный образ и устанавливает разницу между этими колоколами и «разбитым» колоколом.

Это различие необходимо отметить, поскольку в некоторых из упомянутых выше стихотворений, где колокол используется как символ, можно видеть, что не все колокола означают одно и то же. В частности, в стихотворении По «Колокола» колоколу присваиваются разные характеристики (его материал (предмет), прилагательные, которыми они описываются и т. д.) в зависимости от того, какую часть жизни человека они обозначают. «Предметные характеристики колокола [...], композиционно отражающем смену периодов человеческой жизни (детство, юность, старость и

смерть), и символически обозначенных как silver bells (досл. серебряные колокола), golden bells (досл. золотые колокола), brazen bells (досл. – бронзовые колокола), iron bells (досл. – железные колокола)» [Верхотурова, с. 21]. Вот почему в оригинале Бодлера «сладко» слышать эти «carillons», потому что они не связаны напрямую со смертью.

Другое важное изменение в первой строфе — это перевод слова «souvenirs» как «призраки». Это не только два разных образа; эта трансформация видоизменяет общий контекст меланхолической темы, предложенной в оригинале. Воспоминания, упомянутые в оригинале, существуют внутри героя, и повторяющийся звон колокола и «carrillons» не позволяют их забыть. В переводе эти воспоминания, превратившиеся в призраков, фактически описываются как «забытые» и существуют вне меланхолического героя стихотворения. Только звон колоколов возвращает их обратно, т.е. воспоминания, преследующие героя, вызываются внешними причинами. Трагедия заключается в невозможности сохранения воспоминаний и в изнашивании лирического героя, которое вызывают эти воспоминания/призраки. Отсюда возникает образ усталого взгляда, пришедшего на смену глаголу «слушать». Вновь фокус «меланхолического тона» видоизменяется. Мы знаем о значимости роли звука в этом стихотворении Бодлера, отражающего звук колокола в аллитерациях и ассонансах, в то время как Эллис, кажется, сосредоточивается больше на визуальном аспекте. Идея созерцания также является частью меланхолической традиции. «[...] тема романтической “созерцательной меланхолии” связана с элегической традицией истолкования меланхолии второй половины XVIII столетия, воспринятой в русле нового переживания текущего времени — обострённого чувства уходящей эпохи и конечного для каждого “личного” времени» [Вязова, с. 304]. Лирический герой становится свидетелем течения времени и противопоставляет его собственной смертности. Этот контраст продолжится и в следующей строфе.

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux

Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente! [5-8].

Блажен ты, колокол, когда гортанью грозной
И неслабеющей сквозь сумрак и туман
Далеко разнесен твой крик религиозный,
Когда ты бодрствуешь, как добрый ветеран! [5-8].

Здесь можно увидеть, как Эллис выстраивает контраст, начатый в предыдущей строфе, а также как он создаёт новый меланхоличный тон, добавляя прежде не использовавшиеся образы в свой обновлённый меланхолический дискурс. Если в оригинале лирический герой описывает колокол, а затем сравнивает его с ветераном, то в переводе лирический герой напрямую обращается к колоколу. Такая персонификация колокола существует и в оригинале, но Бодлер достигает её посредством прилагательных «*gosier vigoureux*», «*alerte*» и «*bien portant*», а Эллис усиливает это, используя личное местоимение «ты». Эта строфа кажется весьма близкой к оригиналу, однако в шестой строчке Эллис добавляет два образа, которые создают новый меланхолический контекст: «сумрак» и «туман». Эти образы акцентируют уже упомянутую в первой строфе «мглу» и расширяют контраст между тьмой снаружи и светом огня внутри. Они также помогают отличить колокол от усталой меланхолической фигуры: колокол выполняет свою религиозную работу даже во тьме, в то время как герой на это не способен.

В некоторых из упомянутых выше стихотворений часто можно встретить символ колокола, связанный с идеей славного, возвышенного и вечного, иногда как метафора поэта, выполняющего подобную задачу (как в стихотворении М.Ю. Лермонтова). Однако в этом стихотворении основное внимание уделяется образу человека/поэта, также похожего на колокол, но по своей брэнности неспособного выполнить ту же задачу.

«В стихотворении колокол ассоциируется с понятием духовности. Это понятие передано лексемами с соответствующей семантикой *bienheureuse* (досл. блаженный) и *religieux* (досл. религиозный).

Колокол олицетворяет божественное начало и символизирует возвышение и творческую силу, противопоставленную хандре» [Верхотурова, с. 21].

Эллису удаётся подчеркнуть этот контраст через усталый взгляд меланхолического героя, упомянутого в первой строфе, а может быть, и через апостроф во второй строфе, указывающий на то, что лирический герой взывает к чему-то высшему. В первых строчках терцета снова проводится аналогичное разделение между вечным и смертным.

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits [9-10].

И ты, мой дух, разбит; когда ж, изныв от скуки,
Ты в холод сумрака пошлешь ночные звуки [9-10].

Если в оригинале лирический герой обращается к своей душе как к части самого себя, то в переводе Эллиса через апостроф делается разделение. Несмотря на отход от оригинала, это изменение работает в пользу контраста, который конструирует Эллис. Если разделение существует во второй строфе как способ проведения различия между колоколом и человеком через вечное и смертное, то это новое разделение души и лирического героя может быть истолковано аналогичным образом. Душа сохраняет свое вечное качество, а меланхолический лирический герой является бранным телом, мешающим душе быть именно тем колоколом. И снова Эллис, больше ориентированный на визуальные аспекты, модифицирует образ «l'air froid» и превращает его в «холод сумрака». Это двойное отсутствие тепла и света усиливает меланхолический тон его перевода. Необходимо выделить изменение, которое, кажется, теряет свой нюанс. В оригинале душа пытается заполнить пространство «chants», «песни». Это актуально, поскольку возвращает нас к идее гармонии. Душа стремится к той самой гармонии, которую производят колокола, хотя и не может её достичь. В переводе этот образ теряется и заменяется на «ночные звуки», которые издаёт душа. Оригинал показывает стремление души, то, что душа «хочет» делать. В переводе представлена

реальность, глагол «хотеть» исчезает, и тогда мы видим не то, к чему стремится душа, а то, что она может сделать. Мы видим результат того, что душа находится в меланхолическом состоянии, упомянутом здесь: скука. «Сплин – это активная скука. Её спутники — усталость и пресыщение. А также качество, которое для этой разновидности скуки является обязательным – невозможность участвовать в происходящем» [Юханнисон, с. 37]. Именно эта неспособность изображена в стихотворении. Следует отметить, что, вопреки данной неспособности, для меланхолического чувства важно само намерение достичь того, что невозможно. В этом случае должно быть намерение продолжать наполнять воздух этими звуками. Здесь можно думать ещё раз о фразе Ю. Кристевой: «Тогда меланхолия заканчивается с асимволией, потерей смысла: если я больше не способен переводить или метафоризировать, я замолкаю и умираю» [Kristeva 2017, p. 54]. Именно поэтому, несмотря на то, что он «разбит», он продолжает пытаться звучать. Образ этой бессловесной души развивается и в последних строчках стихотворения.

Il arrive souvent que sa voix affaiblie
Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts [11-14].

«Вдруг зычный голос твой слабеет, изменив;
Так в груди мёртвых тел повергнутый в сраженьи,
Хрипя, бросает нам отчаянный призыв,
Не в силах двинуться в безмерном напряженьи» [11-14].

В оригинале сказано, что такое случается часто – «souvent». А Эллис в своём переводе заставляет читателя стать свидетелем момента, когда этот голос «вдруг» ослабевает и ему удаётся лишь издать «отчаянный» зов. Это отчаяние показывает ещё одно изменение меланхолического тона, так как в оригинале ослабленный голос души напоминает «le râle», то есть хрип или изменение дыхания кого-то в агонии. Отчаянный призыв Эллиса также контрастирует с религиозным криком колокола. Отчаяние раскрывает земное и смертное лирического героя.

Хотя изменения, внесённые Эллисом, модифицируют и создают новый меланхолический тон, его перевод остаётся достаточно близким. Эллису удаётся не только адекватно перевести стихотворение Бодлера, но и адаптировать его к русскому символистскому контексту: такие образы, как ночь, колокол, песня, смерть, приобретают другое измерение. Понятие идеала, к которому стремится лирический герой, характерное для творчества Бодлера и в этом стихотворении воплощённое в образе колокола, станет темой, которая в дальнейшем повлияет на собственное творчество Эллиса, и о которой мы будем говорить в третьей главе. А здесь стоит посмотреть единственный альтернативный перевод этого стихотворения, выполненный поэтом-символистом Иннокентием Анненским.

2.4. ИЗМЕНЕНИЯ МЕЛАНХОЛИЧЕСКОГО: «РАЗБИТЫЙ КОЛОКОЛА» Ш.БОДЛЕРА ДИСКУРСА В ПЕРЕВОДЕ И.АННЕНСКОГО

В 1904 г. Иннокентий Анненский опубликовал свой перевод шести стихотворений Бодлера в сборнике «Тихие песни». Это не только доказывает, насколько творчество Бодлера было интегрировано в творчество поэта-символиста, но и показывает роль перевода как ещё одного средства его поэтического созидания. Символисты, и особенно Анненский, искали не буквальные переводы – т.е. сказать то, что уже было сказано, а стремились их творить. «Для него /Анненского – С.М.С.Д./ переводы являются частью собственного поэтического наследия» [Фонова, с. 159]. Стихотворение «Старый колокол» (так он перевёл название) было опубликовано уже после смерти поэта, в 1959 г. Само название, которое он выбрал, указывает на значительное отклонение от интерпретации Эллиса. Прилагательное «старый» противоречит идее вечности души, выделенной Эллисом. Здесь колокол может быть тоже «разбитым», но идея времени выходит на первый план. С самого

начала можно также увидеть бóльшую склонность к переводу через интерпретацию.

Я знаю сладкий яд, когда мгновенья **тают**
И пламя синее узор из дыма **вьёт**,
А тени прошлого так тихо **пролетают**
Под вальс **томительный**, что вьюга им **поёт** [1-4].

Перевод Анненского может быть прочитан почти как другое стихотворение. Что-то в тоне и теме кажется похожим, но изображения совершенно разные. «Carrillons» первой строфы отсутствуют; фактически, если не считать упоминания в названии, колокол вообще исчезает из стихотворения. Связь между колоколом и лирическим героем рассматривается как метафора, взятая из давней меланхолической традиции. В центре первой строфы находится меланхолический герой, представленный от первого лица: «Я знаю сладкий яд». Образ сплина подчеркнут оксюмором. Сэнди Пеканстэнг в статье «Бодлер и “Бедный Эдди”», анализируя другое стихотворение Бодлера, показывает эту связь:

«Впрочем, сам Бодлер обозначил эту идею в одном примечании к “Обломкам” “Цветов Зла”: “Судьи посчитали, что обнаружили одновременно и кровожадный, и непристойный смысл в последних двух строфах. Глубокомыслие сборника исключало подобные шутки. Но очевидно, что слово 'яд' в значении 'сплин' или 'меланхолия' было для криминалистов слишком простой идеей”» [Пеканстэнг, с. 314].

Анненский строит этот образ, следуя понятию «яда». Он повторяет некоторые детали, нарисованные Бодлером, такие как «пламя», «дым»; есть и наличие определённой музыкальности – в данном случае, в «вальсе» и песне вьюги. Однако из-за такого разделения внешнего и внутреннего, всё представлено субъективно, и из-за этого все эти изображения приобретают разные нюансы.

«Вслед за этим зачином, вся ткань стихотворения подвергается глубинной субъективации. Прежде всего, речь идёт об употреблении дейктических частиц и оборотов, которые

идентифицируют объект через его непосредственное соотношение с речевым актом и его участниками и высвечивают описываемую реальность как изначально пропущенную через призму субъективного сознания» [Forquenot de la Fortelle, p. 142].

Синее пламя в стихотворении не имеет функции «красного» огня, контрастирующего с холодом снаружи. Вместо этого поэт создаёт мистическую атмосферу, возможно, близкую к упомянутой выше субъективности, в которой воспоминания могут трансформироваться в тени прошлого. Это яркий пример того, как Анненский преобразует стихотворение и приближает его к своей тематике. Идея угасающего прошлого ещё встречается в стихотворении, можно даже говорить о новом контрасте с природой, которая успевает гармонично вводить в свой «вальс» образы прошлого, тогда как стареющий человек уже не может этого сделать. Однако следует заметить, что всё это описано с субъективностью того «Я», которое находится во власти сплина, и потому вальс не гармоничный, а «томный». Как и в случае с Эллисом, приоритет отдаётся визуальному аспекту, а не звуковому, однако аллитерация на «т» пытается имитировать звук колоколов. Даже если его и нет, звук возможно услышать, и он окружает меланхолического человека. Вторая строфа подтверждает роль человека как центра стихотворения.

О, я не тот, увы! над кем бессильны годы,
Чьё горло медное хранит могучий вой
И, рассекая им безмолвие природы,
Тревожит сон бойцов, как старый часовой [5-8].

Единственный образ оригинала, который сохранился – это «старый часовой», сходный по функциям с «ветераном» в переводе Эллиса. Только здесь нет акцента на понятии битвы или войны, на которую намекал бы образ «*vieux soldat*», упомянутый Бодлером. Вместо этого усиливается визуальный аспект, то есть даётся образ человека, которому приходится дежурить всю ночь.

Точно так же в переводе Анненского нет того контраста, который существует в оригинале между колоколом, издающим свой религиозный крик, и человеком, который только причитает. Вместо этого, поскольку это

меланхолическое «я» находится в центре стихотворения, сравнение проводится между ним самим, между «молодым-Я» и «старым-Я». Именно в этом изображении название перевода стихотворения обретает смысл. Темой является лишь течение времени, а не контраст с вечностью или идеалом: тема, подходящая, скорее, для бодлеровского контекста XIX в., чем для контекста декадентства и рубежа веков, который переживает Анненский. Он адаптирует это стихотворение к своему времени.

Здесь также стоит упомянуть изображение медного горла. Видимо, именно этот образ помогает связать образ поэта с образом колокола в названии. Материал, «медное», как он описан, кажется, не случаен. Если мы вернемся к упомянутым выше стихотворениям о колоколах, в частности к По, мы сможем понять значимость этого прилагательного. В тексте По, где колокола появляются из разных материалов в зависимости от того, что они означают, колокол, сделанный из меди, представляет тему ужаса и смерти. «В четвёртой части произведения описывается приход смерти. Смерть ассоциируется у поэта с медными колоколами, которые наделяются способностью издавать вопли» [Верхотурова, с. 21]. Ещё интереснее то, что в стихотворении По железные колокольчики, покрытые ржавчиной, связаны с меланхолией.

Горькой скорби слышны звуки, горькой жизни кончен сон,
Звук железный возвещает о печали похорон!
И невольно мы дрожим,
От забав своих спешим.
И рыдаем, вспоминаем, что и мы глаза смежим.
Неизменно-монотонный
Этот возглас отдалённый,
Похоронный тяжкий звон,
Точно стон,
Скорбный, гневный,
И плачевный,
Вырастает в долгий гул,
Возвещает, что страдалец непробудным сном уснул.
В колокольных кельях ржавых,
Он для правых и неправых [IV, 3-17]⁵⁵.

⁵⁵ Перевод Бальмонта. Оригинал:
What a world of solemn thought their monody compels!

Эта монотонная мелодия может также напомнить об образе, созданном в переводе Эллиса. Видна была не гармония бодлеровских «carillons»: скорее, это «монодический» глас меланхолического колокола. В случае с переводом Анненского, медное горло принадлежит «молодому-Я», способному издавать этот «мощный вой». Однако в возрасте, пожалуй, можно было бы сказать «ржавом», его голос теперь принадлежит меланхолии. И именно в терцетах можно увидеть, как голос этого «старого-Я» может издавать только подобный «стон»:

В моей груди давно есть трещина, я знаю,
И если мрак меня порой не усыпит,
И песни нежные слагать я начинаю —

Все, насмерть раненный, там будто кто хрипит,
Гора кровавая над ним все вырастает,
А он в сознание и недвижно умирает [9-14].

В этих последних строчках можно увидеть намек на «разбитый» колокол и «трещину» в его груди. Также появляется намерение заполнить пространство песней, подобное образу оригинала, в котором душа хочет «reupler» пространство своей песней. Но, как и в переводе Эллиса, душа героя может только «хрипеть». Присутствие темноты снова показано как противоположное человеку, как и слово «усыпить». Если учесть, что это стихотворение придаёт приоритет взгляду, то понятно, что всё, что препятствует этому процессу, будет угрозой. Другой сохраняющийся аспект — это неподвижность, в которой он погибает. В переводе Анненского также достигается контраст между этой неподвижностью и вальсом первой строфы. Но есть ещё что-то большее, что придаёт меланхолический тон последней строфе — это осознание собственной смерти или потери. В конце концов, как мы упоминали в начале этого исследования, меланхолическое чувство возникает только тогда, когда человек

In the silence of the night,
How we shiver with affright
At the melancholy menace of their tone!
For every sound that floats
From the rust within their throats
Is a groan. [IV, 3-9].

осознаёт, что желаемый объект потерян. Отсутствие само по себе не подразумевает меланхолию; лишь осознание и уверенность в том, что объекта больше нет, вызывают это беспокойство. Поэтому осознание лирическим героем потери собственного тела и течения времени усиливает меланхолический тон.

В заключение было бы полезно провести краткое сравнение слов и выражений, использованных Бодлером и каждым из переводчиков, чтобы прояснить, в чём проявляется меланхолический тон стихотворения, и какие образы доминируют в меланхолическом дискурсе. Такое сопоставление позволит увидеть, как они подходят к теме в соответствии с контекстом. В оригинале это будут лексемы: «nuits», «brume», «hiver», «froids», «souvenirs», «oublie», «carillons», «cloche», «vieillesse», «vieux», «fêlée», «blessé», «affaiblie», «ennuis», «râle», «sang», «morts» и «meurt». Таким образом, мы видим, что холодное и тёмное пространство устанавливается как контекст, фокусирующийся на идее памяти и течения времени жизни. У Эллиса это следующие слова, очень близкие к оригиналу: «ночь», «мгла», «сумрак», «туман», «ночные», «зимние», «холод», «усталый», «разбит», «слабеет», «хрипя», «скуки», «отчаянный», «забытых», «призраков», «мёртвых» и «безмерном». Можно заметить полное совпадение лексического поля холода: «зима» и «холод». Однако у Бодлера в большей степени представлено лексическое поле «старости», в то время как у Эллиса – «болезни». Это важно, если мы вспомним, какое значение имеют взгляд и созерцание при переводе. Эта темнота нужна для достижения контраста. Понятия припоминания и забывания не играют прежней роли, лишь трансформируются в фигуру «призраков», что придаёт стихотворению слегка мистический оттенок. Тема старения, сопровождающих его «ран» и ослабления, сохраняется. Если в оригинале смерть тесно связана с идеей тишины, то в переводе Эллиса это тьма, приходящая со смертью.

Наконец, слова, которые Анненский использует для построения своего меланхолического пространства: «яд», «пламя», «тени», «мрак», «прошлое»,

«томительный», «старый», «тихо», «безмолвие», «хрипит», «недвижно», «бессильны», «раненый», «кровавая» и «умирает». Здесь возможно видеть и тему болезни и смерти. В этом случае кажется также, что пространство остаётся темным, но это не является приоритетом для создания контрастов. Тот же «синий» огонь усиливает образ тьмы, а не борется с ней. Поскольку в центре стихотворения Анненского находится меланхолическая фигура «Я», большинство слов, выстраивающих меланхолическую атмосферу, связаны либо с субъективным восприятием вещей, либо с их изменением, их страданием и их старением с течением времени. Оба переводчика, в конечном итоге, создают меланхолическую атмосферу, близкую к их поэтическим интересам и общему контексту. Некоторые аспекты основного тона стихотворения сохраняются, особенно в переводе Эллиса, но ясно, что отношения обоих поэтов-символистов с меланхолией в конечном итоге влияют на решения в их переводах.

Присутствие этого бодлеровского влияния, например, будет ясно проявляться уже в первом сборнике Эллиса «Stigmata» (1911). Мы можем упомянуть стихотворение «Экзотический закат (При переводе “Цветов зла” Ш. Бодлера)», где он прямо обращается к процессу перевода Бодлера.

И на меня, как живая химера,
в сердце вонзая магический глаз,
глянул вдруг лик исполинский Бодлера
и, опрокинут, как солнце, погас [29-32].

Бодлер будет постоянно влиять на Эллиса, став тем «солнцем», которое осветит некоторые аспекты его поэтического творчества. Также можно заметить, что в этом стихотворении Эллиса визуальный элемент продолжает составлять существенную часть его поэтического сочинения: свет солнца, «магический глаз», «глянул». Процесс перевода Бодлера мог лишь помочь установить и развить темы, которые Эллис позже будет продолжать в своих поэтических сборниках (о них говорим в третьей главе). Образы, такие как колокол, которые Эллис позже использовал в своих стихах, теперь превратятся в символы его собственного творчества, имеющие ещё более сложное значение. Глядя на

процесс перевода стихов Бодлера, мы видим и важный момент в развитии Эллиса как поэта-символиста.

2.5. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ И МЕЛАНХОЛИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В «NEVERMORE» П. ВЕРЛЕНА И «НИКОГДА ВОВЕКИ» Ф.К. СОЛОГУБА

Наконец, чтобы завершить эту главу, посвящённую меланхолическим образам, посредством перевода влияющего на творчество поэтов-символистов, необходимо проанализировать стихотворение Поля Верлена «Nevermore» в переводе Сологуба. Некоторых поэтов особенно привлекало творчество Поля Верлена; его русскими переводчиками стали, например, В. Брюсов, И. Анненский, Д. Мережковский, Эллис и Ф. Сологуб. Музыкальность – один из приоритетов не только для Ш. Бодлера, но и для Верлена – а также темы одиночества, тоски и меланхолии, пронизывающие творчество французского символиста, — вот некоторые аспекты, интересующие русских поэтов-символистов. Одним из первых переводчиков в конце XIX в. был Фёдор Сологуб. Настоящая часть исследования посвящена сравнительному анализу стихотворения и его перевода: сонета Верлена «Nevermore» (1866) из раздела «Melancholia» сборника «Сатурнические стихотворения» в переводе Сологуба «Никогда вовеки» (1895). Цель этой части состоит в том, чтобы понять, какие стороны оригинала переводчик сохраняет, как Сологубу удаётся передать меланхолический тон оригинала и создать, в то же время, новый дискурс, проявившийся далее и в его собственном творчестве.

Переводы Сологуба подробно анализировались разными исследователями. В частности, следует отметить работу В.Е. Багно «Фёдор Сологуб – переводчик французских символистов» (2005); учёный исследует тематическую близость в стихотворениях обоих поэтов, Верлена и Сологуба, а также центральную роль, которую Сологуб сыграл в представлении Верлена русскоязычному читателю [Багно 2005в, с. 75]. Интерес представляет также

статья А.Б. Стрельниковой «Книга переводов как художественное целое (на материале переводов Ф. Сологубом лирики П. Верлена)» (2010), где исследуется развитие Сологуба-переводчика, а также его субъективное присутствие в переводе [Стрельникова, с. 40]. Особого упоминания заслуживает работа Т.В. Мисникевич «“Зачем ты вновь меня томишь, воспоминанье?..”: перевод стихотворения П. Верлена “Nevermore” в контексте творческих поисков Ф. Сологуба» (2022), где перевод верленовского текста анализируется с исторической точки зрения, и значительное внимание уделяется подбору слов, выбранных Сологубом для русской версии [Мисникевич, с. 156].

Здесь нашей задачей является демонстрация того факта, что именно в субъективности, отмеченной А.Б. Стрельниковой – субъективности, выражающейся в переводческих преобразованиях – заключается идея нового меланхолического дискурса. Под ним понимается, как сказано во введении, совокупность образов, слов, понятий и звукописи, используемых для описания меланхолии и зависящих как от субъективности автора, так и от социокультурных условий. Анализируя перевод, можно заметить, что Сологуб, стремясь сохранить характерные черты Верлена, привносит в стихотворение и нечто своё, формирует собственный дискурс меланхолии.

Для поэтов-символистов перевод — это художественная деятельность; Сологуб отводит ей особое место, по значению не уступающее собственному поэтическому творчеству. В сферу его переводческого интереса входили разные французские авторы, такие как Виктор Гюго, Артюр Рембо, Стефан Малларме и другие. Известно, что Сологуб особенно ценил творчество Верлена. «В отличие от Брюсова, который руководствовался научными принципами при выборе стихов для перевода, Сологуб переводил Верлена “по любви”» [Файн, с. 18].

Его первый зарегистрированный перевод датирован 1892 годом. Русский поэт перевёл стихотворение «Le ciel est par-dessus le toit...» из сборника «Sagesse» [Багно, Мисникевич, с. 360]. Большую известность выполненные им

переводы получили в 1908 г., когда поэт опубликовал сборник «Полю Верлен. Стихи, избранные и переведённые Фёдором Сологубом» [Багно 2005в, с. 76]. Примечательной особенностью этого сборника является то, что иногда в нём предлагается несколько переводов одного и того же стихотворения, каждый из которых фокусируется на разных аспектах первоисточника. Переводы различаются не только по содержанию, но и по ритму и размеру, что с самого начала показывает скрупулёзность, с которой Сологуб выполняет перевод, и то значение, которое он придаёт как форме, так и содержанию.

В 1923 г. было опубликовано более полное собрание поэзии Верлена в переводе Сологуба. Стойкий и длительный переводческий интерес русского поэта к творчеству французского символиста показывает, что, по крайней мере, на протяжении всего периода символизма произведения Верлена были тесно связаны с поэтическими исканиями Сологуба. «По-видимому, для составления подстрочников Сологуб пользовался “Полным французско-русским словарём”, составленным Николаем Петровичем Макаровым. Словарь был впервые издан в 1870 г., в 1876 г. пересмотрен и дополнен автором, и на протяжении многих лет постоянно переиздавался. Вполне вероятно, что в начале 1890-х гг. в распоряжении Сологуба было издание 1890 г.», – отмечают В.Е. Багно и Т.В. Мисникевич [Багно, Мисникевич, с. 362].

На материале этого словаря стоит показать некоторые определения; в контексте нашего исследования это позволит дать пример того, что может считаться частью нового дискурса меланхолии. Мы не утверждаем, что Сологуб использовал словарь для построения собственного меланхолического дискурса, однако нам представляется, что обращение к словарному определению может быть полезно для понимания контекста творчества Сологуба. Приведём определения некоторых слов: «**Mélancolie**, *sf.* Med. меланхолия; || * печаль, грусть *f.* кручина, задумчивость *f.*», «**Mélancolique**, *adj.* меланхолический; || печальный, задумчивый; || *sm.* меланхоликъ» и «**Mélancoliquement**, *adv.* печально, задумчиво, грустно» [Макаров, с. 680]. Также следует обратиться к синонимам: «**Spleen**, *sm.* (*spline*) Med, сплинь,

хандра, тоска» [Макаров, с. 997]; «**Anxiété**, *sf.* тоска; душевное, мучительное беспокойство» [Макаров, с. 66]; «**Dépression**, *sf. Med.* вдавление, прижимание, опадение; ||[...] *Pam.* упадокъ силъ; ||* *vi.* унижение; || презрение, хула» [Макаров, с. 327] и «**Angoisse**, *sf.* тоска, грусть *f.* томление. - *mortelle*, смертельная тоска. - *S de la mort*, смертная тоска, смертное томление. *Être en -, dans des -s mortelles*, тосковать, смертельно тосковать. *Poire d'*- горькая, терпкая груша; кляпъ для рта. * *Avaler des poires d'*-, иметь, терпеть большія неприятности, большія огорченія» [Макаров, с. 59]. Возможное влияние этого словаря можно увидеть в переводе названия стихотворения Верлена «L'Angoisse», которое Сологуб называет «Тоска». В рамках исследований, связанных с меланхолией, включение такого слова в это семантическое поле не является второстепенной деталью.

Большое количество исследований меланхолии доказывает, что значение этого понятия зависит от контекста его применения. В наборе образов и слов, используемых для описания меланхолии, сказываются исторический и национальный контексты. Если обратиться к поэтическому словарю Сологуба, можно заметить, что понятие «тоска» становится одним из наглядных примеров видоизменения меланхолического дискурса в зависимости от пространства, в котором развивается меланхолия. В то время как исследователи, упомянутые в первой главе, обращаются к развитию меланхолии в Европе и анализируют сопряжённые с ней образы, слово «тоска» указывает на параллель между европейской меланхолией и русским настроением, не имеющим никакой связи с гиппократовой традицией; а об этом мы будем говорить в третьей главе. Инокультурные понятия неизбежно трансформируют способ понимания меланхолии и, как следствие, влияют на способ перевода стихов, посвящённых этой теме, что мы покажем далее на материале перевода, выполненного Сологубом.

В центре анализа этой части будет стихотворение «Nevermore» – «Никогда вовеки». Сологуб перевёл это стихотворение в 1895 г. [Мисникевич, с. 157], и в его переводе уже можно увидеть влияние других текстов (например, Эдгара

Аллана По, которое мы продемонстрируем позже), а также стремление сохранить и воссоздать определённую музыкальность.

Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone [1–4].

Зачем ты вновь меня томишь, воспоминанье?
Осенний день хранил печальное молчанье,
И ворон нёсся вдаль, и бледное сиянье
Ложилось на леса в их жёлтом одеянье [1–4].

С самого начала можно заметить, что перевод Сологуба не слишком далеко отходит от оригинала. Однако именно тонкие изменения помогают понять трансформацию меланхолического тона. Возьмём, к примеру, первую строку. Обратим внимание на изменение порядка вопросов, которое меняет смысл. В оригинале дважды повторённое «souvenir» заявляет воспоминание центральной темой. Перевод начинается с вопроса «зачем», однако и здесь «воспоминание» занимает ключевую позицию в рифме. Это изменение ни в коей мере не радикальное, общая идея вопроса также присутствует в оригинале, но тон меняется за счёт глагола. Похоже, что в переводе Сологуба лирический герой связывает с воспоминанием отрицательные эмоции. Глаголом «томишь» Сологуб подчёркивает, что лирический герой не может уйти или отдохнуть от воспоминания. Хотя структура вопроса в оригинале предполагает наличие проблемной связи, она не устанавливается с первой строчки. Напротив, в переводе Сологуба с самого начала уже нет никакой двусмысленности относительно меланхолического чувства. Лирического героя преследует воспоминание. Кажется, что у Верлена вопрос требует ответа; в то же время, у Сологуба это риторический вопрос. Во второй и третьей строчках мы наблюдаем, пожалуй, наиболее показательное изменение в процессе перевода и интерпретации. В оригинальном варианте мы видим образ «grive» – «дрозд»; Сологуб полностью трансформирует этот образ и представляет вместо него «ворона». Это в некотором смысле показывает, что не только Верлен оказал влияние на Сологуба в области музыкальности и меланхолии. Если во

французском языке эта связь предполагается из названия стихотворения Верлена, то образ «вóрона», добавленный Сологубом, закрепляет для русского читателя ассоциацию со стихотворением американского романтика.

Эдгар Аллан По выбрал «ворона» в качестве персонажа своего стихотворения, среди прочего, из-за его способности воспроизводить или повторять слова. К тому времени, когда Сологуб переводит стихотворение Верлена, ворон уже стал символом, представляющим собой нечто большее, чем то, к чему стремился По. Кроме того, следует учитывать, что мы имеем дело не с прямым переводом текста По, а с переводом стихотворения Верлена, поэтому образ ворона проходит ещё один фильтр. Образ ворона теперь трансформируется в символ, разделяющий два пространства: «Ворон По – одновременно трансцендентный символ и обычная птица; он находится на грани, с одной стороны, абсолютного и жуткого, с другой – непримечательного» [Уракова, Фэррент, с. 229]. Таким образом, добавление ворона к метафорике осени подчёркивает разделение между прошлым и будущим, между реальностью и памятью, между человеком и природой, между жизнью и смертью.

Как мы уже отмечали выше, Сологуб иногда предлагал более одного варианта перевода. Именно у этого стихотворения есть ещё один вариант, где ворон не появляется: «Бесшумно грач летел, и бледное сиянье» [Мисникевич, с. 157]. В данном случае, похоже, намерением Сологуба является сохранение аллитерации или сходства в звучании оригинального «grive». Однако именно версия с вороном считается основным вариантом. Это не означает, что аллитерации потеряны – напротив, обращает на себя внимание повтор «в» и «о»: «вновь», «воспоминание», «ворон», «вдаль». Сологубу удаётся сохранить в образе ворона и музыкальность, и символическое значение. Благодаря богатой символике образа ворона (горе, тоска, невозможность бегства и т.д.), в переводе Сологуба последовательно развивается меланхолический дискурс.

Последняя характеристика музыкальности, на которую следует обратить внимание, особенно если иметь в виду влияние По, — это звук, созданный в

оригинале монорифмой «*automne*», «*atone*», «*monotone*» и «*détone*» и то, как аналогичный эффект достигается в переводе. Как и в тексте По «Ворон», Верлену удаётся соединить меланхоличную атмосферу с усиливающим её звучанием. Эти слова, благодаря повторам «n», «e», «u» и «o», а также носовых гласных, передающих тоску и уныние, воплощают в себе то повторение, которое напоминает «*nevermore*» По. В то же время все они представляют разное отношение к отсутствию или потере: «осень» – потеря с течением времени, «безударное» и «монотонное» показывают отсутствие либо звука, либо разнообразия звуков, а «детонирует» – нарушение молчания. Сологуб сохраняет этот эффект, повторяя монорифму, хотя и звучащую иначе: «воспоминанье», «молчанье», «сиянье» и «одеянье».

У Сологуба эта встреча звука и образа вращается вокруг «печального молчанья», где слово «печальное», которое использовалось в определении меланхолии (см. словарь Н. П. Макарова), также изменяет тон. Аллитерация выстраивает спокойную атмосферу свистящими и шипящими звуками «с», «ч», «ш», «ц», «ж»: «зачем», «томишь», «воспоминание», «осенний», «печальное», «молчанье», «нёсся», «сияние», «ложилось», «леса» и «жёлтом». Подобная звукопись представлена и в оригинале. Однако можно отметить тот же повтор «o», который использовался в оригинале – пример того, как Сологуб сохраняет музыкальность первоисточника. Сам поэт отмечал:

«Это многообразие впечатлений и опытов, эта живая жизнь образов искусства в наших душах способствует основной задаче символистского искусства — прозрению мира сущностей за миром явлений. Это прозрение происходит не разумно и не доказательно, а лишь интуитивно, не словесно, а музыкально. Не напрасно заветом искусства поставил Поль Верлен требование: “Музыка, музыка прежде всего”» [Сологуб, с. 41].

Эта идея будет присутствовать и в его последующих произведениях; в данном случае поэт использует её для обозначения пустого пространства. Главное «отсутствие» здесь воплощено в образе тишины и в том пространстве,

которое заполнено памятью, а именно, голосом женской фигуры во второй строфе.

Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant:
«Quel fut ton plus beau jour?» fit sa voix d'or vivant [5–8].

Мы с нею шли вдвоём. Пленили нас мечты.
И были волоса у милой развиты, —
И звонким голосом небесной чистоты
Она спросила вдруг: «Когда был счастлив ты?» [5–8].

Поскольку в оригинале и в переводе «отсутствие» передаётся по-разному, то и изображение, используемое для создания контраста, различается. В обоих случаях пространство начинает заполнять воспоминание о женской фигуре, но наибольший контраст создаёт её голос. В оригинале этот голос описывается как «d'or vivant». В стихотворении По «Колокола» материал, из которого сделаны эти колокола, имеет и второе значение: золотые колокольчики связаны со свадьбой и счастьем вообще: «Слышишь к свадьбе звон святой, / Золотой! / Сколько нежного блаженства в этой песне молодой!» (II, 1–3)⁵⁶. Конечно, нельзя утверждать, что в этом проявляется влияние стихотворения По, но можно увидеть сходство с текстом Верлена, где золото также связано с любовью и счастливым моментом в прошлом. Этот живой золотой голос также двояко контрастирует с монотонностью первой строфы: во-первых, через гармоничное звучание, предполагающее контраст с «тусклым воздухом», во-вторых, через визуальный аспект, противостоящий «монотонному лучу солнца».

Стоит отметить, что в оригинале и в переводе снова есть монорифма, которая укрепляет монотонность, и даже может быть связана со звуком колокола. Поскольку приоритетом первой строфы было построение этого молчаливого пространства, то в переводе голос будет контрастировать

⁵⁶Перевод Бальмонта. Оригинал:

«Hear the mellow wedding bells, / Golden bells! / What a world of happiness their harmony foretells!» (II, 1–3).

преимущественно с тишиной. Сологуб переводит это строкой «звонким голосом небесной чистоты». На этот раз никакого материала не появляется: вместо этого звучит приятный ясный голос, способный нарушить тишину. Чистота контрастирует с образом «печальной» тишины, тогда как «небесный» аспект служит созданию упомянутого ранее контраста между земным и божественным. Стоит заметить, что исчезает изображение распущенных волос, которое усилило бы контраст между двумя пространствами.

Обратим внимание, что вопрос, который задаёт эта женская фигура, также различается в переводе. В обоих случаях этот вопрос подчёркивает контраст между прошлым и настоящим, а также время, которое воссоздаётся в памяти, и невозможность когда-либо вернуться к прошлому – «nevermore». Однако, хотя французский вопрос предполагает, что лирический герой должен выбрать из нескольких дней, «*Quel fut ton plus beau jour?*», перевод означает уже потерянное счастье – «когда он был счастлив». Если в оригинале меланхолия окрашивает воспоминание двояко: положительно – потому что это любимое воспоминание, и отрицательно – потому что дорогое сердцу время осталось в прошлом, в переводе воспоминание представлено исключительно негативно – в первой строке стихотворения используется слово «томишь», что подтверждает трагедию невозможности вернуться в тот момент. И именно этот контекст представлен в ответе лирического героя в терцетах.

Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique.
Un sourire discret lui donna la réplique,
Et je baisai sa main blanche, dévotement.

— Ah! les premières fleurs, qu'elles sont parfumées!
Et qu'il bruit avec un murmure charmant
Le premier oui qui sort de lèvres bien-aimées! [9-14].

На голос сладостный и взор её тревожный
Я молча отвечал улыбкой осторожной,
И руку белую смиренно целовал.

— О, первые цветы, как вы благоухали!
О, голос ангельский, как нежно ты звучал,

Когда уста её признание лепетали! [9-14].

Молчание, подразумеваемое улыбкой в оригинале, прямо упоминается в переводе. Это ещё больше усиливает контраст, созданный в четверостишиях, и ещё раз показывает, какой образ Сологуб ставит на первое место.

Улыбка у Верлена, кажется, сохраняет ту же двусмысленность: её можно понять и как очевидность ответа, связанного с женской фигурой, и как нежелание раскрывать что-то, что было потеряно или не вернётся. С другой стороны, в переводе осторожная улыбка лирического героя, возможно, предполагает страх перед вероятной потерей. И эта утрата становится ещё более актуальной, если обратить внимание на то, что воспоминание, преследующее или «мучающее» лирического героя, — это не воспоминание о «самом счастливом моменте», о том, «когда он был счастлив», а скорее, воспоминание о моменте, в который был задан этот вопрос.

Напомним, что важным фактором появления и развития меланхолии является осознание того, что желанный объект потерян; т. е. без осознания утраты человек не может ощутить меланхолию. Именно по этой причине забывание можно рассматривать как психологическое «лекарство», хотя не все его ищут, как мы видели в первой главе, когда говорили о Китсе. Отсюда трагическая интонация стихотворения о вороне, повторяющего «nevermore» — это повторение не даёт забыть о трагедии, убежать от неё. Вот почему важно подчеркнуть, что Сологуб решает выбрать глагол «томишь»: он подразумевает сильное переживание, как и в «Вороне», и подчёркивает, что память не является произвольной, но навязывается извне и препятствует забыванию. Эти изменения трансформируют меланхолический тон Верлена, что приводит к преимущественно отрицательной меланхолии. Создаётся иной контраст между прошлым и настоящим, появляется лирический герой, не желающий вспоминать. Отсутствие желаемого объекта, порождающее «тоску» в переводе, ориентировано преимущественно на отсутствие, созданное тишиной.

Сологуб переводит это стихотворение и другие произведения из того же сборника в ключевой период своего поэтического развития: с 1892 по 1923 гг.

Переводы поэзии Верлена заметно повлияли на его собственное творчество. Так, В.Е. Багно пишет:

«Можно предположить, что стихотворение “Дождь неугомонный”, также написанное в 1894 г., т. е. в период наиболее напряжённой работы Сологуба над переводами из французского поэта, непосредственно вдохновлено стихотворением Верлена “Il pleure dans mon coeur” [...] Стихотворение Сологуба, так же как и верленовское, состоит из четырёх стрóf. Точно так же уже в первых строках в нём возникает аналогия “дождь” — “слёзы”. Наконец, в нём звучат те же ноты меланхолии и тоски. При жизни Сологуба это стихотворение напечатано не было. Вероятно, поэт сознавал явную соотнесённость своего произведения с верленовским текстом и решил не выносить на суд читателя стихотворения, представляющего собой его отголосок, хотя и вполне органичный и художественно полноценный» [Багно 2005в, с. 115-116].

Темы одиночества, смерти и отчаяния по-прежнему будут иметь большое значение в поэзии Сологуба, и влияние Верлена на развитие дискурса меланхолии у русского поэта очевидно.

В данной главе мы анализировали одну из существенных частей построения меланхолического дискурса каждого из этих поэтов, а именно, влияние перевода. Следует отметить, что в развитии меланхолического дискурса нередко отсылки и сходства между поэтами одной страны, то есть общий меланхолический дискурс эпохи строит не один писатель или поэт, а несколько, использующих одни и те же образы. Это видно на материале проанализированных стихотворений Бодлера и Верлена, которые, хотя и по-разному трактуют тему меланхолии, но имеют и сходные моменты. Однако в этой главе, прежде всего, подчёркиваются влияния и изменения в меланхолическом дискурсе, происходящие через перевод. В данном случае речь идёт не только о развитии темы меланхолии в конкретном месте, но и о пересечении двух стран, двух традиций, исходящих из схожей истории

меланхолии, но которые, в силу различия в контексте, дифференцируются постепенно. В настоящей главе мы сосредоточились лишь на анализе изменений в переводах русских поэтов, не уделяя много внимания источнику этих расхождений с русской меланхолической традицией. Именно этой традиции и построению русского меланхолического дискурса посвящена последняя глава данного исследования.

ГЛАВА 3. ДИСКУРС МЕЛАНХОЛИИ В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ

Третья и последняя глава исследования посвящена дискурсу меланхолии в контексте русской литературы. В первой части будут кратко рассмотрены некоторые первые проявления меланхолии в XVIII в., её эволюция в поэтических произведениях XIX в.; в частности, мы обратимся к творчеству Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина и др. Вторая часть будет посвящена меланхолии и тоске в творчестве Л.Л. Кобылинского (Эллиса), главным образом, в его стихотворении «Меланхолия» из сборника «Арго» (1914). Также будут рассмотрены различные факторы, которые, в конечном итоге, сформировали то, как Эллис понял идею меланхолии. Наконец, третья часть будет посвящена меланхолии и тоске в поэтическом творчестве Андрея Белого. Мы обратимся к его стихотворению «Меланхолия» из сборника «Пепел» (1909), а также к его поэтическим циклам, опубликованным в журнале «Гриф» («Тоска о воле», 1904) и в журнале «Золотое руно» («Меланхолия», 1908). Цель данной части исследования – понять, как дискурс европейской меланхолии и связанные с ней образы и метафоры адаптируются к уже существующей русской традиции «меланхолии» и «тоски» у этих поэтов-символистов. Оба поэта, Эллис и Белый, используют эти понятия в своём творчестве, и посредством анализа их поэтических текстов можно будет понять, как смешиваются эти образы, как авторы строят свой меланхолический дискурс. Наш выбор именно этих поэтов, как указано во введении, основан, во-первых, на их интересе к творчеству французских символистов, что было проанализировано в предыдущей главе, а во-вторых, на непосредственном присутствии дискурса меланхолии в их собственном творчестве. Особое внимание будет уделено влиянию зарубежных авторов на процесс создания поэтами «своей меланхолии»; это позволит понять специфику дискурса меланхолии в русском символизме.

3.1. ПОЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ДИСКУРС МЕЛАНХОЛИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В отличие от французской меланхолии, анализируемой в первой главе настоящего исследования, понятие меланхолии в России изначально воспринимается как иностранное. По А.В. Семенову, «слово “меланхолия”, означающее “мрачное настроение”, “состояние глубокой угнетённости”, заимствовано, вероятно, из латинского языка в XVII в.» [Семенов, 2003]. Весьма интересно, что заимствование слова происходит из латинского, а не из греческого языка. Возможно, это и указывает на то, из каких текстов произошло это слово; может быть, из переводов, медицинских или религиозных писаний. Это также может означать, что до того, как это слово вошло в состав русского языка, возможно, существовали другие слова для обозначения подобного состояния. Это не единственное предположение о появлении слова в русском языке. А.Ф. Журавлев и Н.М. Шанский в «Этимологическом словаре русского языка» пишут: «Заимствовано из польск. или нем. яз. в среднерусский период» [Журавлев, с. 133]. Независимо от того, откуда оно было заимствовано, важно лишь обратить внимание на то, что слово имеет иностранные корни. Екатерина Махотина в своей статье «Меланхолия приходит в Россию. Монастыри как долгаузы в России в XVIII веке» показывает, что, может быть, первое появление слова «меланхолия» в русском контексте относится к 1715 г.:

«В Артикуле Воинском (1715), уголовном кодексе, разработанном Петром для регулярной армии, в 19 главе, 164 артикуле мы впервые встречаем официальное употребление термина меланхолии: “Артикул 164. Ежели кто сам себя убьет, то надлежит палачу тело его в безчестное место отволочь и закопать, волоча прежде по улицам или обозу. Толкование. А ежели кто учинил в безпамятстве, болезни, в меленхолии, то оное тело в особливом, но не в безчестном месте похоронить. И того ради должно, что пока такой

самоубийца погребен будет, чтоб судьи наперед о обстоятельстве и притчинах подлинно уведомились, и чрез приговор определили б, каким образом его погребсти”. *Меланхолия* как диагноз, как медицинское понятие, стало секуляризированной версией одержимости, беснования». [Махотина, с. 30].

Это первое упоминание показывает две идеи, имеющие большое значение для нашего исследования. Во-первых, представление о меланхолии, по-видимому, устоялось, исходя из представлений о меланхолии, разработанных в Средние века и XVI в. То есть идея о том, что человек, страдающий меланхолией, не может нести ответственность за свои действия, также относится к религиозному убеждению, согласно которому меланхолия воспринималась как дьявольская одержимость: «Здесь поддерживалось стандартное объяснение, что меланхолия (помутнение разума) приходит от дьявола. Например, известная Тереза Авильская (1573–1582) в рассуждении о меланхолии монахинь писала: “я уверена в том, что дьявол использует меланхолию как средство, чтобы победить человека”» [Махотина, с. 26]. Во-вторых, «Артикул» утверждает преимущественно негативное восприятие меланхолии. Это актуально, поскольку в период классицизма, когда поэты и писатели отдают приоритет «разуму», болезнь, поражающая именно эту сторону, не может восприниматься ими как состояние, способствующее творчеству.

Точно так же совершенно очевидно, что существовали предрассудки по отношению к личности, охваченной глубокой печалью. Идея меланхолии воспринимается через контекст, который ей предшествует и придаёт ей смысл в соответствии с моментом.

«Отрицая и высмеивая “меланхолию”, “разумные” авторы 1700–1780-х годов утверждают и оберегают свою рационалистическую утопию, в которой нет места ни глубокой печали, ни её мрачным, болезненным или смешным “носителям”. Меланхолик всегда

странен и подозрителен; он – персона нон грата в просвещённом мире; чтобы стать его полноправным членом, ему следует излечиться от задумчивости – будь то “болезнь воображения”, “мизантропия”, “чужачество” или наносная модная “странность”. Изменение отношения к задумчивости в течение XVIII в. хорошо прослеживается на принципиальных переменах в её литературных “портретах”. “Разумным” авторам Меланхолия представлялась в виде старой уродливой женщины с безумным взором и “заразительным” дыханием. “Задумливость” Тредиаковского, хотя и отличается свойственной старости сухостью (“очюнь суха”), но уже лишена традиционных “отвратительных” черт» [Виницкий, с. 7].

В этот период само слово «меланхолия» будет использоваться для описания различных заболеваний и соседствовать с другими лексемами; например, одной из наиболее распространённых, также связанных с традицией Гиппократом, является ипохондрия. «Как верно замечает С.И. Николаев, “писатели до последней трети XVIII в. путались в терминологии и в то же время смешивали строго медицинское и философско-эстетическое содержание терминов ипохондрия и меланхолия”» [Петров, с. 174]. Собственно, именно так опишет некоторых людей в произведениях Сумарокова сам Тредиаковский: «По мысли В.К. Тредиаковского, во многом, как представляется, справедливой, ипохондрия стала организующим началом и для характера персонажа трагедии Сумарокова. Содержание этого понятия при отсутствии чёткого определения следует выводить из сказанного самим Тредиаковским и из того, что писалось о ипохондрии в XVIII в. и отчасти было приведено выше: это резкая смена настроения, раздражительность, импульсивность, прямо влияющая на поступки человека» [Петров, с. 171]. Этот образ меланхолии, сконструированный в русском контексте XVIII в., контрастирует с её репрезентацией во Франции, Англии или Испании. Отказ от меланхолии не одинаков в этих странах, даже в

тех случаях, когда меланхолия считалась грехом. Всегда находился более эстетичный вариант. Такое отрицательное восприятие в литературной репрезентации меланхолии станет в России основным элементом её образа и дискурса и будет медленно развиваться, но первоначальное определение будет центром, из которого будут возникать любые изменения.

Одним из первых важных моментов, когда меланхолия начинает отделяться от этого негативного понятия и рассматриваться в русской традиции как литературная тема, становится творчество некоторых поэтов-сентименталистов. Н.М. Карамзин, пожалуй, будет первым, кто исследует и создаст эти новые образы для русской традиции. В 1800 г. он написал стихотворение «Меланхолия» как подражание Жаку Делилю (1738–1813), которое будет напечатано в 1802 г. [Кочеткова, с. 99]. Это вольный перевод поэмы Делиля, в котором Карамзин переносит на русскую почву французскую образность. Там уже можно видеть отличающееся описание меланхолии:

Страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетённых,
Несчастливых счастье и сладость огорчённых!
О Меланхолия! ты им милее всех
Искусственных забав и ветреных утех.
Сравнится ль что-нибудь с твоею красотой,
С твоей улыбкою и с тихою слезою?
Ты первый скорби врач, ты первый сердца друг:
Тебе оно свои печали поверяет;
Но, утешаясь, их ещё не забывает [1-9].

Хотя это может показаться знакомым в контексте английской или французской литературы той эпохи, здесь описание меланхолии Карамзина представляет собой отход от предыдущего отрицания этого чувства. В стихотворении есть несколько отсылок к образам и понятиям, связанным с историей меланхолии: время, осень, прошлое, печаль, тоска, скорбь и т.д. Внутри всех этих, казалось бы, противоречивых понятий и определений и создаётся русская меланхолия сентиментализма.

Следует также особо выделить В.А. Жуковского, роль которого в развитии темы меланхолии в русском романтизме, несомненно, более значительна. Хотя поначалу он следовал традиции, в ходе своего поэтического творчества он создал свой вариант, который назвал «философией грусти»: «“Философия грусти” Жуковского диссонирует с основным направлением западной меланхолической традиции первой трети XIX в. Центральный пункт расхождений поэта с философией скорби, развиваемой французской и немецкой романтическими эстетиками – роль меланхолии в христианской культуре в целом и в литературе в частности [...]. Если же речь идёт о печали, преобразуемой христианской верой в скорбь, врачующую душу, то зачем называть это состояние словом с “инфернальной” этимологией?» [Виницкий, с. 15]. Жуковский не только дистанцируется от негативных представлений о меланхолии, распространённых в XVIII в., но и подвергает сомнению противоречия внутри самого понятия. Ставится под сомнение это отрицательное, «дьявольское» отношение, ассоциируемое с меланхолией, и одновременно соответствующее творчеству. Мы легко можем увидеть это, если рассмотрим одно из ранних стихотворений Жуковского под названием «Послание Элоизы к Абеляру» (1806):

В сих мрачных келиях обители святой,
Где вечно царствует задумчивый покой,
Где, умиленная, над хладными гробами,
Душа беседует, забывшись, с небесами,
Где вера в тишине святыя слезы льет
И меланхолия печальная живет, —
Что сердце мирныя весталки возмутило? [1-7].

Образы, которые Жуковский создаёт для описания пространства, в котором обитает меланхолия, демонстрируют склонность к религиозной связи. Поэт изображает спокойное и тихое пространство монастыря, а образы гробов или слёз усиливают трансцендентность души, беседующей с небесами. Эта «печальная меланхолия», которую изображает Жуковский, и пространство, в котором она живёт, сильно отличаются от того, что существовало в

европейской традиции, рассмотренной ранее. Мы могли бы снова вспомнить пространство, созданное Китсом в его «Оде Меланхолии», в котором меланхолия обитает в «храме Наслаждения», где она имеет свой «суверенный трон» и живёт с «Красою преходящей» [Китс, 21]. Этот храм не предполагает религиозного пространства, как у Жуковского, поскольку у Китса меланхолии поклоняются. Связь с душой играет важную роль у Жуковского, и об этой связи он пишет в своей статье «О меланхолии в жизни и в поэзии» в 1824 г.:

«Что такое меланхолия? Грустное состояние души, происходящее от невозвратной утраты, или уже совершившейся, или ожидаемой и неизбежной. Причины меланхолии суть причины внешние, истекающие из всего того, что нас окружает и что на нас извне действует. Скорбь или печаль есть состояние души, томимой внутреннею болезнию, из самой души истекающею; и, хотя причины скорби могут быть внешние, но оне, поразив душу, не дают её ей самой, и скорбь в ней тогда также присутственна, как и сама жизнь. Меланхолия питается извне; без внешнего влияния она исчезает. Скорбь питается изнутри, и если душа, ею томимая, не одолеет ее, то она обращается в уныние, ведущее наконец к отчаянию; если же, напротив, душа с нею сладит, то враг обращается в друга-союзника, и из расслабляющей душу силы (то есть из силы этой скорби, её гнетущей) вдруг рождается великое могущество, удвоивающее жизнь» [Жуковский, с. 340].

Именно через роль души в этом состоянии великой печали Жуковский также начинает отходить от общего понятия меланхолии и начинает строить свою собственную «философию», о которой мы говорили выше. Это согласуется с тем, что было известно в XVIII в. о происхождении меланхолии, когда считалось, что она была продуктом внешнего воздействия. «Логичным следствием становится трансфер понятия меланхолии в петровской России: это или черножелчная болезнь, приводящая к помутнению рассудка, или внешняя

травма головы, имеющая такие же последствия» [Махотина, с. 30]. Даже если кажется, что «черножелчная болезнь» могла бы считаться меланхолией, происходящей изнутри, это не то же самое, что у Жуковского; здесь эта болезнь зависит от тела, а не от состояния духа. Если боль исходит от души, то кажется, что Жуковский пытается отделить её от того внешнего, а иногда и дьявольского смысла, который ей был придан. Этот контраст можно лучше увидеть, если сравнить перевод Жуковским в 1840 г. первых стихов «L'Allegro» Джона Милтона:

Прочь отсель, Меланхолия, дочь Цербера и тёмной
Ночи, рожденна во мраке Стигийской пещеры, при диких
Воплях и криках, меж призраков смертных, сокрыта в глубокой
Бездне, где хмуро-угрюмая тьма распростерла ревнивые
Крылья, Сидит и каркает ворон ночной без умолку [1-5]⁵⁷.

Интересен сам факт, что Жуковский решил приступить к этому переводу, где мы видим очень традиционную, классическую репрезентацию меланхолии. Можно предположить, что, возможно, его интересовала и двойственность «L'Allegro» и «Il Penseroso». Именно отношения между двумя сосуществующими чувствами – счастьем и грустью – изображёнными в этих стихотворениях, возможно, побудили его перевести их. Независимо от причины, этот перевод даёт нам наглядный пример различий. Мы снова видим эту почти мифологическую меланхолию, связанную с тёмной, почти адской обстановкой. Образы бездны, вопли и крики, призраки, пещера, ворон — всё резко контрастирует с пространством, созданным в стихотворении Жуковского. Именно благодаря очевидности этого контраста можно назвать поэзию Жуковского поворотным пунктом в эволюции меланхолии в России.

Это не единственный случай, когда делается попытка создать, построить и определить русскую меланхолию. Один из самых известных примеров в

⁵⁷ Перевод Жуковского

истории меланхолии предлагает А.С. Пушкин в романе «Евгений Онегин», который может помочь понять, как понималась меланхолия в том столетии.

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра [XXXVIII,1-4].

Эти строчки весьма полезны для понимания понятия меланхолии того периода. Сначала становится ясной идея, что это болезнь или «недуг». Потом болезни даётся название «сплин». Этот английский сплин более связан с идеей характерной романтической болезни – «*mal du siècle*». Стивен Минта в своём докладе «*Byron and Le Mal du siècle*» говорит:

«Первоначально [сплин – С.М.С.Д.], кажется, использовали в чисто анатомическом смысле, но с конца XIV века его уже считают тем местом, где находится меланхолия. [...] Затем под ним стали понимать совершенно противоречивые вещи. Например, какое-то время его считали местом смеха, и Шекспир использовал его для обозначения таких явлений, как веселье, внезапный порыв, вспыльчивость, дурное настроение. В то же время, когда в 1667 г. в Оксфордском словаре английского языка появилась цитата, в которой жаловались на отсутствие английского эквивалента французского *ennui*, сплин снова вошел в моду в английском языке как квазимедицинский термин» [Minta, 2018].

В качестве английской болезни он описан аббатом Прево, который замечает, что французский язык заимствовал это слово из английского языка. В своём «Лексическом руководстве, или Портативном словаре французских слов, значение которых не всем знакомо» (1750), он указывает, что поскольку цель его работы чисто лексикографическая, речь пойдёт о сплине как о лексеме. «Прево пишет, в частности: “Мы не будем спрашивать, откуда происходит название болезни, свойственной англичанам, которую мы называем, вслед за

ними, Spline”» [Hansen, p. 65]. Это связь с идеей болезни есть и у Пушкина, когда он соотносит сплин с русской хандрой, которая используется в некоторых определениях меланхолии того времени. Например, в «Словаре церковно-славянского и русского языка» (1847) даётся такое определение меланхолии: «Ностальгия или частая задумчивость, нерядко соединённая съ уныниемъ; хандра» [с. 296], или также в «Толковом словаре живаго великорускаго языка» Владимира Даля (1881): «Задумчивая тоска, унынье, тихое отчаяние, безъ основательной, чернѣйшій взглядъ на свѣтъ, пресыщение жизнью, хандра; ипохондрия» [Даль, с. 322]. Эти два определения в равной степени предполагают черты, отличающие русскую меланхолию от других. В первом случае присутствие слова «ностальгия» может показаться обычным явлением, но на самом деле это довольно необычно – найти меланхолию, определяемую как ностальгия. Обычно считается, что ностальгия – это вариант меланхолии, но не всякая меланхолия подразумевает ностальгию.

В определении Даля также можно найти особенности. Некоторые вещи, которые он упоминает, соответствуют традиции меланхолии – такие как тишина, отчаяние; он даже использует чёрный цвет для обозначения взгляда. Здесь и появляется слово «тоска», которое иногда будет переводиться на другие языки как меланхолия⁵⁸, и о котором мы будем говорить позже. Но в обоих определениях присутствует слово «хандра». Хотя в случае Пушкина может показаться, что это слово относится только к русскому контексту, оно в равной степени связано и с гиппократовской меланхолической традицией. Его этимологический корень такой же, как «ипохондрия», о которой мы упоминали, говоря о писателях XVIII в. Эту ипохондрию следует понимать не так, как в настоящее время, а в смысле подреберья («ипохондрио»), области живота, где находится селезёнка (сплин). В эту эпоху уже не считается, что это чувство вызвано проблемами селезенки, но слово, используемое для обозначения этого

⁵⁸ Здесь стоит упомянуть стихотворение Пушкина «Воспоминание» (1828), в котором фигурируют некоторые ранее увиденные образы, связанные с меланхолией: «ночь», «слезы», «тишина», но появляется и понятие «тоска».

страдания, указывает на данную традицию. «Хандра, в отличие от сплина, не есть болезнь пресыщения. Сплином болеют аристократы, но хандра глубоко входит в душу всего русского народа, приобретая там ещё и другое, более сильное наименование: тоска, кручина» [Эпштейн 1998, с. 69]. Несмотря на многочисленные различия разных типов меланхолий, все они имеют общую потребность в индивидуальности и разграничении для идентификации чувства в определённом месте. Кажется, что все они относятся к одному и тому же чувству, но каждый человек может объяснить, как приходит к этому чувству, только через свой индивидуальный контекст.

Следует ещё раз отметить, что понятие меланхолии, хотя и видоизменённое и адаптированное к российскому контексту, никогда полностью не теряет связи с европейской меланхолией. Поэтому, хотя это понятие находится в центре данного исследования, нельзя игнорировать тот факт, что в случае России есть ещё одно слово, которое, кажется, имеет некоторые общие характеристики с меланхолическим чувством, проанализированным до сих пор, но, в отличие от этого слова, тесно связано с русской культурой: «тоска». Сначала можно было бы предположить, что это слово могло быть вариацией, похожей на «сплин» или «хандру», однако эти два слова восходят к гиппократовской меланхолии. Хотя они адаптированы к другому контексту, их связь с традицией очевидна в самом происхождении слова. «Тоска» отличается от этого происхождения:

«Согласно определению, данному в словаре С. И. Ожегова, тоска – это, во-первых, “душевная тревога, уныние”; во-вторых, “скука, а также (разг.) что-нибудь очень скучное, неинтересное” [11, с. 803]. В словаре В. И. Даля “тоска (теснить) – стеснение духа, томленье души, мучительная грусть; душевная тревога, беспокойство, боязнь, скука, горе, печаль, нойка сердца, скорбь” [6, с. 810-811]. В историко-этимологическом словаре современного русского языка тоска определяется как “тяжёлое душевное состояние,

характеризующееся томлением, грустью, тревогой, унынием и упадком сил” [18, с. 253]. Глагол “тосковать” с основой *tus-sk*, база *teus* – “опорожнять”, “делать пустым”, “осушать”, сходен по своему значению с такими словами, как “тощий”, “тщета”, “тщательный” [Там же]» [Чеснокова, с. 196].

Необходимо заметить, что и меланхолия, и тоска имеют некоторые общие черты как в их словарных определениях, так и в чувствах, которые они воплощают. Ещё более важным является тот факт, что, как и меланхолия, тоска, имеет важное отношение с пустотой и отсутствием, из которых, кажется, возникает это чувство. Мы снова сталкиваемся с идеей потерянного объекта, который человек желает, но не может получить. Именно в образе потерянного объекта обнаруживается, пожалуй, самая большая разница между этими двумя понятиями. На протяжении всего исследования мы настаивали на том, что помимо потерянного объекта должно быть осознание того, что он потерян. То есть необходимо знать, что это за объект, и что этим объектом нельзя обладать. В случае с тоской ощущение возникает от аналогичного отсутствия, но нельзя точно знать, что именно потерялось. «Тоске невозможно дать рациональное объяснение. Она не имеет объекта и причины и, “словно глухой туман, тянется из недр бытия” [22, с. 114]. Отсутствие всяких свойств, а также душевная пустота, незаполненность, лишённость смыслов являются признаками Ничто. Тоска приоткрывает нам Ничто» [Чеснокова, с. 197]. Это значит, что возможно почувствовать «тоску» по неопределённому объекту, которым, возможно, человек никогда не обладал. Этим объясняется, почему в словаре, использованном Сологубом⁵⁹, о котором мы говорили в конце второй главы, и тревога (*angoisse*), и беспокойство (*anxiété*) были определены как «тоска» (так

⁵⁹ «Полный французско-русский словарь» Николая Петровича Макарова: «Anxiété, sf. тоска; душевное, мучительное беспокойство.» [Макаров, с. 66]; «Angoisse, sf. тоска, грусть f, томление. - mortelle, смертельная тоска. -S de la mort, смертная тоска, смертное томление. Être en -, dans des -s mortelles, тосковать, смертельно тосковать. Poire d’- горькая, терпкая груша; кляп для рта. * Avaler des poires d’-, иметь, терпеть большія неприятности, большія огорченія» [Макаров, с. 59].

Сологуб переводит стихотворение Верлена «L'Angoisse», «Тоска»), поскольку оба чувства могут быть спровоцированы какими-то неопределёнными причинами. Равным образом, следует отметить, что это чувство, подобное меланхолии у Жуковского, имеет трансцендентальное и духовное намерение: «Через попытку бежать от тоски человек получает возможность испытать радость творчества; она причиняет глубокое страдание – и возносит над миром обыденности, таит в себе опасность греха уныния – и стимулирует к духовным поискам. Тоска обретает своё экзистенциальное значение за счёт того, что она выкликает человека из повседневности его существования к подлинности бытия» [Чеснокова, с. 199]. Это понятие в таком смысле широко использовалось разными русскими поэтами XIX и XX вв. Примером может послужить стихотворение «Тоска по невозвратном» (1840) А.А. Фета:

Опять в душе минувшая тревога,
Вновь сердце просится в неведомую даль,
Чего-то милого мне больно-больно жаль,
Но не дерзну просить его у Бога.

И вновь маню высокий идеал,
И снова жизнь мне грезится иная:
Так грешник-праотец, проснувшись, искал
Знакомых благ утраченного рая! [1-8].

В этом стихотворении мы находим несколько характеристик того, что мы показали ранее. Здесь присутствует неопределённое отсутствие, чувство тревоги, и прежде всего, тот трансцендентальный поиск, о котором говорит Л.В. Чеснокова. Стоит отметить также образ потерянного рая – тему, которую Эллис будет развивать, о чём мы кратко упомянули в предыдущей главе и что мы подробно проанализируем позже. Фет не единственный, кто использует образ тоски. «[Концепт тоски – С.М.С.Д.] можно встретить в творчестве А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. А. Блока, М. И. Цветаевой, А. А. Ахматовой, А.П. Платонова и других классиков русской литературы» [Чеснокова, с. 196]. В переводах на иностранный язык тоска часто переводится как меланхолия.

Например, поэтическая антология произведений И. Ф. Анненского «Тоска мимолётности» на испанском языке озаглавлена «Melancolía por lo fugaz» (2016, перевод Натальи Литвиновой), и названия стихов, в оригинальном тексте которых есть слово «тоска», переведены через образ меланхолии: «Тоска медленных капель» («La melancolía de las gotas lentas»), «Тоска припоминания» («La melancolía del recuerdo») и «Тоска мимолётности» («La melancolía por lo fugaz»).

Конец XIX в. в России будет особенно плодотворным временем для развития меланхолии и тоски в литературе. Это связано не только с литературным влиянием, которое, по-видимому, оказывали поэты этого периода, но также с общим чувством упадка, распространившимся во всём обществе. «Поэзия 80-х годов, в русле которой начинали многие символисты, была проникнута переживаниями безвременья. “Болевое” состояние иных умов и душ создавало восприимчивость к веяниям упадка. Они проявятся двояко: то меланхолия, чувство тупика, обессиливший пессимизм, то “компенсаторные” мотивы бурного жизнелюбия, жажда “дерзновений” за пределы общепринятого, проповедь эгоизма, имморализма» [Корецкая, с. 84]. Эту меланхолию можно видеть уже в творчестве предсимволистов. Примером может послужить стихотворение «Меланхолия» (1888) К. Фофанова:

Для радостей природа создана,
Но почему грустит она всечасно?
Теперь закат сверкает в небе ясно —
И в нём печаль глубокая видна [1-4].

Отношения внутренней меланхолии с природой, окружающей поэта, — тема, обнаруживающая значительное влияние традиции европейской меланхолии. Русскими символистами будут исследованы несколько тем, близких меланхолической традиции, такие как смерть, одиночество, красота, отсутствие надежды и др. Горький даже называет этих поэтов «полными тоски»: «Лучшие из декадентов — “люди с действительными талантами”, “с глубокой тоской в

сердце”, “взыскующие града”. Однако их доминанта — “бессильный порыв”, отсутствие идейных “камертонов”; отсюда искание “точки опоры” в мистицизме» (Корецкая, с. 88). Смерть становится центром нескольких важных произведений этого периода, особенно в символизме, таких как стихотворение Сологуба в 1894 «О смерть! Я — твой. Повсюду вижу / Одну тебя, — и ненавижу / Очарования земли» [Сологуб 1-3]. Не следует забывать, что тоска также развивается и смешивается с меланхолическими выражениями, как это можно было видеть в стихотворении «Песня» (1893) Гиппиус: «Мне нужно то, чего нет на свете» [Гиппиус 23-24]. Как уже было отмечено ранее, речь идёт об ощущении тоски, вызванной неопределённостью объекта. Тоска лирического героя происходит от чего-то, что нельзя назвать и чего нет на этой земле. Было бы неправильно говорить, что меланхолия и тоска становятся синонимами; скорее, они занимают близкое семантическое пространство.

В поисках новых выражений, «нового» искусства некоторые из этих поэтов обращаются к французским символистам. Хотя важно отметить, что влияние здесь не исключительно французское: речь идёт и о других литературах, например, английской, американской и, конечно же, собственной русской литературы. «Вместе с тем, многокорневая культура символизма вобрала и влияния Шопенгауэра, Ницше, Уайльда, Э. По, а также французских и бельгийских поэтов 50—90-х гг. XIX в. (Бодлер, Верлен, Малларме, Метерлинк, Верхарн). Весьма существенным был опыт отечественной поэзии — Пушкина и Лермонтова, Тютчева и Фета, а также Полонского, Фофанова, Случевского» [Корецкая, с. 80]. Результатом этого сочетания влияний является то, что приведёт к изменению понятия меланхолии. Примером этих влияний, совпадающих в поэзии поэтов-символистов, является стихотворение «Новое искусство» в сборнике «Конец века. Очерки современного Парижа» Д.С. Мережковского:

Певец Америки, таинственный и нежный,
С тех пор как прокричал твой Ворон безнадежный

Однажды полночью унылой: “nevermore!”
Тот крик не умолкал в твоей душе; с тех пор
За Вороном твоим, за вестником печали,
Поэты “nevermore”, как эхо, повторяли;
И сумрачный Бодлэр, тебе по музе брат,
На горестный напев откликнуться был рад;
Зловещей прелестью, как древняя Медуза,
Весёлых парижан пугала эта муза [1-10].

Эхо, о котором говорит Мережковский, может быть именно образом того влияния, которое проходит через Бодлера и развивается у русских поэтов-символистов. Как было отмечено в предыдущих главах, музыкальность — одно из качеств, которые были важны и для По, и для Бодлера, и которые играли важную роль в построении меланхолического дискурса. Той же самой музыкальности будут искать и русские символисты, такие как Бальмонт или Белый, для которых музыкальность станет ещё одним символом.

Разнообразие влияний, общее ощущение декаданса, давняя традиция меланхолии, её сходство с хандрой и тоской создают неповторимую атмосферу этого периода русской поэзии. Именно поэтому в следующих частях этой главы будет анализироваться не только развитие меланхолии у Эллиса и Белого, но и их отношение к тоске в их поэтических произведениях. У каждого поэта будет свой способ создания нового меланхолического и тоскливого дискурса в этот решающий период развития поэтического понимания меланхолии.

3.2. МЕЛАНХОЛИЯ И ТОСКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЛИСА

Эллис в раннем возрасте он выказал большой интерес к зарубежным писателям, среди которых особую преданность проявлял к Данте и Бодлеру. Непосредственное влияние Данте на поэтическое творчество Эллиса можно увидеть в его первом сборнике стихов 1911 г. «Stigmata». В структуре этого сборника поэт стремится подражать структуре «Божественной комедии», разделяя её на три части, напоминающие ад, чистилище и рай. Среди тем, разрабатываемых в этом произведении, такие, которые Эллис будет

исследовать на протяжении всей своей жизни. В контексте меланхолии одной из тех тем, которые следует выделить, является тема «падения» или утраты рая, проявляющаяся и в стихотворении, сочинённом для его переводов Бодлера, которое мы проанализировали в предыдущей главе.

Точно так же влияние Бодлера будет сказываться не только в поэтическом, но и в критическом творчестве Эллиса. В своём эссе «Русский символизм», он, среди прочих, упоминает Бодлера как прямого предшественника: «Символизм в собственном смысле: Э. По, Бодлэр, Верлэн и их ближайшие ученики: К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый» [Эллис 2022, с. 8]. Эллис проявляет особый интерес к французским поэтам-символистам; известно, что он даже планировал написать текст, посвящённый именно им, как пишет Елена Глуховская в своей статье «Эллис о “Записках вдовца” П. Верлена». Исследовательница помещает в статье также неопубликованный текст Эллиса, в котором он говорит о Верлене. «Для [Эллиса – С.М.С.Д.] Верлен прежде всего не человек, а поэт, “поэт на самом деле”, который “жил как поэт, и каждый шаг его жизни, каждый полёт и каждое падение были поступками поэта, были одной великой поэмой!”» [Глуховская 2012, с. 209]. Конечно, в творчестве Эллиса присутствует влияние не только зарубежных поэтов, но и отечественных. Вполне можно предположить, что среди них был и Жуковский, который, как мы показали ранее, сыграл важную роль в развитии понятия меланхолии. В 1933 г., когда Эллис уже уехал из России, он был намерен распространять русскую поэзию за рубежом. Его восхищение творчеством Жуковского и стремление познакомить с его стихами читателей других стран побудили его перевести некоторые произведения русского романтика на немецкий язык. Стоит просто кратко сослаться на его перевод стихотворения «Воспоминания», которое было переведено и самим Жуковским, где слово «тоска» имеет два немецких варианта: «Shmerz» (Жуковский) и «Traurigkeit» (Эллис) (Никонова, с. 50):

Жуковский:

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: их нет;
Но с благодарностию: были [Жуковский, с. 225].

Жуковский (нем.):

Von den Geliebten, die für uns die Welt
Durch ihr Mitleben einst verschönert haben,
Sprich nicht mit Schmerz: sie sind nicht mehr;
Sprich dankerfüllt: sie waren [Жуковский, с. 606].

Эллис:

Von den Geliebten all, von allen treuen Wesen
Die uns begleiteten auf diesem Weg so schwer,
Sage nicht mit Traurigkeit: "Sie sind nicht mehr",
Sage doch mit Dankbarkeit: "Sie sind bei uns gewesen!" [Kobilinski-
Ellis, p. 195].

Жуковский переводит слово, обозначающее чувство, как боль, а Эллис – как глубокую печаль. Этот пример может дать нам общее представление о том, как Эллис интерпретировал слово «тоска». Однако в этой части нашего исследования мы остановимся на одной из его работ, опубликованной несколькими годами ранее – втором сборнике стихов «Арго», вышедшем в 1914 г. Известно, что несколько стихотворений этого сборника были написаны в то же самое время, что и стихотворения сборника «Stigmata» – на протяжении 1905-1913 гг. [Глуховская 2013, с. 144]. Это может дать представление о том, сколько времени ушло на его создание.

Публикация второго поэтического сборника – пожалуй, самый важный момент для Эллиса с точки зрения его становления как поэта. После публикации его первого сборника критика не была положительной, и в основном подчёркивала тот факт, что Эллис был, скорее, литературным критиком, а не поэтом [Глуховская 2013, с. 141-142]. Однако второй сборник меняет его репутацию, и несмотря на то, что ещё были критики, которые не дают ему звания поэта, другие ставят его на один уровень с некоторыми

поэтами-символистами: «Даже взыскательный В. Брюсов, делая обзор русской поэзии за период с апреля 1913 по апрель 1914 г., поставил Эллиса в один ряд с Сологубом, Бальмонтом, Ходасевичем, Садовским, называя их всех поэтами, “ищущими нового на старых путях”» [Глуховская 2013, с. 145].

Причина, по которой некоторые стихотворения в этом произведении можно проанализировать с точки зрения понятия меланхолии, связана с темой, которую сам Эллис раскрывает в своём предисловии: это тема детства.

«Современному поэту, всё еще ревниво стремящемуся остаться поэтом, но уже властно увлечённому потоком всеразрушения, потрясённому и ужаснувшемуся до конца, столь естественно отдаться голосам детства, этого малого утраченного Рая – призракам, снам и сказкам, которым не дано повториться никогда; только призраки детства всегда реальны, только детские сны не знают пробуждения, сказки – конца, только поэзия детства чиста и незабываема» [Эллис 2022, с. 191-192].

Эта грусть или ностальгия по утраченному прошлому будет лежать в основе меланхолического чувства, представленного символом детства, которое стало одним из самых важных образов меланхолического дискурса Эллиса. Тот образ недостижимого или утраченного рая, который мы рассмотрели в его стихотворении, посвящённом Бодлеру, появляется здесь снова, однако на этот раз вместо образа Икара, олицетворяющего разлуку, он выражен контрастом между детством и взрослостью. Стоит отметить упоминание об этих «призраках» в предисловии, особенно если вспомнить, что именно этим словом он переводит «souvenirs» в стихотворении Бодлера «Разбитый колокол», которое мы анализировали в предыдущей главе. Данное слово, хотя и несёт в себе общее понятие чего-то недостижимого, оказывается, по Эллису, единственной вещью, которая всегда реальна. Возможно, в переводе Бодлера ещё нет отсылки к символу детства, однако утрата прошлого присутствует.

Образ детства — общая тема не только в символизме, но и у некоторых европейских поэтов-романтиков, например, у Вордсворта или Кольриджа. В России эта тема находит отклик в произведениях Толстого и Достоевского. «Достоевский базируется на традиционном христианском представлении о ребёнке как о невинном и за счёт этого близком к Богу существе, противоположность которого – погрязший в грехах, отдалившийся от Бога взрослый» [Козлова, с. 96]. В символизме эта тема будет трансформироваться, хотя и сохранит общую идею о том, что в детстве можно воспринимать иной мир: не тот, который характерен для взрослой жизни. «Но если для Достоевского этот иной мир – мир божественной благодати, противопоставленный полной греха и скорби повседневности, которой одинаково принадлежат и дети, и взрослые, то у символистов этими двумя противостоящими реальностями являются не “мир дольний” и “мир горний”, но мир взрослых и мир детей, которые разделяет пропасть» [Козлова, с. 97]. Именно в этом представлении о бездне обнаруживается меланхолическое чувство, лежащее в основе образа детства. В отличие от Достоевского, у символистов тот, иной, мир недостижим, нельзя вернуться в это состояние невинности. У Бальмонта можно найти то, что значит это детство, и то, что потеряно: «Для детства не безразлично, считал К. Бальмонт, как и когда возникает человеческая жизнь, когда появляется на свет ребёнок. Всё важно и значимо для живущего ещё в незримом таинстве младенца, ничего нельзя разнять и отъединить: “действие воздуха, света, времени года, часа дня или ночи, сочетания звёзд, цветенье жёлтых цветов или белых или иных”, пение “случайно пролетевшей мимо окна птички”, звучание музыки...» [Дворяшина, с. 19]. Осознание этой потери похоже на осознание потерянного объекта и поэтому вызывает чувство меланхолической безнадежности.

Таким образом, ребёнок воспринимается как фигура, к которой надо стремиться, обладающая способностями, которые ищут и ценят поэты-символисты. «Итак, ребёнок символистов наделён не только огромным

творческим потенциалом, но и невероятной познавательной способностью, он – мудрец, философ, способный поведать о “мире мистерий” и тайнах мироздания» [Козлова, с. 100]. Идея о том, что фигура ребенка возведена в ранг фигуры философа, к которому могут быть обращены самые сложные вопросы, является характерной для творчества Эллиса. Но нельзя забывать, что одновременно этот образ представляет собой утрату того прошлого и той способности, к которой уже нельзя вернуться. Об этой утрате Эллис говорит в предисловии.

«Но, утратив мерцание чистой мечты, душа не вернётся на землю, ибо на земле нет ничего, чего не было бы в царстве грёзы; в самом безумии, в беспокойных изломах и изысканной прихотливости сочетаний, в опьянении странным и причудливым миром искусственного, в бреде самосозерцания, убегая от земли и неба в искусственный рай, в царство Гобеленов, в вечный маскарад бессмертных теней, и дыша экзотической властью Орхидеи, она, утомлённая непрерывным творчеством призраков, неизбежно погрузится в небытие и полное самоотрицание. Тогда лишь встанет перед ней во всей своей неотразимой правде сознание, что она заблудилась безнадежно, что не обрести ей золотого руна, что прикован к месту и вечно будет стоять её волшебный корабль Арго, что призрачным и ложным был весь её путь с самого начала, и бодлеровское “Il est trop tard!” и безумный смех Заратустры прозвучат над ней» [Эллис 2022, 192-193].

По мнению Эллиса, столкнувшись с этой утратой, человек будет стремиться достичь идеала другими средствами. Здесь в образе искусственного рая слышится лишь отголосок идей Бодлера и его сборника эссе «Искусственный рай», в котором также обсуждается понятие идеального. У Эллиса этот образ также будет контрастом истинному раю, который можно наблюдать в детстве. Эллис также поднимает тему трагедии осознания своего собственного

состояния. Бодлер ещё раз использует для констатации этой трагической фразы стих из своего стихотворения «Часы» из «Цветов зла», в разделе «Сплин и идеал». Это стихотворение показывает невозможность избежать течения времени, но и невозможность игнорировать его.

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.
Le jour décroît ; la nuit augmente, souviens-toi !
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide [17-20]

О, вспомни: с Временем тягаться бесполезно;
Оно – играющий без промаха игрок.
Ночная тень растёт, и убывает срок;
В часах иссяк песок, и вечно алчет бездна [17-20]⁶⁰.

Интересно, что в переводе этого стихотворения Эллиса мы находим образ вечности и бездны, которые появляются и в его предисловии к «Арго», и которые показаны как изображение этой грозной пустоты. Время словно следует за лирическим героем, и в попытке спастись он оказывается лицом к лицу с пустотой. Эта встреча — то же самое сознание, о котором Эллис говорит в своём предисловии. Время настаивает на том, чтобы помнить, что «уже слишком поздно». Этот образ похож на «Ворона» По и «Разбитый колокол» Бодлера. Во всех трёх случаях лирический герой не может уйти от этого «memento mori». Кажется, по мнению Эллиса, единственное действие, которое можно предпринять, — это отступить. В предисловии он говорит именно о поисках этого пути и о том, что надо стремиться вернуться в это «детство», а не продолжать идти вперёд: «Увидев всю ложь своих путей, не раньше сможет поэт понять, что не впереди, а позади его истинный путь и тайная цель его исканий, что не обманут он голосами зовущими, но сам предал и позабыл обеты, принятые некогда перед истинным небом и несвершённые, что, не исполнив данных обетов, безумно искать иных» [Эллис 2022, с. 193]. Истина, идеал станут причиной его возвращения. Детство будет представлять то

⁶⁰ Перевод Эллиса.

пространство, в котором находится то, что ищут, и то место, в котором сокрыта единственная истина. Только обратившись к прошлому, человек, по мнению Эллиса, может хотя бы попытаться вернуть утраченное.

Именно на этой идее построено наиболее актуальное для нашего исследования стихотворение в этом сборнике, входящее в раздел «Табакерка с музыкой», в центре которого находится меланхолическое чувство. «Основная тема этого раздела — дети и детство как отголосок утраченного Рая; мир сказок, снов, призраков и воспоминаний о Рае, возвращение в который невозможно, так как, взрослея, человек все больше удаляется от него. В стихотворениях преобладают мотивы смерти, печали, одиночества, забвения и стремления вспомнить о чём-то безвозвратно потерянном» [Глуховская 2020, с. 122]. Именно стихотворение «Меланхолия» послужит в нашем анализе для того, чтобы показать, как строится это чувство и его дискурс у Эллиса, и с какими образами оно связано. В нём можно увидеть, как поэт обращается к образу ребёнка в начале первой строфы:

Как сумерки застенчивы, дитя!
Их каждый шаг неверен и печален;
уж лампа, как луна опочивален,
струит, как воду, белый свет, грустя [1-4].

Апостроф, предназначенный для фигуры ребёнка, устанавливает с начала стихотворения либо своеобразный диалог лирического героя, либо своего рода страстное обращение к ребёнку. Принимая во внимание сказанное в предисловии, мы не можем не предположить, что указанные выше характеристики воплощены в этом ребёнке. То есть лирический герой обращается к ребёнку, потому что только он поймёт всю сложность чувства, изображённого в остальном стихотворении.

Подобно разделению внешнего и внутреннего в стихотворении Бодлера «Разбитый колокол», здесь два пространства также разделены с помощью света. При этом общее пространство словно медленно превращается в полную

темноту, а пространство, в котором находится герой, едва освещено «белым» светом лампы. Это пример контраста между естественным и искусственным. Лампа — это всего лишь искусственная попытка освещать, как это делала бы «луна», но здесь важно сравнительное «как», поскольку оно утверждает идею о том, что это имитация, нечто искусственное. И именно к этому искусственному свету относится образ печали: это напоминание о том, что естественного света больше нет. Такой искусственный свет также выполняет функцию сопротивления темноте. Часть этой функции развита во второй строфе.

Уж молится дрожащим языком
перед киотом робкая лампада;
дитя, дитя, мне ничего не надо,
я не ропщу, не плачу ни о чём! [5-8].

В темноте, в которую погружается день, остаётся освещённым только этот религиозный образ. Религия в творчестве Эллиса имеет большое значение и лежит в основе его поэтических произведений. Тот факт, что икона остаётся освещённой, возможно, является отсылкой к идее, что даже во тьме вера не исчезает. Снова появляется образ ребёнка, и лирический герой настаивает на том, чтобы сделать заявление, что «ему ничего не надо», которое в контексте меланхолии кажется удивительным. Поскольку отсутствие не определено, это может быть и тоска.

Именно в седьмом и восьмом стихах мы находим, возможно, пример сочетания дискурсов меланхолии и тоски в творчестве Эллиса. Хотя название стихотворения устанавливает первое, если вспомнить то, что было сказано в первой части этой главы, одной из особенностей тоски является неопределённость источника чувства печали. Потерянный объект неясен, и нет понимания, что именно следует вернуть. Хотя стихотворение, кажется, создаёт меланхолический тон, используя образы и слова, которые часто встречаются в контексте меланхолии, утверждение о том, что лирическому герою «ничего не надо», безусловно, является разрывом с меланхолической традицией, которую

мы анализировали до сих пор. Этот лирический герой скорее, тоскующий, нежели меланхоличный; он не сокрушается и не плачет, потому что не признаёт того отсутствия, которое в других стихотворениях вызывает меланхолию. Это сочетание чувств продолжит развиваться и в третьей строфе.

Там, наверху, разбитая рояль
бесцельные перебирает гаммы,
спешит портрет укрыться в тень от рамы...
Дитя, дитя, мне ничего не жаль! [9-12].

В символическом смысле этот рояль можно трактовать как инструмент творчества. Мы уже говорили о значении музыкальности в процессе творчества этих поэтов. Анненский в стихотворении «У гроба» также использует образ забытого рояля для обозначения отсутствия и смерти того, кто им пользуется: «Как конь попоною, одет рояль забытый: / На консультации вчера здесь Смерть была» [Анненский, 3-4]. У Эллиса рояль продолжает звучать, но он сломан, он издаёт только ложные звуки. Опять же, можно провести связь с «Разбитым колоколом» Бодлера, где, несмотря на то, что он «разбитый», он продолжает пытаться издавать звук. Подобно тому, как лампа пытается сохранить свет в темноте, так и рояль сталкивается с тишиной.

В одиннадцатой строчке образ портрета мог бы навести на мысль, что на самом деле существует отсутствие, вызывающее меланхолию, но оно скрыто во тьме, и кажется, что лирический голос решает игнорировать этот образ. Для этого он снова обращается к ребёнку и уверяет, что нет ничего, что его печалит, но на этот раз высказывание контрастирует с портретом. Эти два высказывания как бы отсылают к стихотворению Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», где он говорит: «Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? жалею ли о чём? / Уж не жду от жизни ничего я, / И не жаль мне прошлого ничуть» [Лермонтов, 7-10]. Равным образом и лирический герой как бы не понимает происхождения своего чувства печали, которое могло бы утвердить его как тоскующего лирического героя. Лирический герой стихотворения Эллиса,

кажется, хочет повторять эти фразы про себя, чтобы игнорировать или забывать отсутствие, возможно, намекающее на портрет. Это же говорит лирический герой Лермонтова: «Я ищу свободы и покоя! / Я б хотел забыться и заснуть!» [Лермонтов, 11-12]. Кажется, что намерение лирического героя Эллиса состоит в том, чтобы уйти от чувства, обрести спокойствие, как он объясняет в последней строфе стихотворения.

Вот только б так, склонившись у окна,
следить снежинок мёртвое круженье,
свой бледный Рай найти в изнеможенье
и тихий праздник в перелётах сна! [13-16].

В последней строфе предлагается возможное, хотя и временное, разрешение этого чувства меланхолии или тоски. Падающий снег, возможный образ падения человека из рая, даёт лирическому герою кратковременное умиротворение. Однако он не упускает из виду, что рай, который ему удаётся восстановить сквозь «снег», — это бледный рай, не обязательно искусственный, но это не тот настоящий рай, который, как он знает, он потерял. Бледность была бы представлением отсутствия иного рая, и кажется, что это представление даёт некоторое утешение. Точно так же тишина на «празднике» сна — это ещё один образ отсутствия, также несущий с собой спокойствие. Этот образ сна вновь отсылает нас к стихотворению Лермонтова, лирический герой которого тоже находит во сне некоторый покой. «Но не тем холодным сном могилы... / Я б желал навеки так заснуть, / Чтоб в груди дремали жизни силы, / Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь» [Лермонтов, 13-16]. Различие между ночным сном и сном смерти показывает идею о том, что сон является подобием того момента, когда после смерти лирические герои смогут вернуться и восстановить тот рай, который они потеряли. Но они ищут не быстрой смерти, а лишь утешения, предполагающего возможность вернуть утраченное.

Это кажущееся сходство со стихотворением Лермонтова также является результатом смешения влияний в творчестве Эллиса. На поэтическое

творчество Эллиса повлияли не только Бодлер, Данте и французские поэты-символисты, но в значительной степени сам русский романтизм является для Эллиса предшественником идей символизма. «Эти мысли получили развитие в части “Романтизм и символизм” трактата “Vigilemus!” (1914). Эллис представляет символизм как продолжение идей романтизма: “...в тайных недрах искусства нашей эпохи возрождается искание утраченного рая веры, тоска по религии и возврат к христианству. Романтизм открывает собой этот возврат к религии, современный символизм повторяет, углубляет, усложняет, упрочивает и возводит в сознательное соединение художественного прозрения с религиозной символикой. [...] ...в наши дни старые заветы романтизма стали новыми обетами символизма”» [Глуховская 2020, с. 124]. В темах всех этих поэтов Эллис находит образы и идеи, которые адаптирует и видоизменяет для своих стихотворений, создавая тем самым новые оригинальные образы. Дискурс меланхолии, представленный Эллисом, является результатом этого процесса, примером, в котором совпадают как характеристики классической меланхолической традиции, так и культурные аспекты меланхолии или русской тоски. Эллисианская меланхолия — один из многих случаев смешения влияний, возникающих в этот период. Ещё один замечательный пример — тот, к которому мы обратимся в последней части этой главы, — меланхолия в творчестве Андрея Белого.

3.3. МЕЛАНХОЛИЯ И ТОСКА В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Цель последнего раздела — изучить построение дискурса меланхолии в творчестве Андрея Белого. На первый взгляд может показаться, что это касается только стихотворения «Меланхолия», вошедшего в сборник «Пепел» (1909). Однако, несмотря на то, что данное стихотворение находится в центре нашего анализа, эта тема более обширна и включает в себя также первую часть его «Северной симфонии» и два поэтических цикла, опубликованных в журнале

«Гриф» (цикл «Тоска о воле», 1904) и в журнале «Золотое руно» (цикл «Меланхолия», 1908). Эти два цикла, по сути, составляют существенную часть той основы, на которой окончательно строятся сборники стихов «Пепел» и «Урна» (1909), названия которых уже демонстрируют меланхолическую идею. Анализ этой части его творчества позволит нам наблюдать, как и в случае с Эллисом, процесс адаптации Белым образов классической меланхолической традиции; мы увидим, как в конечном итоге он перенимает и воссоздаёт эти образы для развития собственного дискурса меланхолии.

Мы настаивали на влиянии французских символистов, которое проявляется, среди прочего, во внимании к музыкальности, которую эти поэты ставили в центр своих произведений. Среди русских поэтов-символистов в этом отношении выделяется Борис Николаевич Бугаев, более известный как Андрей Белый. Его интерес к музыке возник с детства под влиянием матери [Гармаш, с. 27]. И позже он вернётся к этому влиянию в момент поиска новых форм для самовыражения, новых жанров и поиска единства через сочетание разных видов искусства, в его случае – музыки и литературы. «Выход к “симфониям” для Белого — не столько результат осознанных, целеустремлённых поисков нового жанра, сколько непреднамеренное обретение адекватного способа самовыражения» [Лавров, с. 42]. Белый написал четыре симфонии в 1899 и 1908 гг. Для нашего исследования актуально осветить этот период, поскольку написание стихотворений, которые мы рассмотрим далее, совпадает с этими датами, что показывает, как постепенно дискурс меланхолии обретает форму.

Первая из этих симфоний, «Северная симфония» (1904), содержащая отрывок, который мы рассмотрим, была написана в период, когда Белый пытался найти новый жанр, способный приблизить литературу к музыке. «Я мечтал о программной музыке; сюжеты первых четырёх книг, мною вынутых из музыкальных лейтмотивов, названы мной не повестями или романами, а Симфониями. [...] Отсюда их интонационный, музыкальный смысл, отсюда и особенности их формы, и экспозиции сюжета, и язык» [Белый 1988, с. 20]. Для

него это поэтический прозаический текст, который не только использует аллитерацию, анафору и даже сам ритм для построения музыкальности, но также использует повторения образов или целых фраз, как если бы они были «лейтмотивами». Некоторые образы, связанные с меланхолией, будут повторяться неоднократно, как в случае с плачем короля и королевы: «3. Королева плакала. / 4. Слезы её, как жемчуг, катились по бледным / 5. Катились по бледным щекам. [...] 3. Король плакал. / 4. Слезы его, как жемчуг, катились по бледным щекам. / 5. Катились по бледным щекам» [Белый 1991, с. 39-40]. Но есть образ, который особенно привлекает внимание, поскольку не только создаёт атмосферу грусти, но и связан с меланхолической традицией: лебедь. Почти с самого начала, после побега короля и королевы, которые должны покинуть свою землю, описывается глубоко укоренённая в традиции меланхолии сцена, одним из действующих лиц которой впервые является лебедь:

1. И тоска окутала спящий город своим чёрным пологом. И небо одиноко стыло над спящим городом.
2. Туманная меланхолия неизменно накрывала деревья. Стояли деревья наклонённые.
3. А на улицах бродили одни тени, да и то лишь весною.
4. Лишь весною.
5. Иногда покажется на пороге дома утомлённый долгим сном и печально слушает поступь ночи.
6. И дворы, и сады пустовали с наклонёнными деревьями и с зелёными озёрами, где волны омывали мрамор лестниц.
7. Иногда кто-то, грустный, всплывал на поверхность воды. Мерно плавал, рассекая мокрой сединой водную сырость.
8. На мраморе террасы была скорбь в своих воздушно-чёрных ризах и с неизменно бледным лицом.
9. К её ногам прижимался чёрный лебедь, лебедь печали, грустно покрикивая в тишину, лапаясь.
10. Отовсюду падали ночные тени [Белый 1991, с. 39].

Интересно, что для построения этой меланхолической атмосферы Белый использует как образ тоски, так и образ меланхолии. Первая характеристика, принадлежащая меланхолической традиции и проявляющаяся здесь, — это то,

как окружающая среда, природа отражает общее настроение. То есть эти наклонившиеся деревья словно несут в себе ту же печаль, которую испытывают в этот момент персонажи. Также использованы образы, которые часто встречаются для построения меланхолического дискурса: туман, тени, ночь и т. д. Аналогичным образом, чёрный цвет используется для создания сцены. Следует отметить, что Белый часто использует цвета, и это мы увидим и в его сборнике «Пепел», где преобладает серый цвет. Контрасты, свойственные меланхолическим произведениям, присутствуют и здесь, поскольку упоминается весна. Этот контраст, имеющий разные измерения, усиливается ещё больше, когда повторяется «лишь весной». Контраст подчёркивает печаль, охватившую город в целом, но также показывает диссонанс между страданиями людей и течением времени в природе. То есть, независимо от того, существует ли страдание, времена года продолжают сменяться.

Этот контраст можно найти и в образе чёрного лебедя, «лебедя печали» – образе, который несколько раз повторяется в симфонии. Лебедь в символической и меланхолической традиции олицетворяет изгнание [Уракова, Фэррент, с. 113]. В образе этого лебедя можно увидеть одно из первых и важнейших музыкальных влияний Белого. В данном случае вероятно отсылка к «Лебедю» Эдварда Грига. В этом произведении можно услышать одноимённое стихотворение Генрика Ибсена:

Мой лебедь белый,
Безмолвный, безгласный,
Где голос твой страстный,
Порыв твой смелый?

[...]

И страстно звучанье
Неслось над стремниною –

То песнь умиранья
Ты пел лебединую [Ибсен, 1-4, 13-16]⁶¹.

Образы отсутствия, например, вечной тишины или смерти, в сочетании с оставшейся песней придают этому стихотворению меланхолический тон. Лебедь, как треснувший колокольчик Бодлера, до последнего момента пытается сохранить свою песню. Это снова образ столкновения смертности и вечности. Связь этой темы с меланхолией сохраняется и в другом упоминании во второй симфонии (1902 г.) Белого. «11. А время текло без остановки. В течении времени отражалась туманная Вечность. / 12. Грустно сказал меланхолик: “Я знаю тебя, Вечность, я боюсь, боюсь, боюсь! [...]”» [Белый 1991, с. 116]. Та вечность, из которой меланхолик не может выйти победителем, — это та же самая вечность, которую можно увидеть в вечном молчании после смерти лебедя.

Трудно, видя образ этого лебедя, не вспомнить стихотворение Бодлера «Лебедь», где течение времени, отражённое в городе, также является важной темой: «Где старый мой Париж!.. Трудней забыть бывшее, / Чем внешность города пересоздать! Увы!..» [7-8]⁶² и «Париж меняется – но неизменно горе» [1-2]⁶³. Образ перемены города и меланхолии, связанной с этим городским пространством, действительно станет темой, от которой Белый не откажется. Контраст между городом, который будет представлять собой отрицательное пространство, и сельской или загородной местностью, ставшей пространством, куда хочется сбежать, станет центральной темой нескольких его стихотворений.

Одновременно с «Северной симфонией», в 1904 г., Белый опубликовал в журнале «Гриф» цикл стихотворений «Тоска о воле». В этот цикл вошли

⁶¹ Перевод Т. Сильман

⁶² Перевод Эллиса. Оригинал: «Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)»

⁶³ Перевод Эллиса Оригинал: «Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé!»

тринадцать стихотворений, которые позже появятся, с некоторыми изменениями, в сборнике стихотворений «Пепел». «Непосредственные истоки будущего “Пепла”, как уже отмечалось выше, восходят к поре первых болезненных разуверений Белого в “аргонавтическом” мифотворчестве, отразившейся в стихотворном цикле 1904 г. “Тоска о воле”» [Лавров, с. 254]. Этими стихами были: «Изгнанник», «Арестанты», «Странники», «Шоссе», «На вольном просторе», «На рельсах», «На улице», «Отчаянье», «Успокоение (Ушёл я раннею весной...», «В темнице», «В полях». Прежде всего стоит упомянуть, что там и была первая версия стихотворения «Меланхолия» и стихотворения под названием «Дома», которое позже в сборнике «Пепел» станет второй частью стихотворения «Меланхолия». Названия всех этих стихотворений показывают уже разные образы и сюжеты меланхолического дискурса у Белого. Центральной темой этих стихотворений является поиск и тоска по утраченной свободе, где город представляет собой тюрьму, удерживающую людей в рабстве, а сельская местность с её природой – место мечты, где можно вернуть утраченное. Эту тему мы видим в таких стихотворениях, как «Изгнанник» – «Я покидаю вас, изгнанник, - / Моей свободы вы не свяжете» [Белый 1997, 9-10] (тема, которая присутствовала также в образе лебедя), «Странники» – «Как дитя, мы свободу лелеяли, / Проживая средь душной неволи» [Белый 1997, 1-2], в котором образ детства тоже связан с идеей свободы, в стихотворении «На рельсах» – «Во мраке ночном утонула / Там сеть телеграфных столбов. / Застыла холодная лужа / В размытых краях колеи» [Белый 1997, 3-6] где можно увидеть изображение человека, почти побежденного городом, в «В темнице» – «В очах – нет слёз, в груди – нет вздохов. / Мне жить в застенке суждено. / О да – застенок мой прекрасен» [Белый 1997, 4-6], в котором перед лицом судьбы лирический герой пытается найти утешение, и т.д.

Понятно, что стихотворения полного цикла призваны восприниматься не только по отдельности, но и целиком, как часть одного произведения. Именно

в этом контексте города-тюрьмы, поиска или тоски по украденной свободе появляется стихотворение «Меланхолия». Хотя и в других стихотворениях можно говорить о меланхолическом дискурсе, название цикла не позволяет забыть, что прежде всего в этих стихотворениях чувствуется тоска. То есть это чувство стремления к поискам свободы, отчаяния перед заточением прямо и главным образом связано с чувством русской тоски. Однако в стихотворении «Меланхолия» нельзя игнорировать связь с традицией. Как и в случае с Эллисом, это ещё один пример смешения двух понятий. Присутствие города как в стихотворении, так и в общем контексте цикла также помогает выстроить своеобразное пространство меланхолии Белого. Это становится ясно уже по первой строфе первой версии «Меланхолии»:

Пустеет к утру ресторан.
Погасли люстры... Ставят свечи...
Молчит бессмысленный орган.
Гремят бессмысленные речи [1-4].

Мы знаем, что в общем контексте цикла присутствует общий тон меланхолии, вращающийся вокруг поиска утраченной свободы. Таким образом, город будет образом заключения и, следовательно, постоянным напоминанием о том, что эта свобода была потеряна. Когда в начале стихотворения упоминается ресторан, должно думать об этом пространстве в этом конкретном контексте. Идею утраченной свободы здесь можно интерпретировать, заметив, что ресторан пустеет ближе к утру, а не к вечеру. Люди, работающие в этом пространстве, не следуют «естественному» графику, а привязаны к графику города. Это будет не единственный контраст естественного и «искусственного» в стихотворении. Лампы также будут представлять собой искусственный свет, контрастирующий с утренним солнцем.

В первой строфе есть и другие общие в меланхолическом контексте образы – например, та же пустота, которая будет в ресторане, и тишина, создаваемая безмолвным органом. Эти два изображения объединяет то, что и

пустота, и тишина имеют смысл только тогда, когда понятно, что́ было раньше в этом пространстве. Пустота ресторана будет меланхолической, потому что раньше там были люди; и тишина будет меланхолической, потому что раньше звучал орган. Даже разговоры можно понимать так из-за прилагательного, которое добавляется и к ним, и к органу: бессмысленный. Причина, по которой это образы меланхолии, образы утраты, заключается в том, что раньше они имели смысл. Потеря смысла также близка чувству тоски и будет в центре этого стихотворения. Фактически оно продолжает развиваться и во второй строфе.

Уж я – бессмысленная тень –
Прошёл во тьму из дымной сети.
Уж скоро золотистый день
Ударится об окна эти [5-8].

Лирический герой представлен двойным отсутствием, двойной потерей. Сохраняется сходство между органом, речами и лирическим героем. Все они производят своеобразные «звуки», «фразы», которые обычно имеют существенное содержание, но здесь они, кажется, утратили это значение. Форма лирического героя тоже как бы исчезла, она превратилась в другой классический образ меланхолии: тень. Но через образ тени в следующей строчке мы возвращаемся к идее пространства, из которого невозможно сбежать. Тень поймана и поглощена остальной тьмой. То, что было до фигуры, превращается в тень и затем становится неотличимо от остальных теней. Лирический герой теряет себя. Именно здесь упоминается дневной свет, который кажется возможным спасением.

Но в седьмой строчке стоит обратить внимание на слово «скоро». Это похоже на слово «утро» в первом стихе, потому что они хоть и упоминаются, но еще не появились. О них говорится так, как если бы они были символом надежды, представлением о том, что то, что они потеряли, можно будет вернуть, как только вернётся этот свет. Но здесь преобладает меланхолическое чувство, потому что хоть утраченное и вернётся скоро, но этот момент ещё не

настал. Именно с этой надеждой лирический герой связывает, каким будет момент, когда свет пройдёт сквозь окна и тьму. Этот образ продолжает описываться в третьей и последней строфе.

Пересечёт перстами гарь,
На зеркале блеснёт алмазом...
Там – газовый в окне фонарь
Огнистым дозирует глазом [9-12].

Именно образ яркости этого света как будто даёт лирическому герою что-то, чего он ждёт. Хотя его форма затерялась среди остальной тени, этот свет может помочь ему восстановиться. Зеркало, возможный символ двух миров, появляется здесь, чтобы усилить свет, а также показать, что этот свет достигнет пространств обоих миров. Однако многоточие представляет момент, в котором лирический герой возвращается в реальность и видит только газовый фонарь, искусственный свет, который наблюдает за ним. Это усиливает ощущение заточения, которое испытывает лирический герой.

В цикле «Тоска о воле» стихотворение завершается на этом. Однако, как мы уже упоминали ранее, в издании «Пепел» к этому стихотворению «Меланхолия» будут добавлены четыре строфы стихотворения «Дома». Поэтому стоит проанализировать данное стихотворение с обеих точек зрения: индивидуально, как отдельный текст в контексте города и той меланхолии, которая выстроена в цикле, и как часть того же стихотворения «Меланхолия» в сборнике стихотворений «Пепел». В первой строфе стихотворения «Дома» показаны некоторые образы, которые встречаются и в стихотворении «Меланхолия»:

Над городом встают с земли
Над улицами клубы гари.
Вдали – над головой – вдали
Обрывки безответных арий [1-4].

Очевидно, что образ города остаётся фоном стихотворения. «Гари», появившиеся в предыдущем стихотворении, здесь словно начинают подниматься вверх. Если мы проанализируем это только в рамках этого стихотворения, в контексте города-тюрьмы, то это может быть образом желания попытаться сбежать из этого пространства, подняться над ним. Если рассматривать данную строфу как продолжение стихотворения «Меланхолия», то в этом образе видно, что дым начинает рассеиваться – возможно, потому что начинает рассветать. Далёкие арии также являются образом, говорящим о том, что ищет лирический герой. И всё это находится вдали от города. С этим загородным пространством связан лирический герой, и отсюда его чувство тоски, о котором он упоминает в следующей строфе.

И жил, и умирал в тоске,
Рыдание не обнаружив...
Как отблески на потолке
Гирляндой воздушных кружев – [5-8].

Именно в этой строфе смешиваются два понятия, когда появляется слово «тоска». Лирический герой видит свою жизнь и смерть внутри этого чувства. Подобно тому, как тень в стихотворении «Меланхолия» теряется в остальной темноте, так и здесь жизнь лирического героя неотличима от смерти, поскольку и жизнь, и смерть погружены в «тоску». Это помогает углубить образ лирического героя в стихотворении «Меланхолия» из цикла «Тоска о воле». Как только эти строфы складываются в одно стихотворение в версии сборника «Пепел», эта потеря разделения между жизнью и смертью добавляется к другой потере идентичности. Тоска усиливает чувство меланхолии, в стихотворении изображённое через утрату, добавляя представление о том, что лирический герой всю свою жизнь проводит в тоске по чему-то, чего он не может достичь. Образы надежды становятся меланхолическими, когда лирический герой заявляет, что он умирает с этим чувством, его будущее уже предрешено. Контраст с тем светом, который, казалось, давал надежду, создан в третьей строфе стихотворения «Дома».

Протянутся: так – всё на миг
Зажжётся желтоватым светом,
И в зеркале стоит двойник
Туманно-грустным силуэтом... [9-12].

И далёкие арии, и желтоватый свет символизируют возможное существование того, что ищет лирический герой. Но на арии нельзя ответить, и этот свет появляется лишь на мгновение, достаточное, чтобы восхититься им, но недостаточное, чтобы удержать его. С точки зрения меланхолии это был бы потерянный объект, в который лирический герой хочет вернуться, но с точки зрения «тоски» это то, чего никогда не было, но чего лирический герой желает или чувствует, что он в этом нуждается. Эта нехватка подтверждается, когда он видит свое отражение, контрастирующее со светом, туманный силуэт, похожий на тень, который он признаёт печальным. Именно в размышлении он узнаёт «свою судьбу» в жизни и смерти, не имея возможности получить то, что он ищет, и грустно говорит:

Приблизится, кивает мне,
Ломает в безысходной муке
В зеркальной, в ясной глубине
Свои протянутые руки [13-16].

Это признание своего двойника было бы одной из фигур, которые можно интерпретировать как меланхолию и тоску. Как мы неоднократно отмечали, именно в осознании утраты рождается меланхолическое чувство. Лирический герой живёт в тоске, сознавая, что ему чего-то не хватает, но именно в тот момент, когда он узнаёт своего двойника, он осознаёт утрату, осознаёт свою меланхолию. Однако следует отметить, что он пока не узнаёт себя. Пока его двойник «ломает в безысходной муке» руки, он в то же время наблюдает (наблюдает за собой). Поэтому можно было бы предположить, что лирический герой, остающийся обособленным, — это тот, кто живёт и умирает в тоске, а отчаянный двойник — тот, кто страдает меланхолией. Это подходящий образ для двух чувств — меланхолии и тоски, которые, несмотря на описание схожих состояний, остаются разными. Эти два стихотворения, опубликованные как

одно под названием «Меланхолия», появятся в разделе «Город» сборника «Пепел». Помимо пары незначительных изменений, значительно видоизменена первая строфа и начало второй строфы:

Пустеет к утру ресторан.
Атласами своими феи
Шушукают. Ревёт орган.
Тарелками гремят лакеи —

Меж кабинетами. Как тень,
Брожу в дымнотекущей сети [1-6].

Присутствие этих «фей» — единственный образ, который является совершенно новым. Это можно интерпретировать трояко. Судя по контексту ресторана и шуму, который они производят своими «атласами», это вполне может быть отсылкой к женщинам внутри ресторана. Однако в стихотворении, раскрывающем идею лирического героя, судьба которого, кажется, состоит в том, чтобы жить и умереть в «тоске», нельзя игнорировать происхождение этого слова. Происходя из французского языка, это слово связано с идеей судьбы: «происходит от латинского “fata” [...] Fata — это, собственно говоря, то, что управляет нашими судьбами, нашим fatum». [Brachet, p. 233]. Вполне возможно, что добавив это изображение, поэт закрепил эту идею. Точно так же, если мы рассмотрим данный образ с мифологической точки зрения, мы могли бы предположить, что между двумя мирами начинает устанавливаться контраст. Независимо от того, какой из этих трёх вариантов будет выбран, шёпот этих фигур стремится выстроить то шумное пространство, в котором ничего не понятно. В первом варианте у нас был «бессмысленный орган», а здесь тот же орган, но добавлен глагол, который также предполагает громкий шум, уменьшающий возможность детального прослушивания. Бессмысленные разговоры теперь трансформируются в шум, который производят «лакеи» с тарелками. Этот шум создает ту подавляющую атмосферу города, из которого хочет сбежать лирический герой. Что касается образа тени, то он остаётся, хотя

пропадает прилагательное «бессмысленный». Эта идея бессмысленности трансформируется в глагол «бродить», не подразумевающий чёткого направления, и вновь создаётся образ тени, теряющейся в дыму.

Эта отрицательная перспектива – характерная меланхолия, которая выстраивается вокруг города, и ляжет в основу сборника «Пепел». Не только город будет ассоциироваться с меланхолией, но и страна в целом. Тоска и меланхолия воспринимаются из названия, которое С. Соловьёв относит к образу печали не только о городе, но и о стране. «Книга Андрея Белого называется “Пепел”. Пепел чего? Прежних субъективных переживаний поэта или объективной действительности, — пепел России? И того и другого. И если суждено поэту, подобно Фениксу, восстать из пепла для новых песен жизни и утверждения, то будущая его книга может быть только о “Боге угнетённых, Боге скорбящих, Боге поколений, предстоящих пред этим скудным алтарём”. Без этого Бога и Россия, и народность, и наша личность могут быть только горстью “пепла”» [Соловьёв, с. 4] Город, изображённый в упомянутых выше стихотворениях, в своих серых и чёрных красках есть тот пепел, в котором словно пойман лирический герой. Но на горизонте ожидается, что этот свет появится, что упомянутый здесь феникс «возродится заново». Белый становится поэтом, изображающим меланхолию и тоску этого города: «Тот же Эллис называет автора “Пепла” “певцом народного горя и своего горя, ибо нет уже границы между ними”» [Лавров, с. 262]. Подобно тому, как в меланхолической традиции природа иногда отражает внутреннюю меланхолию поэта, так и эта новая «современность», этот город будет отражать постоянную меланхолию, от которой поэт не может уйти.

Чтобы завершить наш анализ, необходимо упомянуть ещё об одном важном моменте построения дискурса меланхолии в творчестве Белого. Как мы уже сказали в начале этого раздела, в 1908 г. Белый опубликовал ещё один цикл стихотворений, на этот раз под названием «Меланхолия». В этот цикл вошли четыре стихотворения, которые позже будут опубликованы в сборнике «Урна»,

в разделе «Философическая грусть». Вот эти стихотворения: «Философия» – под названием «Премудрость», «Июнь» – под названием «Сантиментальный романс», «Любитель мудрости» – под названием «Признание», и «Искуситель».

Понятно, что Белый в данном случае опирается скорее на европейскую традицию меланхолии, чем на русское понятие тоски. В трёх из четырёх стихотворений показаны образы меланхолии и пространства одиночества, связанного с познанием и обучением. Это видно, например, в стихотворении «Искуситель»: «О, пусть тревожно разум бродить / И замирает сердце пусть, / Когда в очах моих восходить / Философическая грусть!» [1-4], или в стихотворении «Философия»: «Внемлю речам, объятий тьмой / Философических собраний, / Неутолённый и немой, / В октябрьском, мертвенном тумань / И вижу – ряд учёных лбов / Сидит, склонясь на столь зелёный» [1-6]. Другое стихотворение, «Сантиментальный романс», также отражает часть меланхолической традиции, но на этот раз связанной с потерянной или безответной любовью. Видны классические образы меланхолии, подобные тому самому колоколу, который появлялся на протяжении всего нашего исследования.

Всё мнится, друг: ты смертный одр оставишь,
И будем мы друг друга лицезреть.
Открыть рояль; поёт и плачет клавиш.
Ночь возвестила колокола медь [1-4].

Хотя здесь мы видим, прежде всего, влияние европейской меланхолии, есть и возврат к элегической традиции, подобный тому, что наблюдалось у Жуковского. «“Сантиментальный романс” и ряд других стихотворений Белого сходного эмоционального звучания представляют собой опыты элегического творчества на новый лад; в них налицо традиционная “элегическая ситуация меланхолического размышления и уединённого созерцания”, призванная “создавать эмоциональную атмосферу „сладкой меланхолии“» [Лавров, с. 466]. Становление и развитие понятия меланхолии в творчестве Андрея Белого

является ярким примером того, что как зарубежные, так и отечественные влияния могут лишь способствовать созданию нового дискурса меланхолии, понимаемой только в контексте творчества конкретного автора.

Эти многочисленные влияния также служат адаптации меланхолии к различным контекстам. То есть в творчестве Белого мы видим, как меланхолия используется в нескольких ракурсах: в контексте города, как у Бодлера в его «Парижском сплине», так и в традиционном элегическом контексте, как мы видим у Жуковского и других поэтов романтизма. Так, Андрею Белому удаётся синтезировать эти влияния, создавая пространство, где и меланхолия, и тоска, будучи одновременно индивидуальными, используются для конструирования и описания сходного чувства и своего меланхолического дискурса.

В третьей и последней главе мы исследовали характеристики меланхолического дискурса в контексте русского символизма. Для этого мы не только сосредоточили внимание на особенностях меланхолии этого периода, но и проследили развитие понятия с момента его первого появления в русских текстах. В нашем исследовании мы поставили перед собой задачу показать, как различные влияния, прежде всего, французского символизма, сумели изменить меланхолический дискурс в творчестве русских поэтов. Обращение к истории меланхолии в России XVIII – начала XX вв. позволило нам выделить две главные тенденции. Во-первых, мы показали, как европейская традиция меланхолии воспринимается в России и как она адаптируется к культурному контексту и ценностям общества. Во-вторых, нам удалось соотнести европейское понятие меланхолии с национальной традицией идеи грусти, сходной с меланхолией, выраженной в понятии «тоска». Эта встреча двух понятий является, пожалуй, важнейшей характеристикой русского меланхолического дискурса. Данное сочетание нам удалось наблюдать и анализировать как в творчестве Эллиса, так и в творчестве Андрея Белого. Оба используют образы, связанные с двумя традициями: меланхолией и тоской. Мы смогли увидеть, как они строят свой собственный меланхолический дискурс,

иногда отталкиваясь от европейской меланхолической традиции Бодлера и Верлена, но также используя образы, более близкие к их реальности, для изображения меланхолии, соответствующей русскому контексту. В сложной эволюции понятия меланхолии на русской почве Белый и Эллис оказываются ключевыми поэтами, в творчестве которых произошла встреча и соединение понятий меланхолии и тоски. Именно в сочетании обоих понятий мы находим исключительный для российского контекста меланхолический дискурс.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование позволило глубже понять процесс построения меланхолического дискурса во французском и русском символизме, а также историко-культурные особенности, определяющие его национальную специфику. Мы пришли к выводу о том, что в построении меланхолического дискурса в символизме обеих стран преобладает влияние поэтического и критического творчества Шарля Бодлера, хотя и другие поэты, такие как Джон Китс с его «Одой меланхолии» или «Ворон» Эдгара Аллана По, имеют большое значение в истории меланхолической традиции. Оба автора вносят свой вклад и разрабатывают образы меланхолии, которые неоднократно будут использоваться поэтами других стран. Влияние этих поэтов на дальнейшее развитие меланхолического дискурса как во Франции, так и в России является ярким примером процесса культурного трансфера. В меланхолическом дискурсе появляются новые образы, которые впоследствии влияют на обновление дискурса в других странах, как в случае Бодлера и Эллиса. Когда речь идёт о французском и русском символизме, влияние Бодлера не только на образы меланхолии, но и на процесс поэтического творчества символистов неоспоримо. В нашей работе также было показано, как Бодлер в своих прозаических стихотворениях «Парижского сплина» и в сборнике «Цветы зла» переопределяет роль «сплина» в меланхолической традиции и превращает сам город в пространство меланхолии.

Именно город и новое понимание меланхолии оказывают влияние на меланхолический дискурс Поля Верлена. Во французском меланхолическом дискурсе мы находим образы, принадлежащие давней меланхолической традиции, самым ярким примером из которых является образ колокола, развитие которого мы проследили от Джона Донна до По и Бодлера. Но это не единственный символ, который используется в новом контексте. Так, у Верлена обращение к классической традиции проявляется в применении таких образов, как Сатурн, память и, в большой степени, определённый потерянный объект.

Для верленовского меланхолического дискурса также характерно присутствие сплина в новом контексте, разработанном Бодлером в своих стихотворениях под этим названием, образ «ennui», а также музыкальность, используемая для усиления смысла. В более позднем творчестве Верлена мы наблюдаем также влияние По, что было показано в анализе стихотворения «Никогда вовеки». Меланхолия у Верлена становится неотъемлемой частью его поэтического творчества.

Нам удалось показать, как процесс перевода влияет на меланхолический дискурс. Перевод «Ворона» По, выполненный Бодлером, является показательным, поскольку посредством двух его вариантов (1853-1854 и 1864) можно увидеть развитие меланхолического дискурса. В переводах «Разбитого колокола» Бодлера, сделанных Эллисом и Анненским, и стихотворения «Никогда вовеки» Верлена, выполненного Сологубом, можно увидеть растущий интерес к творчеству этих поэтов в русском символизме, а также значение перевода в процессе поэтического творчества. Эти переводы делались не только с целью распространения или популяризации французской поэзии в России, но и для развития собственного творчества русских символистов под влиянием меланхолического дискурса французских поэтов.

Для нашего исследования было важно пролить свет на возникновение и эволюцию меланхолии в России. Хотя уже были проведены различные исследования, посвящённые разным периодам, особенно XVIII и начала XIX в., в нашей работе мы установили связь между разными проявлениями понятия меланхолии, что позволило нам провести чёткую линию её развития в России с XVIII до начала XX в. Мы установили, что меланхолический дискурс русского символизма начинал строиться на той же основе, что и во Франции. То есть, хотя первые проявления датируются примерно XVIII веком, в них прослеживается та же классическая традиция понимания меланхолии как болезни, связанная с гуморальной теорией Гиппократов; меланхолия воспринималась как недуг, который может влиять на разум и вызывать глубокую печаль. Как мы показали, в России, подобно Франции, на протяжении

всего XIX в. меланхолическому состоянию придавалось всё более отчётливо положительное значение. Однако в ином культурном контексте оно приобретает новые понятия и образы, например, «хандра», которую А.С. Пушкин использует как русский эквивалент английского сплина, или «тоска», что придаёт русскому меланхолическому дискурсу уникальность. «Тоска» не входит в классическую меланхолическую традицию по двум причинам: 1) она не связана с теорией Гиппократата; 2) она берёт свое начало из неопределённого потерянного объекта. Русский меланхолический дискурс символизма в конечном итоге будет построен на смешении двух культурных традиций. В творчестве символистов, например, Эллиса и Андрея Белого, мы видим, что образы меланхолии и тоски используются не как синонимы, а как самостоятельные характеристики, определяющие русский меланхолический дискурс символизма.

На основании анализа творчества Эллиса и Андрея Белого нам удалось подтвердить две гипотезы, выдвинутые в нашем исследовании – гипотезы, касающиеся влияния Шарля Бодлера и французского символизма на русский символизм, а также формирования русского меланхолического дискурса в результате смешения двух традиций. Во-первых, в творчестве Эллиса удалось установить явное воздействие Бодлера и Верлена, полученное как косвенно через чтение французских поэтов, о которых он пишет в своих критических текстах, так и непосредственно через сделанные им переводы Бодлера. Ссылки на творчество Бодлера в сборнике стихотворений «Арго» позволяют утверждать, что бодлеровские образы играют немаловажную роль в построении его меланхолического дискурса. Во-вторых, в творчестве Андрея Белого можно увидеть возможные отсылки к бодлеровской образности, как в случае с «лебедем» в его «Северной симфонии», или связи меланхолии с городом, как это видно в цикле «Тоска о воле» или в сборнике стихов «Пепел». Наше исследование привело нас к выводу, что русский меланхолический дискурс определяется не только влиянием зарубежной традиции, но и такими специфическими понятиями, как «тоска» и «хандра», а также произведениями,

написанными в предыдущие века Карамзиным, Лермонтовым или Жуковским, что вкупе ведёт к созданию уникального меланхолического дискурса в русском символизме.

Меланхолический дискурс в русском символизме и вообще в литературе Серебряного века — тема малоисследованная. Выделение Эллиса и Андрея Белого в качестве выдающихся представителей меланхолического дискурса в русском символизме может способствовать развитию будущих исследований. Продуктивным будет в дальнейшем и более подробное изучение влияния перевода на собственное творчество этих поэтов. Русский меланхолический дискурс будет продолжать меняться на протяжении всего XX в., и чтобы осмыслить его эволюцию, нам необходимо понимать, как он развивался русскими поэтами-символистами.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные тексты

1. Анненский, И. Стихотворения и трагедии. Ленинградское отделение: Советский писатель, 1990. 639 с.
2. Белый А. Симфонии. Ленинград: Художественная литература, 1991. 527с.
3. Белый А. Собрание стихотворение 1914. М.: Наука, 1997. 456 с.
4. Белый А. Цикл «Меланхолия». М.: Золотое руно, 1908. С. 44–47.
5. Бодлер Ш. Избранные письма. Перевод С.Л. Фокина. СПб.: Machina, 2012. 366 с.
6. Бодлер Ш. Цветы зла. Парижский сплин. СПб.: Азбука, 2021. 350 с.
7. Бодлер Ш. Цветы Зла. М.: Наука, 1970. 480 с.
8. Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Перевод К.З. Акопяна. СПб.: Алетейя, 2021. 804 с.
9. Верлен П. Когда-то и недавно. СПб.: АЗБУКА, 2023. 398 с.
10. Верлен П. Замкнутый рай. М.: Звонница-МГ, 2017. 293 с.
11. Гиппократ. Избранные книги. М.: Полиграфкнига, 1936. 724 с.
12. Гиппиус З. Моя душа – любовь. СПб.: АЗБУКА, 2023. 349 с.
13. Данте А. Божественная комедия. Перевод М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 627 с.
14. Донн Д. По ком звонит колокол. СПб.: Энигма, 2004. 432 с.
15. Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. II. Стихотворения 1815– 1852 гг. М.: Языки русской культуры, 2000. 840 с.
16. Жуковский В.А. Стихотворение 1797–1814 годов. М.: Языки русской культуры, 1999. 759 с.
17. Жуковский В.А. Стихотворение 1815–1852 годов. М.: Языки русской культуры, 1999. 839 с.
18. Жуковский В.А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. 431 с.
19. Ибсен Г. Драмы. Стихотворения. Библиотека Всемирной Литературы. М.: Художественная литература, 1972. 816 с.

20. Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.: Советский писатель, 1966. 424 с.
21. Китс Дж. Стихотворения. Поэмы. «Ода Меланхолии», Перевод Е. Витковского, Бессмертная библиотека. М.: Рипол классик, 1998. 416 с.
22. Колридж С.Т. Стихи. М.: Наука, 1974. 278 с.
23. Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений в двух томах: Т. 2. Ленинград: Советский писатель, 1989. 708 с.
24. Лермонтов М.Ю. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Правда, 1988. 720 с.
25. Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. Сборник / Сост. Р. Дубровкин. На франц. яз. с параллельным рус. текстом. М.: Радуга, 1995. 568 с.
26. Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. 928 с.
27. Нерваль Ж. Мистические фрагменты. СПб.: Энигма, 2001. 435 с.
28. Нерваль Ж. Мистические фрагменты. Перевод с фр. Сост. Ю.Н. Стефанов. Вступит, статья и коммент. С. Н. Зенкина. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. 536 с.
29. Паскль Б. Мысли. СПб.: Севро-запад, 1995. 574 с.
30. По Э.А. Собранные сочиненный Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта том второй. М.: Скорпион, 1906. 202 с.
31. По Э. А. Стихотворения. Сборник / Сост. Е. К. Нестерова. На англ. яз. с параллельным русским текстом. М.: Радуга, 1988. 414 с.
32. Пушкин А.С. Евгений Онегин, Стихотворения. М.: Азбука, 2018. 448 с.
33. Рембо А. Пьяный корабль. Стихотворения. М.: АСТ, 2022. 256 с.
34. Сервантес М. Дон Кихот. Т. 1. М.: Наука, 2003. 719 с.
35. Сервантес М. Дон Кихот. Т. 2. М.: Академия, 1932. 910 с.
36. Сологуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм в трех томах. Т. 2. СПб.: Наука, 2014. 990 с.
37. Фет А.А. Полное собрание стихотворений. Ленинград: Советский писатель, 1959. 897 с.

- 38.Фофанов К. Стихотворение и поэмы. СПб.: Пушкинского Дома, 2010. 592 с.
- 39.Эллис. Неизданное и несобранное. Томск: Водолей, 2000. 479 с.
- 40.Эллис. Стихи // Серебряного века силуэт. 2013 URL: <http://silverage.ru/ellis/> (дата обращения: 17.03.2024).
- 41.Эллис. Stigmata. М.: РИПОЛ, 2022. 389 с.
- 42.Allard J. Poésies. Paris: A. Lemerre, 1895. 124 p.
- 43.Ánnenski I. Melancolía por lo fugaz. Traducción de Natalia Litvinova. Madrid: Vaso roto, 2016. 103 p.
- 44.Baudelaire C. Correspondance, t. II. Paris: Gallimard, 1973. 386 p.
- 45.Baudelaire C. Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages. Paris: Revue de Paris, 1852. P. 90–110.
- 46.Baudelaire C. Eureka, La Genèse d'un poème. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1936. 329 p.
- 47.Baudelaire C. Le Spleen de Paris. Paris: Émile-Paul, 1917. 181 p.
- 48.Baudelaire C. Le Spleen de Paris. Paris: Gallimard, 2006. 352 p.
- 49.Baudelaire C. Les Fleurs du Mal. Paris: Gallimard, 2005. 352 p.
- 50.Baudelaire C. Œuvres posthumes, Journaux intimes. Paris: Société de Mercure, 1908. 417 p.
- 51.Baudelaire C. Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo // Baudelaire C. Oeuvres complètes. T. 2. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976. PP. 129–141.
- 52.Cervantes M. Don Quijote de la Mancha. Madrid: Alfaguara, 2016. 1376 p.
- 53.Dante A. La Divina Commedia. Milano: Ulrico Hoepli, 1920. 1136 p.
- 54.Delille J. L'imagination, tome I. Paris: Guiguet et Michaud, 1806. 276 p.
- 55.Donne J. The Works of John Donne, III. London: Henry Alford, 1839. 607 p.
- 56.Hipócrates. Tratados. Madrid: Gredos, 2015. 482 p.
- 57.Keats J. The Complete Poems. London: Wordsworth Editions, 1994. 544 p.
- 58.Kobilinski-Ellis L. W.A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk. Paderborn, 1933. 320 s.

59. Nerval G. Les Chimères. La Bohême galante. Petits châteaux de Bohême. Paris: Gallimard, 2005. 400 p.
60. Poe E.A. The Raven and the Philosophy of Composition. San Francisco - New York: Paul Elder and Company, 1907. 82 p.
61. Rimbaud A. Poésies. Une saison en enfer. Illuminations. Paris: Gallimard, 2012. 302 p.
62. Rilke R.M. Balthus, Mitsou, forty images by Balthus. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1984. 64 p.
63. Verlaine P. Fêtes galantes. Romances sans paroles. Poèmes Saturniens. Paris: Gallimard, 1973. 190 p.
64. Verlaine P. Fêtes galantes. Romances sans paroles. Poèmes saturniens. Paris: Gallimard, 2005. 192 p.

Критическая литература

65. Багно В.Е. «Поэты «искры»»: Шарль Бодлер, Николай Курочкин и другие. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: Гиперион, 2005. С. 48–58.
66. Багно, В.Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: Гиперион, 2005. 230 с.
67. Багно В.Е. Федор Сологуб – переводчик французских символистов // Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: Гиперион, 2005. С. 75–128.
68. Багно В.Е., Мисникевич Т.В. Верлен в подстрочниках и Верлен в переводе: творческая лаборатория Федора Сологуба // Studia Litterarum. 2020. Т. 5. № 3. С. 358–377.
69. Баевская Е. В. «Ворон» Эдгара По: Бодлер и Малларме // Шаги/Steps. Т. 6. №3. 2020. С. 18–27.
70. Белавина Е.М. От Верлена к верлибру: Эволюция доминант аудиального воображения // Новое литературное обозрение. 2017. № 148. С. 37–46.

- 71.Белавина Е.М. Поль Верлен: от рецепции текста к поэтике перевода // Гуманитарные и социальные науки. 2011. №1. С. 94–101.
- 72.Белый А. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. 831 с.
- 73.Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. 288 с.
- 74.Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. 287 с.
- 75.Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле // Весы. 1905. №7. С. 9–17.
- 76.Венедиктова Т.Д. По следу Серафимов: между поэзией и аналитической прозой (чтение “Ворона” Э.А. По) // Литература двух Америк. 2017. № 2. С. 117–133.
- 77.Верхотурова Н.А. ТекстООобразующая функция символа «колокол» в европейской и американской поэзии конца XVIII – XIX в. и русских переводах // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 372. С. 19–24.
- 78.Веселовский А.Н. Области русского духовного стиха. СПб.: Типография императорской академии наук, 1889. 485 с.
- 79.Виницкий И.Ю. Русская «меланхолическая школа» конца XVIII – начала XIX веков и В.А. Жуковский. М., 1995. 17 с.
- 80.Вязова Е. Память жеста: иконография меланхолии в европейской и русской культуре Нового времени // Первый Международный Конгресс историков искусства им. Д. В. Сарабьянова «Память как объект и инструмент искусствознания». ГИИ, 2014. С. 281–310
- 81.Гальцова Е.Д. Институционализация «декаданса» во Франции в 1885–1886 годы: к вопросу о формировании терминологии литературного процесса на рубеже XIX–XX веков // Stephanos. 2017. №4. С. 32–45.
- 82.Гальцова Е.Д. О переводе «французского характера в русские буквы»: флюберовские мотивы в творчестве Ф.М. Достоевского // Романский коллегийум. 2014. №6. С. 98–109.

- 83.Гармаш Л.В. Симфонии Андрея Белого в контексте эпохи // Вестник ОНУ. 2017 Т. 22, вып. 1(15). С. 17–32
- 84.Глуховская Е. Меланхоличный романтик русского символизма // Летняя школа по русской литературе. 2020. № 1–2. С. 109–129.
- 85.Глуховская Е. Поэт или теоретик. Творчество Эллиса в оценке критиков // Русская филология. 24. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту. 2013. С. 140–148.
- 86.Глуховская Е. Эллис о «Записках вдовца» П. Верлена // Восьмая международная летняя школа по русской литературе. 2012. С. 206–215.
- 87.Дворяшина Н.А. Детство в художественном осмыслении русских символистов // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2007. С. 17–32.
- 88.Козлова А.Л. Образ ребенка в творчестве символистов: истоки современного мифа // Вестник РГГУ. 2010. С. 96–102.
- 89.Корецкая И.В. «Символизм». История всемирной литературы в девяти томах. Т. 8. М.: Наука, 1994. 1730 с.
- 90.Кочеткова Н.Д. Меланхолия на Ж. Делил: Подражание на Н. М. Карамзин и перевод Львова // Славянски диалози. 2017. №14. С. 99–110.
- 91.Кричли С., Уэбстер Д. «Стой призрак! Доктрина Гамлета». М.: РИПОЛ, 2018. 288 с. Электрон. Версия печ. публ. URL: <https://w-shakespeare.ru/library/stoy-prizrak-doktrina-gamleta.html> (дата обращения 16.11.2024).
- 92.Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М.: Новое Литературное Обозрение, 1995. 335 с.
- 93.Лавров А.В. «Сантиментальные стихи» Владислава Ходасевича и Андрея Белого // Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура 1995–1996. С. 459–469.
- 94.Лобачёва Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. Т. 8. № 98 С. 23–27.

95. Луков Вл. А., Трыков В.П. «Русский Бодлер»: судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник международной академии наук (русская секция). 2010. С. 48–52.
96. Мароши В.В. «Желчевики» и диатриба: к генеалогии героя и жанра в русской литературе // Сибирский филологический журнал. 2016. № 2. С. 21–32.
97. Махотина Е. Меланхолия приходит в Россию. Монастыри как долгаузы в России в XVIII веке // E-Journal of Eighteenth-Century Russian Studies. 2019. № 7. С. 21–46.
98. Мисникевич Т.В. «Зачем ты вновь меня томишь, воспоминанье?..»: перевод стихотворения П. Верлена «Nevermore» в контексте творческих поисков Ф. Сологуба // Журнал «Русская Литература». 2022. № 3. С. 156–162.
99. Никонова Н.Е. Поэзия В.А. Жуковского в переводах Эллиса // Томский государственный университет. 2009. С. 47–55.
100. Пеканстэнг С. «Бодлер и «Бедный Эдди»» // По, Бодлер, Достоевский. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 310–321.
101. Петров А.А. Герой-«гипохондриак» в ранних трагедиях А.П. Сумарокова // Stephanos. 2023. №2. С.169–176.
102. Соколова Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: СПбГУ, 2005. 305 с.
103. Соловьев С. Рецензия на книгу: Андрей Белый. Пепел. СПб.: Шиповник, 1909. С. 1–4.
104. Сологуб Ф. Искусство наших дней // Русская мысль. 1915. № 12. С. 35–61.
105. Стрельникова А.Б. Книга переводов как художественное целое (на материале переводов Ф. Сологубом лирики П. Верлена) // Вестник Томского гос. ун-та. 2011. № 346. С. 40–44.
106. Таганов А.Н. Бодлеровские отзвуки в русской литературе конца XIX – начала XX века // Соловьёвские исследования. 2016. С. 123–136.

107. Тимашева О.В. Реплики и комментарии к модели «русского Бодлера» // Соловьёвские исследования. 2016. С. 137–155.
108. Уракова А. Фокин, С. По, Бодлер, Достоевский, М.: Новое литературное обозрение. 2017. 721 с.
109. Уракова А., Феррент Т. Братья по перу: Птицы, трансцендентное и «жуткое» у По и Бодлера / По, Бодлер, Достоевский: Блеск и нищета национального гения: Коллективная монография / сост., вступ. ст. А. Ураковой, С. Фокина. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 216–234.
110. Устинова Т. В. Перевод поэта поэтом и концепция «видимости переводчика» (на материале перевода А. Драгомощенко стихотворений Л. Хеджинян) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2024. Вып. 5 (886). С. 124–129.
111. Файн С.В. Поль Верлен и поэзия русского символизма (И. Анненский, В. Брюсов, Ф. Сологуб). М.: МГУ, 1994. 24 с.
112. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. СПб.: Филология три, 2002. 416 с.
113. Фокин, С.Л. Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб.: РХГА, 2013. 393 с.
114. Фонова Е.Г. Рецепция творчества Ш. Бодлера в русском символизме // Соловьёвские исследования. 2016. С. 155–169.
115. Чеснокова Л.В. Тоска как национальный концепт русской культуры // Грамота. 2012. №9. С.195–200.
116. Швейцер А. Д. Перевод и культурная традиция // Перевод и лингвистика текста: сб. статей. М.: Всероссийский центр переводов, 1994. С. 64–75.
117. Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. М.: Интерпринт, 1992. 544 с.
118. Эллис. Русский символизм. М.: Рипол классик, 2022. 414 с.

119. Эпштейн М. Русская хандра. Теоретические фантазии // Искусство кино. 199. С.69-81.
120. Эпштейн М. Все эссе в двух томах. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 533 с.
121. Эткинд Е. Поэзия и перевод. М.: Сов. писатель, 1963. 429 с.
122. Юханнисон К. История меланхолии. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 311 с.
123. Tombeau de Charles Baudelaire. Paris: Bibliothèque artistique & littéraire, 1896. 125 p.
124. Agamben G. Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Valencia: Pre-textos, 2006. 282 p.
125. Ahmadi M.R. Rendre le «mal» en traduction // Université Alzahara. 2020. №72. P. 52–65.
126. Bachmann-Medick D. Introduction: The translational turn // Translation Studies. 2009. P. 2–16.
127. Bakhtiar S. Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé, traducteurs d'Edgar Allan Poe. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, 2008-2009. 18 p.
128. Benjamin W. The Origin of German Tragic Drama. London-New York: Verso, 1998. 256 p.
129. Bivort O. Verlaine et la rhétorique de la mélancolie. Verona: Schema, 1992. P. 143–166.
130. Boerhaave H. Praxis medica. Padoue: Typis seminarii, 1728. 645 p.
131. Bonnefoy Y. La traduction au sens large // Éditions Armand Colin. 2008. № 150. P. 9–24.
132. Brix M. Baudelaire, “disciple” d'Edgar Poe? // Romantisme. Maîtres et disciples. 2003. № 122. P. 55–69.
133. Burton R. The Anatomy of Melancholy. Philadelphia: Claxton & Company, 1883. 569 p.

134. Carter R. Poetry and Conversarion: An Essay in Discourse Analysis // Language, Discourse and Literature. London-New York: Routledge, 2005. P. 57–71.
135. Dufour P. Les Fleurs du Mal : dictionnaire de mélancolie // Littérature. Matière de poésie. 1988. № 72. P. 30–54.
136. Esménard J. Préface. // Delille J. L'imagination, tome I. Paris: Guiguet et Michaud, 1806. P. XVII–XXXVIII.
137. Esquirol J. Des maladies mentales. Paris: Tircher, 1838. P. 445–472.
138. Forquenot de la Fortelle A. Шарль Бодлер и Стефан Малларме в переводах русских символистов // Modernités Russes. Traduire la poésie. 2018. №17. P. 139–147.
139. Foucault M. The Archeology of Knowledge and the Discourse of Language. New York: Pantheon Books, 1972. 245 p.
140. Freud S. Mourning and Melancholia // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. London: The Hogarth Press, 1957. P. 243–258.
141. Galli P. De Poe à Mallarmé, de Mallarmé à Poe : traduction, édition, création // Traduction, terminologie, rédaction. 2012. № 25. P. 143–164.
142. Hansen A. Une histoire du spleen français au XVIIIe siècle – la transmission, évolution et naturalisation d'un fait anglais. Montréal: Université McGill, 2009. 100 p.
143. Haynes J. Metre and Discourse // Language, Discourse and Literature. London-New York: Routledge, 2005. P. 233–253.
144. Klibansky R. Panofsky E. Saxl F. Saturn and Melancholy. Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979. 429 p.
145. Kristeva J. On the Melancholic Imaginary // Discourse in Psychoanalysis and Literature. New York: Routledge, 1987. P. 104–123.
146. Kristeva J. Soleil noir: Dépression et mélancolie. Paris: Folio Essais, 2017. 264 p.

147. Lavelle I. La traduction comme création littéraire, *Le Symbolisme français dans le Japon de Meiji // Littera*. 2022. № 7. P. 99–109.
148. Liu S. Melancholy created by symbols in the poem “The Raven” // *International Journal of Education and Humanities*. 2023. №1. P. 58–59.
149. Maurand Georges. Lecture d'un poème de Baudelaire par la construction des champs lexicaux // *Versants, Revue Suisse des littératures romanes*. 1990. P.83–98.
150. Mills S. *Discourse*. London-New York: Routledge, 2004. 168 p.
151. Minta S. “Byron and Le mal du siècle,” *The Byron Society*, <http://www.thebyronsociety.com/byron-and-le-mal-du-siecle> (дата обращения 27.04.24).
152. Paul E. La traduction de la poésie et le respect de ses effets discursifs et phonétiques, illustrés par la traduction française du Raven d’Edgar Allan Poe. Ottawa: Université d’Ottawa, 2007. 119 p.
153. Petitpierre H. Jean Starobinski «La mélancolie au miroir» // *Figures de la psychanalyse*. 2001. № 4. P. 219–222.
154. Pinel P. *Traité médico-philosophique sur l’aliénation mentale, ou la manie*. Paris, 1809. P. 550–551.
155. Raulin J. *Traité des affections vaporeuses du sexe*. Paris: 1759. P. 384–385.
156. Sontag S. *Under the Sign of Saturn*. New York: Vintage Books, 1981 204 p.
157. Starobinski J. *L’encre de la mélancolie*. Paris: Éditions du Seuil, 2015. 679 p.
158. Venuti L. *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge, 1995. 344 p.
159. Zanetta J. *Niveurmôrre : Versions françaises du Corbeau au XIXe siècle*. Genève: Librairie Droz, 2020. 217 p.
160. Zholkovsky A. *Poems // Discourse and Literature*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1985. P. 105–119.

Словари

161. Словарь церковно-славянского и русского языка, II. СПб.: 1847. 475 с.
162. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. II, СПб.: 1881. 807 с.
163. Журавлев А.Ф., Шанский, Н.М. Этимологический словарь русского языка: М.: Издательство Московского университета, 2007. 400 с.
164. Макаров Н.П. Полный французско-русский словарь. СПб.: Наследники Макарова, 1904. 1150 с.
165. Семенов А.В. Этимологический словарь русского языка. М.: 2003. 704 с.
166. Brachet A. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris: J. Herzel, 1872. 560 p.
167. Féraud J. Dictionnaire critique de la langue française, tome II. Marseille 1787. 755 p.
168. Girard G. Dictionnaire universel de synonymes de la langue française, T. I. Paris 1839. 492 p.