

ПОЛЬ ВЕРЛЭН.
СТИХИ ИЗБРАННЫЕ И ПЕРЕВЕДЕННЫЕ Ф. СОЛОГУБОМ

Издан. «Факелы» 1908 г.

«Все умирает вместе с человеком, но больше всего умирает его голос», — говорил однажды стареющий Теофиль Готье Эмилю Бержера¹ своим прекрасным, гибким, но уже погасающим голосом — голосом, с которым умирали последние беседы «хорошего вкуса» старой Франции. — «Больше всего умирает голос. . . То, что делается с остальным, — это известно. . . по крайней мере это можно себе представить. Но что делается с голосом? Что от него остается? Ничто не может напомнить голоса умершего тем, кто забыл его. Ничто не может дать представления о нем тем, кто забыл его.

Это уничтожение безвозвратное. Голос переходит в небытие, не оставляя следа. Голос угасает, и вся природа с тысячами тысяч ее оркестров и со всеми бесчисленными отголосками их, умноженными до бесконечности, даже случайно не может найти повторения ему. Ни одного звука! Ни одного знака! Ничем нельзя запечатлеть оттенков его, его очарования! Крик птицы, затерявшейся в лесах, — повторяется. Разбитый Страдивариус может быть воссоздан. Но звук, присущий известной гортани, — никогда.

И мало того, что звук голоса гибнет навсегда, — человеческая память — это зеркало вещей и времен, не задумывается над ним! Поразительно!

Непогрешимый мастер французской речи задумался.

— Голос идет из души, говорят. . . Я думаю просто-напросто, что он и есть душа человека. Поэтому, быть может, и исчезает он так бесследно из этого мира, где всякая плоть оставляет по крайней мере свой прах.

— Голос — это воплощение души. Это ее чувственное проявление. Слушая голос, я постигаю душу, и слова, им произносимые, обмануть меня не могут.

Где мастеру слова найти те слова, которые могут описать человеческий голос, точно так же, как словами запечатлевать он жесты и действия?

В сущности, в человеке живет три голоса:

Интимный голос, которым он говорит.

Голос драматический — голос страсти.

И, наконец, голос ритмический — музыкальный.

Только для описания двух этих голосов — голоса драматического и голоса музыкального — существуют кое-какие скудные термины, потому что оба они предмет развития и изучения. Наука, развивающая их, дает и слова для их описания. Мы еще можем с приблизительной точностью описать голос драматического артиста или певицы.

Что же касается того голоса, которым говорят, его передать словами невозможно. Здесь можно употреблять только приемы аналогии. Но за неимением точных определений никак нельзя достигнуть никакой иллюзии. Это одна из труднейших задач литературы».

Перечитывая эти слова, невольно думаешь о том, что сказал бы Теофиль Готье, если бы он присутствовал при недавней торжественной церемонии в Париже, когда в подвалах Большой оперы, в специально сооруженном железном склепе, были похоронены для потомства, для будущего воскресения, голоса сладчайших певцов современности.

Газеты сообщили, что каждая из фонограмм, подвергнутых специальной охранительной обработке, была помещена в особом бронзовом гробу, в двойной оболочке, из-под которой был выкачан воздух.

Я могу себе представить статью, которую написал бы Теофиль Готье по этому поводу. Он стал бы говорить в ней об Египте и о том, как тело превращается в элегантную мумию, которую могла бы найти душа, вернувшаяся в следующем воплощении на землю. И о том, что мы выше египтян, которые все-таки не сумели предохранить тела свои от любопытства, хищенья и разрушения, выше уже потому, что душа людей нашего времени, вернувшись на землю, найдет не почерневшие и обугленные формы, но свое истинное чувственное воплощение — свой голос, отлитый в диски нетленного металла.

И я представляю себе, что эта статья кончалась бы вопросом о том, дойдет ли это послание, замурованное в подвалах Большой оперы, по адресу к нашим потомкам и если по смене новых культур при каких-нибудь грядущих раскопках будут открыты эти драгоценные пластинки, так мудро защищенные двойной стеной бронзы и двойным слоем безвоздушного пространства, то сумеют ли Шамполионы будущих времен разгадать эти тонкие концентрические письма, и найдется ли в то время певучая игла, которая пропоет им эти нити голосов, звучащих из-за тысячелетий.

Но если бы Теофиль Готье дожил до изобретения фонографа и раскрылись бы пред ним эти неожиданные перспективы, тем не менее от своих слов о том, что в человеке со смертью окончательнее всего умирает его голос, он не мог бы отказаться. Вопрос, его мучивший, был в художественном, а не механическом разрешении задачи. И в сущности эта механическая запись обеспечивает бессмертие лишь голосу музыкальному и голосу драматическому. Интимный же голос по-прежнему ускользает, так как в лучшем случае его фонограмма может соответствовать случайной моментальной фотографии, а Теофиль Готье мечтал не о фотографии, а о портрете.

Вообще нельзя не признать, что изобретение фонографа, сделанное в конце XIX века, было преждевременно. В нем есть известного рода анахронизм, свойственный многим механическим изобретениям, пришедшим в то время, как человек еще не был достаточно подготовлен к принятию их ни морально, ни духовно, ни эстетически. Такие несвоевременные изобретения не освобождают, притупляют душу человека, налагают путы на его мысль и на его душу. Отсюда тот острый оттенок пошлости, всюду сопутствующий граммафонам.

Человечество могло бы очутиться в таком положении, если бы, например, фотография была бы изобретена раньше, чем искусство живописи.

И кто знает, какая ветвь искусства пресечена теперь гениальным изобретением Эдиссона?

Теофиль Готье не был прав до конца в своих грустных словах не по отношению к фонографу, которого он не мог предвидеть, но в ином.

Потому что есть область искусства, которая иногда (правда, редко, случайно и прихотливо), но все же доносит нам наиболее интимные, наиболее драгоценные оттенки голосов тех людей, которых уж нет. Это ритмическая речь — стих.

Не всякий поэт и не всякий стих обладают этими тайнами голоса. У величайших из мировых поэтов нет этого дара, и самое большее, что можем мы расслышать в их стихах, — это голос драматический и голос музыкальный.

Интимный же живой голос звучит у поэтов часто несравненно менее гениальных и искусных.

Как определить, что такое интимный голос поэта, звучащий в стихе?

Из каких сочетаний, ритмов, созвучий и напевностей слагается он?

Но он есть.

Часто бывает он спутником поэтов наивных и простодушных и всегда поэтов лирических.

Он прихотлив; он не находится ни в какой зависимости с размерами таланта.

Я слышу, например, звуки интимного голоса у Лермонтова, но не слышу их у Пушкина.

Их нет у Тютчева, но есть у Фета и еще больше у Полонского.

Из современных поэтов этим даром в наибольшей степени владеет Блок.

Но есть один поэт, все обаяние которого сосредоточено в его голосе. Быть может, из всех поэтов всех времен стих его обладает голосом наиболее проникновенным. Мы любим его совсем не за то, что говорит он, и не за то, как он говорит, а за тот неизъяснимый оттенок голоса, который заставляет трепетать наше сердце.

Этот поэт — Поль Верлэн.

Этот старый алкоголик, уличный бродяга, кабацкий завсегдатай, грязный циник обладает неотразимо искренним, детски-чистым голосом, и мы, не веря ни словам, ни поступкам его, верим только голосу, с безысходным очарованием звучащему в наивных поэмах его.

И вопреки всем обстоятельствам его жизни каждому, кто о нем говорит, неизбежно приходит на уста это слово: ребенок!

«Верлэн, — говорит Коппэ, — на всю жизнь остался ребенком! Как ребенок, был он беззащитен, и жизнь жестоко и часто ранила его».

«Верлэн — варвар, дикарь, ребенок. . .», — говорит Ж. Леметр, — но в душе этого ребенка иногда звучат голоса, которых никто не слышал до него».

«Ребенок! Да! . . Но испорченный ребенок», — наставительно и сурово прибавляет Р. де Гурмон.

И потому, что он всегда оставался ребенком, его голос был самое чистое пламя лирической поэзии — певучее пламя, которое звучало всеми извилинами его темной и ясной, его сложной и простой души.

«Этого поэта нельзя судить как человека здравомыслящего, — говорит

Анатоль Франс. — У него есть идеи, которых нет у нас, потому что он знает и гораздо больше, чем мы, и несравненно меньше. Он бессознателен, и в то же время он один из тех поэтов, которые приходят не чаще, чем раз в столетие. Вы утверждаете, что он сумасшедший? Я тоже думаю это. Он сумасшедший вне всякого сомнения. Но осторожнее, потому что этот безумец создал новое искусство, и нет ничего невероятного, если о нем когда-нибудь станут говорить, как говорят теперь о Франсуа Виллоне, с которым он так схож: «Это был лучший поэт своего времени».

Возможен ли перевод такого поэта на иной язык?

А ргіогі я ответил бы: нет, невозможен.

Вообще установившаяся в русской литературе традиция — переводить стихами иноземных поэтов произвольна в основе своей, особенно когда переводится стихами полное собрание сочинений. Такие переводы невозможны, как правило. Перевести чужие стихи несравненно труднее, чем написать свои собственные. К стихотворным переводам нельзя никак предъявлять требования точности. Как читателю разобраться в том, что от поэта, что от его переводчика?

Самое верное разрешение задачи — это то, которое ей дают французы: добросовестный гипсовый слепок в прозе. Он не дает благоуханий цветущего стиха, но он дает точность.

Только чудом перевоплощения стихотворный перевод может быть хорош. Но чуду не стать правилом, и потому только отдельные стихотворения в случайных совпадениях творчества могут осуществить чудо.

Переводы Сологуба из Верлена — это осуществленное чудо.

Ему удалось осуществить то, что казалось невозможным и немислимым: передать в русском стихе *голос* Верлена.

С появлением этой небольшой книжки, заключающей в себе тридцать семь переводов, выбранных не по системе, а по капризу любви из различных книг поэта, Верлен становится русским поэтом.

Вот примеры:

В полях кругом,
В тоске безбрежной
Снег ненадежный
Блестит песком.
Как пыль металла
Лазурь тускла.
Луна блуждала
И умерла.²

Или другой — тоже классических стихов Верлена:

Слезы в сердце моем, —
Плачет дождь за окном.
О какая усталость
В бедном сердце моем!
Шуму проливня внемлю.

Бьет он в кровлю и землю, —
 Много в сердце тоски, —
 Пенью проливня внемлю.³

Не чувствуется ли в этих строфах, взятых почти случайно, именно того интимного оттенка голоса, который дает Верлэну совсем особое положение среди поэтов XIX века? Кажется, сам Верлэн заговорил русским стихом, так непринужденно, просто и капризно звучит он. Стихи приведенные повторяют подлинник с точностью буквальная. Но даже там, где нет ее и не переданы все оттенки подлинника, там нет желания останавливаться и придирается: так это хорошо само по себе, так похоже на Верлэна.

Плешивый фавн из темной глины,
 Плохой конец благих минут
 Вещая нам, среди куртины
 Смеешься дерзко, старый плут,
 Над тем, что быстрые години
 Нас к этим праздникам ведут,
 Где так грохочут тамбурины
 И где кручины стерегут.⁴

И не странно ли, что в этом новом голосе иноземного поэта, присоединившегося теперь к хорам голосов русской лирики, звучит нечто бесконечно знакомое, близкое, как будто этот голос уже звучал в русском стихе пушкинской школы? Это признак глубокой ясности и чистоты стиля, найденного Сологубом при этом чудесном перевоплощении.

В этой книге нет ни одного слабого перевода. Но подлиннее других мне показались переводы: «Nevermore», «Grotesques», «La Chanson des Ingénues», «Magique», «Она прелестна в свете нежном», «Лунный свет», «Слезы в сердце моем», «Beams», «Я в черные дни не жду пробужденья». . .

В предисловии к переводам Верлэна Сологуб высказывает ряд мыслей о лирической поэзии, которые, впрочем, еще больше дают ключей к творчеству самого Сологуба, чем Верлэна.

«В поэтическом творчестве, — говорит он, — я различаю два стремления, — положительное, ироническое, говорящее миру *да*, и этим вскрывающее роковую противоречивость жизни, — и отрицательное, лирическое, говорящее данному миру *нет*, и этим создающее иной мир, желанный, необходимый и невозможный без конечного преобразования мира. Поэзия Поля Верлэна — конечно, ирония.

Всякий знает лирически нежное имя Дульцинеи Тобозской, прекраснейшей из женщин. Ее прелести затмевают красоту Елены Прекрасной и очарование небесной очаровательницы — Афродиты. Всякая *Прекрасная Дама* и всякая *Невинная Дева* — только небесные и земные лики Дульцинеи. Но не всякий сразу вспомнит иронически точное, в метрическую книгу занесенное имя Альдонсы, той самой дебелой красоты, которую нашел Санчо-Пансо, посланный в Тобозо к Дульцинее.

Для лирического поэта, как для Дон-Кихота, нет Альдонсы, — есть Дульцинея. Для иронического поэта, как для Санчо-Пансо, нет Дульцинеи, — есть Альдонса.

Самый редкий уклон, — и это — уклон Поля Верлена, — когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея: каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается как необходимость. В каждом земном и грубом упоении таинственно явлены красота и восторг. Ирония становится мистической». ⁵

Так определяет Сологуб конечное противоречие между *голосом* и реальной действительностью жизни поэта, написавшего и «Sagesse» и «Parallèlement». ⁶

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И ФЕОДОР СОЛОГУБ

*Альманах «Шиповника», кн. III. «Тьма», рассказ Л. Андреева.
«Навы чары», роман Ф. Сологуба, часть I.*

Еще несколько лет тому назад «альманахи» были убежищами для «посвященных», отмеченных знаком «Скорпиона» или «Грифа». ¹

На страницах их, как в катакомбах, встречались немногие верные, знавшие друг друга в лицо.

Но времена изменились.

Альманахи из катакомб превратились в салоны, в которых, не стесняя друг друга, могут встречаться наиболее несовместимые, наиболее далекие друг другу современники.

Встречи эти бывают невероятны, но это имеет свою прелесть.

Третий альманах «Шиповника» начинается повестью Леонида Андреева и заканчивается романом Феодора Сологуба.

Кто дерзнул бы сопоставить, кто попытался бы провести сравнения между этими писателями, столь несхожими, если бы они не оказались связанными страницами одной книги?

Та часть русской публики, которая любит в Леониде Андрееве его мучительные искания и ценит его как мыслителя по «Жизни Человека» и по «Елеазару», та публика не знает и не понимает ни горького сарказма, ни тонких намеков, ни сложной мифологии, ни классической простоты языка Сологуба.

Те же (пока еще немногие), кто любят в Сологубе то совершенство языка, которое ставит его прозу новой ступенью в истории русской речи, несравненное искусство построения и его точный прозрачный символизм, те не интересуются искренним, но неглубоким пессимизмом, сильным, но грубым пафосом Леонида Андреева.

Сологуб и Леонид Андреев несколько не противоречат и не уничтожают друг друга, они не олицетворяют двух каких-либо полюсов в русской литературе, они никак друг другу не соответствуют, они иррациональны.