



А. Васкиневич

Этих ве, этих зе, этих эм
Различить я сумел дуновенья...

Памяти И. Анненского

Недавно отмечался юбилей — 150 лет со дня рождения Иннокентия Анненского. Как любой юбилей, он побуждает нас вспомнить, откликнуться, выразить нашу любовь и благодарность. И может быть, главное и единственное, что мы можем сделать для поэта в память о нем — научиться его читать. Тем более что сам Анненский был крайне обеспокоен недостаточно чутким отношением к поэтическому слову: «Среди многообразных особенностей или, может быть, недоразвитостей, а иногда и искажений нашей духовной природы, которыми мы обязаны русской истории, меня всегда занимала одна — узость нашего взгляда на слово. <...> Мы слишком привыкли смотреть на слово сверху вниз, как на нечто бесцветно-служилое, точно бы это была какая-нибудь стенография или эсперанто, а не эстетически ценное явление из области древнейшего и тончайшего из искусств, где живут мировые типы со всей красотой их эмоционального и живописного выражения»¹.

У Анненского есть изумительное стихотворение, посвященное одному из слов. Эта статья — попытка вслушаться в тот диалог, который оно ведет не только с нами.

Невозможно

Есть слова — их дыхание, что цвет,
Так же нежно и бело-тревожно,
Но меж них ни печальнее нет,
Ни нежнее тебя, *невозможно*.

Не познав, я в тебе уж любил
Эти в бархат ушедшие звуки:
Мне являлись мерцанья могил
И сквозь сумрак белевшие руки.

Но лишь в белом венце хризантем,
Перед первой угрозой забвенья,
Этих *ве*, этих *зе*, этих *эм*
Различить я сумел дуновенья.

И, запомнив, невестой в саду
Как в апреле тебя разубрали, —
У забытой калитки я жду,
Позвонить к сторожам не пора ли.

Если слово за словом, что цвет,
Упадает, белея тревожно,
Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно — *невозможно*².

Этих *ве*, этих *зе*, этих *эм*... *З* сидит как заноза в нашем сознании и мешает нам вспомнить что-то очень важное. Почему *з*? При разбивке слова на слоги получается *не-*, *во-*, *мо-*...

Вот это важное — *nevermore*. Если принять во внимание редукцию гласных, совпадение сочетания согласного и гласного в начале каждого из трех слогов почти полное. *Невозможно* есть перевод на русский поэтический язык английского *nevermore*, от обычного перевода ускользящее, ведь обычный перевод неадекватен — в *никогда* слишком сильно для поэтического слуха, слишком дисгармонирующе со смыслом ощущается это ударное финальное *-да*, слишком радостно оно, слишком оптимистично.

Переводчикам «Ворона» — в том числе современникам поэта Д. Мережковскому, К. Бальмонту, В. Брюсову — приходилось прибегать к усилению смысла *никогда* через введение рифмы с *навсегда*, посредством чего достигается цель, заявленная Э. По, — сделать ворона «символом *непрекращающихся* и скорбных воспоминаний»³:

К этой тени черной птицы
пригвожденный навсегда, —
Не воспрянет дух мой —
никогда!

(Пер. Д. Мережковского)

И душа моя из тени, что волнуется всегда,
Не восстанет — никогда!

(Пер. К. Бальмонта)

Прочь — из сердца клюв, и с двери — прочь виденье навсегда!
Ворон: «Больше никогда!»

(Пер. В. Брюсова)

Анненского мучила эта дисгармония между *да* и *никогда*, она особо обыгрывается в стихотворении «Смычок и струны»:

«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? довольно?..»
И скрипка отвечала *да*,
Но сердцу скрипки было больно⁴.

Здесь, для того чтобы *да* соответствовало *никогда*, рифмовалось с ним не только в звуковом отношении, но и по смыслу, создается особое «перевернутое» соотношение: *никогда* выражает противоположный себе смысл — надежду («никогда мы не расстанемся»), которая раскрывается как мнимая через трагичность *да*, связывающегося с болью, потому что отвечает оно, собственно, не этой надежде, а откликается на *никогда*. Первый и третий стих, рифмуясь, образуют замкнутое единство:

Не правда ль, больше никогда...
И скрипка отвечала *да*...

Второй и четвертый стихи имеют дополнительное смысловое значение, выражая иллюзию и ее разрушение.

К стихотворению «Смычок и струны» мы еще обратимся, поскольку между ним и «Невозможно» существует явная корреляция.

Но вернемся к *Невозможно*. По сравнению с *никогда* *мо/то* в начале ударного слога в *Невозможно*, так же как в *Nevermore*, гораздо адекватнее, трагичнее и за счет звуковой символики (темное), и за счет ассоциации с *тогс* (смертью) / *могилой*: *Мне являлись мерцанья могил*.

У Эдгара По эта ассоциация не была случайной: «Я спросил себя: “Из всех печальных предметов, какой, в понятиях *всего* человечества, *самый* печальный?” “Смерть”, — был очевидный ответ⁵. Это слова из работы Эдгара По «Философия творчества», в которой он дает нам ключ к загадке тайны «Ворона». Для Эдгара По «наиболее законная из всех поэтических интонаций»⁶ — «меланхолическая, *печальная*» (курсив автора). А *nevermore* — слово, «как можно более полно соответствующее печали»⁷.

У Анненского мы видим все тот же поиск наиболее печальной интонации — печалью пронизаны почти все его стихотворения, и вряд ли можно этот «отзвук души поэта на печаль бытия»⁸ свести лишь к настроениям декаданса. В «Невозможно» — это и поиск наиболее печального слова, только в русском поэтическом языке. В этом отношении *Невозможно* — своеобразный поэтический эквивалент английскому *Nevermore*.

Есть слова — их дыхание, что цвет,
Так же нежно и бело-тревожно,
Но меж них ни печальнее нет,
Ни нежнее тебя, *невозможно*.

И повтор в последней строфе:

Если *слово* за словом, что цвет,
Упадает, белея тревожно,
Не *печальных* меж павшими нет,
Но люблю я одно — *невозможно* (курсив наш далее везде. — А. В.)

Более того, и следующая рекомендация Эдгара По выполняется в стихотворении Анненского. «“И когда, — спросил я, — этот наиболее печальный из всех предметов наиболее поэтичен?” <...> “Когда он наиболее тесно связан с прекрасным”»⁹. Эдгару По таким предметом видится смерть прекрасной женщины, о которой повествует ее убитый горем возлюбленный. У Анненского нет подобной прямой сюжетной линии, но есть ее отголоски:

И, запомнив, невестой в саду
Как в апреле тебя разубрали, —
У забытой калитки я жду,
Позвонить к сторожам не пора ли.

И есть несомненная связь *печали* с любовью и нежностью, воплощающаяся в самом избранном слове:

Но меж них *ни печальнее нет*,
Ни нежнее тебя, невозможно.

И повтор в последней строфе:

Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно — невозможно.

Ворон у Эдгара По должен был стать «символом непрекращающихся и скорбных *воспоминаний*». У Анненского мотив скорбного воспоминания прослеживается также достаточно явно:

Мне *являлись мерцанья могил*...
Перед первой *угрозой забвенья*, ...
И, *запомнив*, ...
У забытой калитки я *жду*,
Позвонить к сторожам не пора ли.

Анненский, по сути, воссоздает процесс, проделанный Эдгаром По — поиск наиболее универсальной лирической интонации, слова, темы, выражающих печаль — для русского стиха.

Но зачем и откуда взялось это смущающее нас *з*? У Анненского оно оказывается напрямую связанным с последующим *мо*, образуя сложное единство: этот звук можно рассматривать как окончание второго слога или как начало третьего — переход от *з* к *мо*, воплощающийся в слове *невозможно*, наделяется особым смыслом, раскрывающимся во второй строфе:

Не познав, я в тебе уж любил
Эти в бархат ушедшие звуки:
Мне являлись мерцанья могил
И сквозь сумрак белевшие руки.

«*Эти в бархат ушедшие звуки*» — это и есть переход звонкого *з* звука в приглушенное мрачное *мо* могил.

Вспомним снова стихотворение «Смычок и струны»:

Но человек не погасил
До утра свеч... И *струны пели*...
Лишь солнце их нашло *без сил*
На черном *бархате* постели.

Вот они — «*эти в бархат ушедшие звуки*».

Если *слово* за словом, что цвет,
Упадает, белея тревожно...

Гибель звука появляется как мотив и в другом стихотворении Анненского:

Темнеет... Комната пуста,
С трудом я вспоминаю что-то,
И безответна, и чиста,
За нотой умирает нота («Он и я»).

З, связанное со *звуком*, у Анненского достаточно часто несет в себе отзвук печали, смерти, трагизма:

О, не *зови* меня, не *мучь*! («Электрический свет в аллее»)

А когда надо *мною зазвонит*

Медный зов в беспросветной ночи... («Желание»)

В «Невозможно» этот смысл подчеркивается темой перехода звонкой весны и любви в мрак смерти и забвения. С этой темой связано и появление образа осеннего цветка с его хрупким хрустальным звучанием (не столько видение, а именно звуковой образ):

Но лишь в белом венце хризантем,
Перед первой угрозой забвенья,
Этих *ве*, этих *зе*, этих *эм*
Различить я сумел дуновенья.

Хризантема появляется в тексте неслучайно. Так же, как и в известном романсе («*Отцвели уж давно хризантемы в саду, // А любовь все живет в моем сердце больном*»), этот цветок несет в себе память о прошлой любви и боль печали:

И, запомнив, невестой в саду
Как в апреле тебя разубрали, —
У забытой калитки я жду,
Позвонить к сторожам не пора ли.

У Анненского хризантема появляется и в других стихотворениях именно в связи с мотивом любви — печали — невозможности:

И казалось мне, что нежной
Хризантема головой
Припадает безнадежно
К яркой крышке гробовой... («Хризантема»)

Мечту моей тоскующей любви
Твои глаза с моими делят немо...
О белая, о нежная, живи!
Тебя сорвать мне страшно, хризантема («Мелодия для арфы»).

И, возвращаясь к Эдгару По, еще одна ассоциация: з — это звенящий трагический мир «Колокольчиков и колоколов» Эдгара По, перешедший в «Кэк-уок на цимбалах» Анненского и отголоском отзывающийся в «Невозможно»:

У забытой калитки я жду,
Позвонить к сторожам не пора ли.

* * *

Анненский назвал свой творческий метод «отражением». В предисловии к «Книге отражений» он поясняет выбор именно этого названия для своих эссе особым субъективным отношением к чужому тексту: «Я же писал здесь только о том, что *мною владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собою»¹⁰. Понятое подобным образом отражение — как преломление через призму собственного Я — порождает непрерывный диалог текстов, в результате которого «слова получают новые оттенки... Создаются новые слова и уже не сложением, а *взаимопроникновением* старых»¹¹. Особенно явственно это в поэтическом тексте, где слово имеет особую смысловую сгущенность:

Пусть я — радость отраженья,
Но не то ль и вы, поэты? («Миражи»)

Последовательное применение этого метода порождает парадоксальную на первый взгляд ситуацию: не переводя «Ворона» Эдгара По, Анненский создает своеобразный поэтический эквивалент ему в русской поэзии; переводя «Ночную песнь странника» Гёте — превращает ее в абсолютно иной по тональности текст:

Над высью горной
Тишь.
В листве, уж черной,
Не ощутишь
Ни дуновенья.
В чаще затих полет...
О, подожди!.. Мгновенье —
Тишь и тебя... возьмет¹².

Это перевод, но перевод Гёте не с немецкого языка на русский, а с языка классики на язык декаданса (*в листве, уж черной*), импрессионизма (*мгновенье*) и на собственный поэтический язык.

Ведь говорил же Анненский в работе «Что такое поэзия?»: «Слова получают новые оттенки... Леконт де Лиль, Лоти, Поль Клодель — уже не дети счастливых Афин и не обитатели “индийской хижины”, и они идут не по стопам божественного Гёте. ... Строгая богиня красоты уже не боится наклонять свой розовый факел над уродством и разложением. Мир, освещаемый правдивым и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мне отвратителен, потому что он — я»¹³.

Это лирическое Я неразрывно связано с эстетическими изменениями в рамках эпохи, с изменением самой поэтической концепции, поэтической чувствительности:

Из заветного фиала
В эти песни пролита,
Но увь! Не красота...
Только мука идеала (эпиграф к «Тихим песням»).

И если «бесконечность — только миг, дробимый молнией мученья», если «и покой наш только в муке» («Дети»), то трансформация текста Гёте, возникающая при восприятии через призму субъективного мироощущения, неизбежна. Тем более что на звуковом уровне Гёте дает повод для подобного восприятия: в рифмующихся *Ruh — du — nur* акцентируется темное *u*. Этот *повод*, который ведет к *диалогу* с текстом Гёте, мы склонны не слишком замечать по ряду причин: и потому что в целом стих Гёте нейтрально-статичен, и потому что мы в целом привыкли к Гёте-классику, и благодаря звуковому высветлению этого образа у Лермонтова. Но Анненский слышит не только это темное *u*, родственное ему «и *покой* наш только в муке», но и рождающееся как выдох *Hauch — auch*. Так что не кажется совсем уж странным, что даже в классическом олимпийском спокойствии Гёте «этих *ве*, этих *зе*, этих *эм* // Различить я сумел дуновенья» — отсюда и конечный звукообраз: *Тишь и тебя... возьмет*.

Это, конечно, несколько необычный, но не плохой, а *другой* перевод. В академической традиции переводчик в принципе нейтрален. Он должен как можно меньше вмешиваться в чужой текст, передавая его своеобраз-

зие. Но Анненский не принимал такого отношения к тексту как литературный критик¹⁴. По-видимому, он склонен отказываться от этого принципа и в переводе, который становится уже не только диалогом национальных культур (иностранной и родной), но и диалогом эпох, поэтическим диалогом двух лирических Я. Ведь «поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод»¹⁵. Цель такого перевода — не сохранить в неприступной статичности текст и авторское Я, его лирический мир, а, наметив точки соприкосновения, перевести его на язык своего Я. Здесь два лирических Я равноценны, субъективны, идет постоянное вмешательство в текст другого, потому что из этого другого в Я вбирается именно то, что близко тому, кто ведет диалог, чужое становится своим, но при этом оно, естественно, трансформируется. Академический перевод дает нам наиболее адекватное знакомство с чужим текстом; подобный поэтический диалог — отражение одной культуры в другой, лирический отклик души.

Понимая это, уже не так страшно читать: «*Мне являлись мерцанья могил*» — ведь, возможно, это из уст ушедших поэтов «*слово за словом, что цвет, // Упадает, белея тревожно*», чтобы тот, кто «*не познав... уж любил // Эти в бархат ушедшие звуки*», мог перенять «тончайшее из искусств»:

Этих ве, этих зе, этих эм // Различить... дуновенья...

¹ Анненский И. Бальмонт-лирик // Анненский И. Избр. М., 1987. С. 486.

² Здесь и далее стихотворения Анненского цитируются по изд.: Анненский И. Избр. М., 1987. Курсив в стихотворении автора.

³ По Э. Философия творчества // По Э. Избр.: Стихотворения; Проза; Эссе. М., 1984. С. 651. У автора курсивом выделено «*непрекращающихся и скорбных воспоминаний*», в данном случае акцент сделан нами на том, что важно для развития мысли.

⁴ Курсив автора.

⁵ По Э. Указ. соч. С. 645.

⁶ Там же. С. 643—644.

⁷ Там же. С. 645.

⁸ Анненский о Бодлере в статье «Что такое поэзия?» (Анненский И. Указ. соч. С. 427).

⁹ По Э. Указ. соч. С. 645.

¹⁰ Анненский И. Указ. соч. С. 176. Курсив автора.

¹¹ Анненский И. Что такое поэзия? // Анненский И. Указ. соч. С. 430—431.

¹² Там же. С. 137.

¹³ Там же. С. 430—431.

¹⁴ См. там же. С. 176.

¹⁵ Там же.