

УДК 82.091: 82-1

«ПРОБЛЕМА-КАПРИЗ»: ГАМЛЕТ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ВЕРЛЕНА В КРИТИКЕ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО¹

Нина Станиславна Бочкарева

профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

В статье прослеживается музыкальный мотив *каприза-каприза* как связующее звено в художественном диалоге Шекспир – Верлен – Анненский. Через этот диалог дается последовательный анализ оригинальной интерпретации Гамлета в эссе Иннокентия Анненского (в контексте других интерпретаций этого «вечного образа»). Подчеркивается характерный для рубежа XIX-XX вв. синтетический характер творческой интерпретации, определяющий индивидуальный стиль критика, поэта и переводчика в одном лице (музыкальность и театральность). К исследованию привлекается стихотворение Верлена «Каприз» в переводе Анненского.

Ключевые слова: Гамлет; интерпретация; эссе; поэзия рубежа XIX-XX веков; музыка; каприз; актер; Поль Верлен; Иннокентий Анненский.

XX столетие может соревноваться с XIX в. по количеству и разнообразию интерпретаций шекспировского Гамлета². Относящаяся к рубежу двух веков работа Иннокентия Анненского «Проблема Гамлета» выявляет общность в его интерпретации лирического героя поэзии Поля Верлена и персонажа знаменитой трагедии Шекспира.

Непосредственным толчком к проделанному нами анализу стало слово *каприз*, с которого начинается эссе Анненского «Гамлет»: «Есть проблемы-капризы, которые, возникнув перед нами, тотчас же притягивают к себе нашу мысль и держат ее плотно, не отпуская...» (с.567)³. «Тайна Гамлета» – «ядовитейшая из поэтических проблем-отрав» «сказочное морское чудовище». Пытаясь избежать «невольного плагиата банальной Скиллы» и «сомнительного парадокса Харибды», Анненский объясняет: «...человек говорит, чтобы думать, а не думать о Гамлете, для меня, по крайней мере, иногда значило бы отказаться от мыслей об искусстве, т.е. от жизни» (с.569).

Caprice («Каприз») – название стихотворения Верлена из позднего сборника *Parallèlement* («Параллельно», 1889), которое переводил Анненский. Свободно обращаясь с оригиналом, русский поэт предлагает не точный перевод, а поэтическую интерпретацию стихотворения

французского поэта-символиста (с.223). Вместе с тем, Анненский действительно вживается в художественный мир Верлена, естественно и органично выражает состояние его лирического героя, становится *alter-ego* поэта, его сотворцом. У «тончайшего лирика» Верлена критики отмечают «искусственное опрощение» поэтического языка, «сверхъестественную естественность» (Б.Пастернак), а у Анненского – естественность и простоту приближения лирического «я» к человеческому «я» автора⁴.

Caprice (фр. буквально – прихоть, каприз; соответствует итал. – *capriccio*) – каприччо, каприччио, каприс – общее название инструментальных сочинений, характер которых был различен в разные исторические эпохи [Музыкальный энциклопедический словарь 1990: 236]. В конце XVI – начале XVII вв. это инструментальная пьеса свободного (т.е. не определяемого какой-либо композиционной схемой) строения, основанная на имитации и близкая фантазии, ричеркару; один из истоков фуги. Virtuозность каприса иногда сопровождается звукоизобразительными приемами. В конце XVIII – XIX вв. каприс – виртуозное скрипичное сочинение или романтическая фортепианная пьеса. Близкие фантазии каприсы Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова отмечены националь-

ным колоритом, своенравными переменами движения, оркестровым блеском.

Музыка уже у романтиков становится главным видом искусства, по словам Э.Т.А.Гофмана, «они называют ее самым романтическим из всех искусств, так как она имеет своим предметом только бесконечное; таинственным, выражаемым в звуках праязыком природы (*Sanskritta der Natur*), наполняющим душу человека бесконечным томлением» («Мысли о высоком значении музыки») [Литературные манифесты западноевропейских романтиков 1980: 179]; пальму первенства у музыки может оспаривать только поэзия. Романтики, в частности Гофман, придавали значение тому, что роднит разные виды искусства: «Не столько во сне, сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует забвению, в особенности если перед тем я долго слушал музыку, я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами, мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии» («Крайне бессвязные мысли») [Там же: 184].

Символисты акцентировали внимание на природе выражения мистической сущности мироздания⁵. Поль Верлен, импрессионизм которого Л.Г.Андреев называет «трамплином символизма» [Андреев 1980: 94], в программном стихотворении «Искусство поэзии» (*Art poétique*) со всей определенностью заявляет, что предпочитает «литературе» (*littérature*) – музыке: *De la musique encore et toujours!* Отказ от «литературы» связан у него с отказом от классической ясности поэзии, а музыка наиболее адекватно выражает «пейзаж души»: «Музыкальность – следствие, форма этой слитности внешнего и внутреннего во впечатлении, в ощущении, в настроении, в том общем звуковом потоке, в котором нет никакой возможности расчленить и строго классифицировать составляющие его элементы» [Там же: С.81]. В названии сборника *Romances sans paroles* («Романсы без слов», 1974) содержится «целая программа импрессионистической поэзии, ее ближайшей цели – музыкальности, ее далеко идущего следствия – “бессловесности”» [Там же: С.86]. В знаменитом стихотворении этого сборника *Il pleure dans mon cœur...* («Дождит в моем сердце...») «повторения, внутренняя рифмовка, система созвучных гласных, аллитераций – все это создает эффект поразительного благозвучия, подлинной музыки стиха, музыки слова» [Там же: С.91]. В переводе Анненского этому стихотворению дается название всего сборника – «Песня без слов», усиливается музыкальность на уровне лексики: во второй строфе оригинала ласковый шум (*bruit doux*) дождя

сравнивается с песней (*le chant*); в переводе Б.Пастернака – с шорохом и плачем [Верлен 1985: 267], А.Ревича – со звоном и пением [Верлен 1998: 41], а у Анненского – «Льются мелодией ноты /Шелеста, шума, журчанья, /В сердце под игом дремоты /Льются дождливые ноты» (с.215). Эссе о Гамлете Анненский заканчивает следующим выводом о природе шекспировского героя: «В сущности, истинный Гамлет может быть только – музыкален, а все остальное – лишь стук, дребезг и холод нашего пробуждения с музыкой в сердце» (с.581).

В своем восприятии Гамлета Анненский решительно отказывается от аналитического подхода: «...сравнения и сличения Гамлетов решительно ничего не придали бы моему пониманию Гамлета». С одной стороны, он заявляет, что хочет «любоваться Гамлетом во всей прихотливости шекспировского замысла, где в беспокойной смене проявлений могли узнавать свою мечту и Мочалов, и Барнай, и Сальвини»; с другой – вообще отказывается от возможности театрального воплощения своего образа Гамлета: «...всегда рисую себе совсем другого актера, вероятно, впрочем, невозможного ни на какой сцене» (с.570)⁶.

Как неясность и недосказанность в поэзии Верлена получают выражение в образах теней, призраков, лунного света, так и Гамлет в восприятии Анненского – не «ярко индивидуальный Гамлет», а призрак, греза, тень: «По сцене мой Гамлет двигался бы точно ошупью... Я себе так его представляю... он не играет... он вибрирует... он даже сам не знает, что и как он скажет... он вдумывается в свою роль, пока ее говорит; напротив, все окружающие должны быть яркие, жизненны и чтобы он двигался среди этих людей, как лунатик, небрежно роня слова, но прислушиваясь к голосам, звучащим для него одного и где-то там, за теми, которые ему отвечают» (с.570-571).

Луна появляется во многих стихотворениях Верлена, в том числе и в «Капризе». Она подчеркивает контраст двух миров – реальной жизни «при солнечном свете» и «лунного мира», который в трагедии Шекспира начинается с «холодной и лунной ночи в Эльсинорском саду», где Гамлет встречается с призраком, возможно, созданием его собственной мысли. С противопоставлением двух миров связана тема правды (истины) и лжи (обмана) в стихотворении Верлена и эссе Анненского. Обманчиво бедный (*faux pauvre*) и обманчиво богатый (*faux riche*), истинный человек характеризуется не бедным или богатым внешним видом (*l'extérieur riche et pauvre*), но раненым сердцем (*cœurs plus blessés*). Однако и нравственные категории (плохой и хороший,

добро и зло) переворачиваются при переходе из одного мира в другой. У Гамлета в интерпретации Анненского реально существующее вызывает только злобу и презрение, «раз в его пределах не стало места для самого благородного и прекрасного из божьих созданий» (с.570).

Двойственность мира выражается у Верлена и Анненского (Шекспира) в двойственности и противоречивости самих героев, их одежды (Офелия о Гамлете), социального положения (тайна рождения Гамлета), поведения и судьбы. В этом смысле «Племянник Рамо» Дени Дидро с его гротескной раздвоенностью оказывается исторически между «Гамлетом» и Верленом. Внутренний конфликт Гамлета у Анненского объясняется «несоизмеримостью слов с душевными движениями и фатальной лживостью их»; этот конфликт отражается в поведении героя: «Слова Гамлета глубоки и яркие, но действия его то опрометчивы, то ничтожны и чаще всего лунатичны» (с.571).

Двойственность, призрачность, лунатизм лирического героя стихотворения Верлена и знаменитого персонажа трагедии Шекспира во многом объясняются особой близостью автора и героя, «не в смысле самооценки или биографическом», а в другом: «Для меня Гамлет и Шекспир близки друг другу как... обладатели мириады душ, среди которых теряется их собственная» (с.569). Значимость образа автора для самого Анненского отмечают И.И.Подольская и А.В.Федоров: «Образ автора выступает в его критической прозе столь же отчетливо, как лирическое «я» в его стихах... Не случаен для Анненского и интерес к соотношению между образом автора литературного произведения и образами героев...» [см. Анненский 1988: 26]. Для лирического героя близость к автору характерна по определению, но у Верлена и Шекспира она особая, вероятно, в силу того, что оба дерзнули слишком «глубоко зачерпнуть», «докопаться до такой глубины», «провидеть столь тайное», что оказались лицом к лицу с «безумием и хаосом» собственной души (с.571).

Близость героев своим создателям проявляется прежде всего в том, что они оба – «художники среди своих созданий». Анненский пишет о Гамлете: «Лица, его окружающие, несоизмеримы с ним; они ему подчинены, и не зависящий от них в своих действиях, резко отличный даже в метафорах – он точно играет ими: уж не он ли создал их... всех этих Озриков и Офелий?.. Еще вчера созвучные с ним они его тешили. А теперь?.. Именно так относится Гамлет к людям: они должны соответствовать его идеалу, его замыслам и ожиданиям, а иначе черт с ними, пусть их не будет вовсе... Но к делу! Будем играть,

будем творить...» (с.572-573). Незаметно критик превращается в переводчика-интерпретатора и на свой манер пересказывает целые сцены из трагедии Шекспира.

Герой Верлена в переводе-интерпретации Анненского – маг и авгур; в Древнем Риме – жрец, предсказывающий будущее по полету и крику птиц (с.687): «Неуловимый маг в иллюзии тумана, /Среди тобою созданных фигур /Я не могу узнать тебя, авгур, /но я люблю тебя, правдивый друг обмана...» (с.223). Примечательно, что в герое Шекспира русский поэт и критик тоже видит не только виттенбергского студента и хитрого феодала пратекстов Бельфора и Саксона Грамматика, но и мага⁷: «...если заглянем поглубже, то в Гамлете выступит даже сказочный герой, который вчера еще был среди своих злоключений баловнем природы, чародеем и даже оборотнем» (с.572).

Таким же «оборотнем» оказывается поэт (*poète*) – герой стихотворения Верлена «Каприз»: «Гулять ли вышел ты на розовой заре /Иль вешаться идешь на черном фонаре. /Загадкою ты сердце мне тревожишь, /Как вынутый блестящий нож, /Но если вещей бред поэтов только ложь, /Ты, не умея лгать, не лгать не можешь» (с.224). С Гамлетом его сближает мотив смерти (*la mort, meurs*), «заслоняющий» мотив любви (*Qui n'aurait pas aimé*). Примечательно косвенное упоминание о Христе в стихотворении Верлена (*Petits sacrés-cœurs de Jésus*) и в размышлениях Анненского: «Шекспир и Гамлет, – где причина и следствие?.. В сущности, почему мы знаем, да и не все ли нам равно?.. Две тысячи лет тому назад звезда вела мудрецов и показала им ясли бога – так они думали, теперь мудрецы ведут звезду за своей трубой и приводят золотую звезду к могиле этого же бога, – и так они думают...» (с.569). Но если герой Верлена и, как нам кажется, Шекспира – лицедей поневоле, то Гамлет Анненского – артист по призванию: «Если Гамлет гений, то это или гениальный поэт, или гениальный артист»; «Гамлет – актер, но на свой лад, актер-импровизатор. Играть с ним – сушая мука: он своими парадоксальными репликами и перебранками требует фантазии и от самых почтенных актеров на пенсии» (с.578, 573).

В сущности, Иннокентий Анненский на материале творений Шекспира и Верлена заостряет проблемы творчества и творца, в частности, размышляет о таких свойствах художника, как зависть («болезненное сознание своей ограниченности и желание делать творческую жизнь свою как можно полнее» с.577) и эстетизм («Для Гамлета даже проклятый вопрос *быть или не быть* есть в существе своем лишь вопрос эстетической расценки» с.576). В эстетической концепции

русского поэта и критика, как и у французского символиста Верлена, на вершине художественной иерархии – музыка: «Гамлет символизирует не только чувство красоты, но еще в сильнейшей мере ее чуткое и тревожное искание, ее музыку...» (с.578). Музыка, по мнению Анненского, лежит в основании самого «механизма» чудесного воздействия искусства: «Мы *гамлетизируем* все, до чего ни коснется <...> наша плененная мысль. Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которой мы заснули, которою потом грезили в полусне <...> И вот она пробудила нас в холодном вагоне, на миг, но преобразив вокруг нас всю ожившую действительность: и этот тяжелый делимый нами стук обмерзших колес, и самое солнце, еще пурпурное сквозь затейливую бессмыслицу снежных налетов на дребезжащем стекле... преобразило... во что? То-то во что?..» (с.581).

Наш анализ можно было бы продолжить, углубившись в «тайну рождения» Гамлета, его отношение к матери и Офелии, сравнивая их с загадочными отношениями Верлена с Рембо и своей женой. Для учеников Зигмунда Фрейда, в частности Отто Ранка, а также их последователей в области литературоведения, здесь могли бы скрываться причины творческой активности героев и поэтов, привлечших внимание русского поэта и критика. Но мы поставим точку на музыкальном мотиве, который от пьесы-каприза привел нас к созвучию трех художников: Уильяма Шекспира, Поля Верлена и Иннокентия Анненского.

¹ Статья была написана для Международных литературных чтений к 150-летию со дня рождения И.Ф.Анненского (1855-1909), которые проходили в Литературном институте им. А.М.Горького (Москва) в октябре 2005 г., но, насколько нам известно, сборник материалов конференции так и не был опубликован. Сегодня она публикуется в небольшой редакции к 100-летию со дня смерти замечательного педагога, литературного критика и поэта.

² И.Анненский в анализируемом ниже эссе указывает на то, что серию критиков Гамлета открыл Полоний, но «Шекспир вполне сознательно сажает на булавку первого, кто в дерзости своей вообразил, что он языком рынка сумеет высказать элевсинскую тайну его близнеца. Как ни печальна была судьба первого шекспиролога» (с.568), интерпретировать Гамлета пытался не только Гете в романе о Вильгельме Мейстере. Л.К.Байрамкулова, сопоставляя интерпретацию шекспировского героя в работе Т.С.Элиота «Гамлет и его проблемы» (1920) и в романе А.Мердок «Черный принц» (1973), подчеркивает, что шедевр драматурга живет в опытах многовариантного прочтения, открыт любым толкованием и в то же время остается неуязвимым носителем смысла [Байрамкулова 2005: 23-26].

³ В этом и других случаях произведения И.Анненского цитируются с указанием страниц в круглых скобках по изданию: [Анненский 1988].

⁴ Включая стихотворения Верлена в сборник поэзии французского символизма [Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора 1993], Г.К.Косиков указывает на то, что «символов» у этого поэта-импрессиониста «попросту нет», хотя символисты называли его своим предшественником.

⁵ Н.В.Тишунина в докладе «Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма», тезисы которого опубликованы в сборнике материалов Второй научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф.Лосева «Синтез в русской и мировой художественной культуре» противопоставляет символ у романтиков и символист: «Если в романтизме символ – это скорее своеобразная художественная редукция обобщенных философско-эстетических понятий к конкретному художественному знаку, то в символизме – это скорее специфический тип внутритекстовых отношений, основанный на взаимодействии ближних и дальних образных ассоциаций и создающий своеобразный “стереофонический” эффект восприятия мира» [Тишунина 2002: 100-101]. Она называет символистский принцип взаимодействия искусств «интермедиальным»: «“Интермедиальность” – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства <...> это наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [Там же: 101]. В другой работе Н.В.Тишунина обнаруживает принцип интермедиальности в *импрессионистическом* стиле Дж.Рескина.

⁶ О.Мандельштам в рецензии на драму И.Анненского «Фамира-кифаред», в которой музыка является центральным мотивом, замечает: «Пляски и хоры Анненского воспринимаются как уже воплощенные, и музыкальная иллюстрация ничего не прибавит к славе “Фамиры-кифареда”. Для чего, в самом деле, тимпан и флейту, претворенные в слово, возвращать в первобытное состояние звука?» [Мандельштам 1991: 416]

⁷ Здесь можно обнаружить параллель с *Клингзором* – волшебником из «Парцифалья» Эшенбаха, который у Новалиса в романе «Генрих фон Офтердинген» (1802) становится мудрецом и поэтом, а у Г.Гессе в новелле «Последнее лето Клингзора» (1920) – живописцем.

Список литературы

- Андреев Л.Г.* Импрессионизм. М.: МГУ, 1980. 248 с.
- Анненский И.* Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1988. 736 с.
- Байрамкулова Л.К.* Айрис Мердок: воспоминания о Гамлете. «Образ жизни» великой творческой «неудачи» // Филологический вестник Ростовского государственного университета, 2005, №1. С.23-26.

Бочкарева Н.С. «ПРОБЛЕМА-КАПРИЗ»: ГАМЛЕТ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ВЕРЛЕНА В КРИТИКЕ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО.

Верлен П. Стихотворения / пер. с фр. А.Ревича. М.: Художественная литература, 1998. 317 с. [на фр. и рус. яз.]

Верлен П. И в сердце растрava... / пер. Б.Пастернака // Поэзия Франции. XIX в. М.: Художественная литература, 1985. С.267.

Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. 638 с.

Мандельштам О.Э. Собр.соч.: в 4 т. М.: ТЕРРА, 1991. Т.2. 722 с.

Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 671 с.

Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / сост., общ. ред. вст. ст. Г.К.Косикова. М.: МГУ, 1993. 508 с.

Тишунина Н.В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М., Ярославль: Ремдер, 2002. С.100-101.

Элиот Т.С. Гамлет / пер. А.Дорошевича // Элиот Т.С. Избранное. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. С.335-341.

Элиот Т.С. Гамлет и его проблемы / пер. Н.Бушмановой // Вопросы литературы, 1988, №8. С.199-203.

Verlaine P. Caprice // Verlaine P. Oeuvres poétiques complètes. Bibliothèque de la Pléiade. P.: Gallimard, 1962. P. 410.

**«CAPRICE-PROBLEM»: HAMLET THROUGH THE PRISM OF VERLEN
IN INNOKENTY ANNENSKY'S CRITICISM**

Nina S. Bochkareva

**Professor of the Department of World Literature and Culture
Perm State University**

In the article the musical motif of *caprice* is traced as a link in the artistic dialogue: Shakespeare – Verlen – Annensky. Through this dialogue a sequential analysis of an unusual interpretation of Hamlet in the essay by Innokenty Annensky (in the context of other interpretations of this «eternal image») is given. The artistic interpretation synthetic nature, typical to the turn of XIX century and characterising the individual style of a critic, poet and translator all in one (musicality and theatricality), is emphasised. A translation of Verlen's *Caprice* is included into the research.

Key words: Hamlet; interpretation; essay; the poetry of the turn of XIX century; music; caprice; actor; Paul Verlen; Innokenty Annensky.