

## ШАРЛЬ БОДЛЕР В ПЕРЕВОДЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

МАРИЯ БОРОВИКОВА

В биографии Марины Цветаевой есть несколько ключевых дат, неоспоримых поворотных вех, делящих ее творчество на важнейшие периоды: например, выход дебютного сборника или отъезда за границу. К таким переломным событиям бесспорно относится и ее возвращение на родину — август 1939 года, с которого начался последний, совсем недолгий, период ее жизни. Однако насколько этот период привлекает биографов, настолько же он — в целом — оказывается неинтересен для исследователей творчества Цветаевой. Этому есть вполне понятное объяснение: за два года, прошедших с момента ее возвращения в СССР, Цветаева написала всего 10 текстов, два из которых остались неоконченными. Тяжесть быта, углублявшаяся постоянной тревогой за судьбу родных и отсутствием необходимой поддержки со стороны окружения, не оставляла пространства для творчества. Впрочем, сама Цветаева интерпретировала свое молчание по-разному. С одной стороны, до нас дошло несколько свидетельств того, что Цветаеву в эти годы постигает трагическое ощущение своего поэтического бессилия: «я свое написала»; «я раньше умела писать стихи, а потом разучилась» (именно эти высказывания побуждают исследователей выносить финальный период жизни Цветаевой за рамки ее *творческой* биографии). Однако нельзя не отметить, что всплески отчаяния перемежаются в письмах и записных книжках вполне рациональными соображениями, в которых Цветаева перечисляет внешние, а не внутренние причины, не пускающие ее к собственному черновику. В них сквозь досаду явственно прочитывается *желание* писать. К тому же Цветаева, несмотря на все обстоятельства, отнюдь не перестает мыслить себя как человека творческого: так, она с большим увлечением берется за составление сборника своей лирики, который обещают издать в Гослитиздате в 1940 г., охотно читает свои стихи друзьям и не без зависти говорит о вечерах, которые устраивают совет-

ским поэтам, что косвенно свидетельствует о ее потенциальной готовности выступить со стихами не только в кругу друзей, но и перед большой аудиторией. Тем не менее, из-под ее пера в последние два года жизни выходят преимущественно переводы: отсутствие денег буквально приковывает ее к единственному доступному источнику средств — «переводческому станку», и заставляет постоянно пересчитывать часы работы в готовые строки, а их, в свою очередь, — в рубли, которых ни на что не хватает.

До возвращения в СССР Цветаева несколько раз бралась за переводы, хотя в целом в эмигрантский период они всегда оставались для нее на периферии деятельности<sup>1</sup>. Однако само понятие перевода и переводимости, напротив, занимало одно из ключевых мест в ее концепции художественного творчества, включая в себя не только ситуацию двуязычия (в таком традиционном ключе эта тема разрабатывается, например, в эссе «Два “Лесных царя”»), но и более широкую общепозитическую тему «невыразимого». Свообразным катализатором этой концепции стал эпистолярный диалог Цветаевой с Р. М. Рильке, письма к которому Цветаева писала по-немецки — на «трудном» для себя языке, время от времени рефлексируя по поводу адекватности своей немецкой речи. В одном из писем к Рильке (от 6 июля 1926 г.) она сформулирует свою позицию следующим образом: «Поэзия — уже перевод, с родного языка на чужой, будь то русский или французский — не важно. Для поэта нет родного языка. Писать стихи и значит перелagать»<sup>2</sup> [Небесная арка: 92].

Однако после возвращения в СССР Цветаева оказывается перед суровой необходимостью взяться за переводы уже вне всякого соотношения языка оригинального текста с собственными творческими установками. Исключительно ради заработка она переводит из чешской, болгарской, грузинской, польской, еврейской поэзии. Важно отметить, что, несмотря на отсутствие иллюзий относительно качества переводимых ею текстов, эту работу она делает крайне тщательно, о чем настойчиво сообщает своим

---

<sup>1</sup> Вопрос о самых ранних переводческих опытах Цветаевой должен рассматриваться особо — очевидно, что они были подчинены совсем другим задачам, чем более поздние. Принимаясь за переводы «Орленка» Ростана Цветаева отчасти находилась в русле общей тенденции эпохи — переводы, как известно, занимали особое место в творчестве символистов (см., об этом, напр.: [Багно], а также отдельные работы о переводах В. Брюсова [Гаспаров: 29–62], А. Блока [Лавров, Топоров: 658–665], Вяч. Иванова [Завьялов] и др.), но в то же время это было для нее и одним из способов поиска собственного поэтического языка.

<sup>2</sup> Понятая таким расширительным образом, тема перевода и переводимости у Цветаевой находит известные параллели с идеями Вальтера Беньямина о поиске «чистого языка» и освобождающей деятельности переводчика, что было отмечено в статье Марии Хотимской, посвященной советским переводам Цветаевой [Khotimsky: 565–590].

корреспондентам — с пренебрежением пересказывая в письмах советы «бывалых» переводчиков не отдаваться этой деятельности целиком, и неустанно твердя о том, сколько ею было написано отброшенных вариантов к самым незначительным стихам безвестного поэта. Трудная, долгая работа над переводом — как работа над собственным текстом — становится лейтмотивом ее писем («я часами ищу одно слово»). Очевидно, что переводческую деятельность, несмотря на ее вынужденность, Цветаева воспринимает как продолжение своего творчества («я под этим должна поставить свое имя»), а сами переводы — вне зависимости от оценки оригинала — включаются в рамки собственного поэтического наследия. Об этом свидетельствует, например, письмо Цветаевой Н. Я. Москвину, без цитаты из которого обычно не обходится разговор о ее переводческой деятельности советского периода: «Я убеждена, что если бы я плохо работала и хорошо зарабатывала, люди бы меня бесконечно больше уважали, но — мне из людского уважения — не шубу шить: мне не из людского уважения шубу шить, а из своих рукописных страниц» [Цветаева: VII, 694].

При этом Цветаева педалирует медленность и трудность этой работы. Крайне характерна ее реакция на случайно услышанное по радио выступление Сергея Прокофьева, в котором он говорил о работе над новой оперой и своих обязательствах написать ее «очень быстро», так как она уже запланирована к постановке. Цветаева в дневнике записывает: «С<ергей> С<ергеевич>! А как Вы делаете — чтобы писать быстро? Написать — быстро? Разве это от Вас (нас) зависит? Разве Вы — списываете?» [Там же: IV, 615]. В этой цитате «списывание» — не просто обидное слово, вырвавшееся в раздражении, как могло бы показаться, но точное определение творческой мифологии, которую Цветаева все больше ощущает чуждой себе. Творчество как *списывание* или — как у Ахматовой — *диктовка* предполагает не только быстроту и легкость<sup>3</sup>, но и то, что вещь приходит к творцу уже готовой, минуя стадию долгой работы с черновиками. Со всей определенностью это выражено в стихотворении Ахматовой 1936 г. «Творчество»:

<...> И просто продиктованные строчки  
Ложатся в белоснежную тетрадь  
[Ахматова: I, 434].

<sup>3</sup> Позднее, в 1959 г., Ахматова напишет: «Х. спросил меня, трудно или легко писать стихи. Я ответила: их или кто-то диктует, и тогда совсем легко, а когда не диктует — просто невозможно» [Ахматова: VI, 215].

Такому типу письма Цветаева противопоставляет совсем иной — именно трудность и медленность работы становятся не только лейтмотивом ее эпистолярия, но и темой творчества<sup>4</sup>. Мало того, Цветаева превращает мучительный рабочий процесс перевода в отдельное произведение искусства, устраивая определенного рода перформанс: своим знакомым она читает не только собственные стихи, но и, вперемежку с ними, переводы: вначале подстрочник, а потом свой текст. Мемуарист отмечал, что преобразование хаоса в поэзию под воздействием творческой силы, совершившиеся здесь и сейчас, поражало слушателей. К такого же рода экспериментам, видимо, можно отнести и чтение ею своих переводов вместе с вариантами (а она делает по четыре, семь или даже двенадцать (!) вариантов, пока не найдет нужный): это чтение должно было показывать, в каких муках рождается единственно верное слово. Характерные для ее поэзии градации, ранее помещавшиеся в один текст, теперь, благодаря работе над переводами, реализовывались как действие, нацеленное на преодоление границ текста.

В этом контексте совершенно закономерно и то, что сами переводы в той или иной степени приобретают черты собственной поэтики Цветаевой, что было отмечено многими исследователями, которые занимались проблемой поздних цветаевских переводов. Это подтверждают и высказывания самой Цветаевой, описывающие ее переводческую стратегию. Приведем одно из них: «Моя беда, что я, переводя любое, хочу дать художественное произведение, которым, часто, не является подлинник, что я не могу повторять авторских ошибок и случайностей, что я, прежде всего, выправляю смысл, т. е. довожу вещь до поэзии, перевожу ее — из царства случайности в царство необходимости» [Неизданное: 428]. Итак, продолжая говорить языком Цветаевой, она дает поэтическому замыслу соответствующее ему — идеальное — воплощение, которого он, быть может, не получил в руках первого автора, а все отступления от оригинала, таким образом, заранее оправданы. В этом смысле поэтика Цветаевой-переводчицы оказывается максимально близка ее авторской поэтике. На это в свое время указывал Михаил Мейкин в монографии «Марина Цветаева: Поэтика усвоения» [Мейкин]: он предлагал рассматривать переводческую деятельность Цветаевой как один из частных случаев «переработки унаследованных текстов» — принципа, который он называл одним из основ-

---

<sup>4</sup> В этом отношении характерны начальные строки последнего стихотворения, написанного Цветаевой: «Все повторяю первый стих // И все переправляю слово» (6 марта 1941) [Цветаева: II, 369–370], которые могут рассматриваться как тематизация собственной творческой стратегии (подробнее об этом см.: [Боровикова: 142–156]).

ных в ее творчестве в целом, и который теперь помогал Цветаевой найти выход для творчества в максимально «нетворческих» условиях.

К сожалению, не все переводы, над которыми работала Цветаева, сохранились (так, например, переводы белорусских еврейских поэтов, о работе над которыми она пишет дочери, обнаружены лишь частично<sup>5</sup>), но судьба ее главного переводческого труда советского периода сложилась вполне удачно. Мы имеем в виду стихотворение Ш. Бодлера «Путешествие» — в цветаевском переводе «Плавание», который она создает с июля по декабрь 1940 г.

Перевод вызвал восторженные отклики уже при первом чтении, и первый же советский сборник избранной лирики Бодлера, вышедший после смерти Цветаевой, воспроизводит именно этот перевод «Путешествия» (правда, только в 1965 г.: [Бодлер 1965]). Вслед за ним и вышедшее через пять лет академическое издание «Цветов зла»<sup>6</sup> (изд-во «Наука», серия «Литературные памятники»: [Бодлер 1970]) включает цветаевский перевод уже как канонический русский перевод бодлеровского текста (некоторые тексты представлены в этом издании одновременно в нескольких переводах, «Путешествие» же только в одном, цветаевском).

Этот перевод вызывал повышенный интерес не только читателей, но и исследователей: ему посвящено несколько специальных статей — редкий оригинальный текст Цветаевой удостоивался такого внимания (см., напр.: [Косматова; Маркиш: 431–435; Соколова: 204–217; Smith: 179–199]; о нем в числе прочего пишет также [Khotimsky]). Тем не менее, история ее работы над переводом остается по-прежнему не до конца ясной. В первую очередь, не вполне очевидно, что же все-таки побудило Цветаеву взяться за него. Биограф Цветаевой и свидетель последних лет ее жизни М. И. Белкина утверждает, что этот перевод не был заказан издательством [Белкина], Цветаева берется за него по собственной инициативе. Но в то же время о его публикации сама Цветаева пишет как о деле совершенно решенном и включает его в общий подсчет количества строк, за которые ей заплатили (хотя, как мы сказали выше, при жизни переводчика он напечатан не был). Исследовавшая «Плавание» А. Смит не просто считает эту работу не связанной с официальным заказом, но исходит из предположе-

---

<sup>5</sup> В то же время часть опубликованных в семитомнике переводов, вероятно, неверно атрибутирована. Так, израильскому исследователю Эли Фурману не удалось обнаружить оригинал цветаевского перевода, опубликованного под названием «Санки» и приписанного в этом издании Ицхоку Перецу. За помощь в разысканиях выражаем искреннюю благодарность Р. Д. Тименчику.

<sup>6</sup> История первых публикаций Бодлера в России прослежена, напр., в работе [Луков, Трыков].

ния о том, что цветаевский перевод резко противопоставлен политическому и культурному контексту [Smith]. Исследовательница трактует его как, в первую очередь, политический акт — и видит в пересказанных цветаевскими словами бодлеровских строках попытку дать острую зарисовку советской действительности (так, например, образ Цирцеи в цветаевском варианте трактуется в статье как метафора тирании [Там же: 193]).

При всей соблазнительности этой концепции трудно признать ее верной. Как кажется, в 1940 г. Цветаева меньше всего была склонна к фронде, в том числе, и потому, что эмоциональную основу ее жизни в то время составляли постоянный страх за мужа и дочь, находящихся под арестом, и понимание того, что ее «репутация» — в самом широком смысле слова — может непосредственно повлиять и на их судьбу. Характерно, что свое письмо к Берии «по делу моего мужа и моей дочери» (от 23 декабря 1939 г.) она начинает с характеристики собственной творческой деятельности в эмиграции:

В политической жизни эмиграции не участвовала совершенно <...>. Сотрудничала главным образом в журналах «Воля России» и «Современные записки», одно время печаталась в газете «Последние новости», но оттуда была удалена за то, что открыто приветствовала Маяковского <...>. В 1936 году я всю зиму переводила для французского революционного хора русские революционные песни, старые и новые, между ними — Похоронный марш («Вы жертвою пали в борьбе роковой»), а из советских — песню из «Веселых ребят», «Полюшко — широко поле» и многие другие [Цветаева: VII, 660].

Такой зачин, безусловно, говорит о том, что связь своей писательской стратегии и судьбы близких ей людей Цветаева осознавала в полной мере.

На том, что за выбором Цветаевой для перевода «Путешествия» Бодлера стоит ее личный, а не заказной интерес, настаивает и Т. В. Соколова в статье, посвященной сравнению цветаевского перевода с оригиналом: «Она <Цветаева> обращается к переводу Бодлера не по заказу, а по внутреннему побуждению, в поисках духовной опоры» [Соколова: 207]. Однако в качестве мотивировки, побудившей Цветаеву обратиться к этому тексту, исследовательница приводит цитату из письма Цветаевой: «Я год примеряю смерть», продолжая: «Этим душевным смятением, возможно, и объясняется, то, что в “Цветах зла” она выбирает прежде всего поэму из цикла “Смерть”, поэму, в которой жизненные странствия ведут к пугающему и в то же время желанному итогу — смерти» [Там же: 209]. Этот контекст, при всей его очевидности, кажется все же слишком общим. При желании к нему можно добавить немало обстоятельств, объединяющих

биографии поэтов, каждый из которых был по-своему «проклят»: постоянное отсутствие собственного угла, необходимость все время менять адреса и ютиться у кого-то, вечное отсутствие средств. Эти несомненные биографические параллели с обстоятельствами жизни Бодлера, в сущности, мало что объясняют и могут «сработать» только в случае уже существующего повышенного интереса к автору. Попробуем ответить на вопрос, что же могло повлиять на этот интерес.

Один из первых исследователей, писавших о цветаевском переводе «Путешествия» Бодлера, Ш. Маркиш, отмечал вызывающую неточность в самой первой строке перевода Цветаевой [Маркиш]:

Для отрока, в ночи глядящего эстампы...

По его мнению, передавая французское “enfant” как «отрок», Цветаева вводит ненужный архаизм и тем самым искажает первоначальный замысел Бодлера. Однако последующие исследователи вступились за Цветаеву, указав на то, что французское слово “enfant” имеет более широкие возрастные границы, чем, например, русское «дитя» (так это место переводит Эллис: «Дитя, влюбленное и в карты и в эстампы»). Выбранное же Цветаевой «отрок» как раз обозначает молодого человека от 7 до 14–15 лет — возраст возможного интереса к «картам и эстампам». Однако неочевидность решения Цветаевой в том месте, где, казалось бы, выбор лексемы совершенно ясен, говорит о важности для нее этого места, и о том, что оно содержит ключевые дополнительные смыслы, которые ей нужно было вложить в перевод. Кроме этого, такой перевод — конкретизирующий возраст персонажа — соотносит героя поэмы Бодлера с сыном Георгием (Муром), который в феврале 1940 г. справляет свое 15-летие. В связи с этим нельзя не отметить, что интерес к Бодлеру отражает скорее круг юношеских увлечений самого Мура, чем его матери, которая, кажется, со времен дружбы с переводчиком Бодлера Эллисом публично не выказывала особого интереса к творчеству французского поэта.

Еще в мае 1940 г. (то есть до начала работы Цветаевой над переводом) Мур записывает в дневнике: «Читаю “Цветы Зла” Шарля Бодлера — замечательные стихи» [Эфрон: 134]. О любви к Малларме и «компании (Бодлер, Верлен, Валери, Готье)» Эфрон впоследствии будет часто писать в своем дневнике. Можно предположить, что эта любовь вывезена им еще из Франции. Интерес Мура, по-видимому, отражал внимание парижской эмигрантской молодежи к французской поэзии этого направления. Это внимание нашло отражение и в их творчестве — от Георгия Адамовича и Бориса Поплавского до Юрия Одарченко, который писал свои стихи уже

после войны, но сформирован был еще довоенным поколением поэтов; интерес к Бодлеру в эмиграции — в отличие от метрополии — не затухает: в 1929 г. в Париже выходит полный перевод «Цветов зла» на русский язык, выполненный Адрианом Ламбле, а годом раньше Владислав Ходасевич издает свои переводы «Парижского сплина»).

Мы не ставим перед собой цели подробно сравнить два текста, также в нашу задачу не входит и рассмотрение перевода Цветаевой в контексте рецепции творчества Бодлера в России (об этом см., напр.: [Фонова; Wapner]). В настоящей статье нам бы хотелось остановиться на нескольких фрагментах перевода, имеющих, на наш взгляд, ключевое значение для понимания концепции Цветаевой.

Среди немалого количества «вольностей» в этом переводе есть несколько таких, которые привлекают к себе особенное внимание. Помимо уже отмеченного архаизирующего слова «отрок» в первой строке, одно из самых заметных мест перевода, заставляющих вспомнить о собственной цветаевской поэзии — предпоследняя строфа первой части:

Но истые пловцы — те, что плывут без цели:  
Плывущие — чтоб плыть! Глотатели широт,  
Что каждую зарю справляют новоселье  
И даже в смертный час ещё твердят: вперёд!  
[Цветаева: II, 396]

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent  
Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,  
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,  
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!  
[Baudelaire: 307]

Неоднократно было отмечено, что образ «глотателей широт» в этом фрагменте отсылает к стихотворению Цветаевой «Читатели газет» (1935 г.):

Глотатели пустот,  
Читатели газет!  
Газет — читай: клевет,  
Газет — читай: растрат.  
Что ни столбец — навет,  
Что ни абзац — отврат...  
[Цветаева: II, 335]

Впрочем, цветаевская «вольность» отчасти мотивирована текстом Бодлера: существительное, связанное с приемом пищи («глотатели»), возникает



вслед за пропущенным в переводе первой строфы этой же части «аппетитом»:

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,  
L'univers est égal à son vaste appétit.

(Подстрочный пер.: «Для ребенка, любящего карты и эстампы, / Вселенная равна его обширному аппетиту», что Цветаева переводит как «Для отрока, в ночи глядящего эстампы / За каждым валом — даль, за каждой далью — вал», опуская гастрономическую метафору).

Кроме того, в той строке оригинала, в которую Цветаева вставляет автоцитату, упоминаются «воздушные шары» (“coeurs légers, semblables aux ballons”). Они — как средоточие пустоты — могли вызвать в памяти тот контекст, в котором Цветаева впервые использовала лексему «глотатели» — «глотатели пустот».

Эту автоцитату отмечают, кажется, все, кто так или иначе касался этого перевода, и, кажется, всеми, несмотря на очевидный и сильный отход от оригинала, это место воспринимается как несомненная удача переводчика. Так, Е. Э. Косматова пишет: «Цветаевские пловцы, “глотатели широт” <...> несмотря на то, что плывут они “без цели”, вызывают у нас ощущение какой-то непонятной радостной одержимости» [Косматова: 89], а Т. В. Соколова отмечает, что «по смыслу оно образно и ярко выражает идею Бодлера о неутомимых путешественниках, ненасытных в своей жажде познания мира» [Соколова: 207]. На наш взгляд, такое прочтение возможно только при полной изоляции этого текста от собственного художественного мира Марины Цветаевой, поскольку образ «глотателей пустот» в стихотворении «Читатели газет» настолько тесно связан с общим негативным смыслом стихотворения, что трудно представить его в поэтическом мире Цветаевой, несущим иной эмоциональный заряд:

Кача — «живёт с сестрой» —  
ются — «убил отца!» —  
Качаются — тщетой  
Накачиваются.

Что́ для таких господ —  
Закат или рассвет?  
Глотатели пустот,  
Читатели газет!  
[Цветаева: II, 335]

Рассмотрение перевода Цветаевой в едином семантическом поле с ее оригинальными произведениями (а ранее мы говорили, что переводы Цветаева воспринимала как часть своего творческого наследия и читала вместе с собственными текстами) сильно корректирует бодлеровскую концепцию Цветаевой, вводя прямо в текст заметную полемическую ноту.

Необходимо отметить, что модель, по которой образована ставшая знаменитой формула из «Читателей газет» ранее уже была использована Цветаевой в цикле «Стихи к сыну» (1932 г.):

Не быть тебе нулем  
Из молодых — да вредным!  
Ни медным королем,  
Ни попросту — спортсмедным  
Лбом, ни слепцом путей,  
Коптителем кают,  
Ни парой челюстей,  
Которые жуют, — <... >  
[Цветаева: II, 300–301].

Образованное по тому же принципу отглагольное существительное («коптители») поставлено здесь в параллельную позицию к глаголу, связанному с поглощением пищи («жуют»). Это третье стихотворение цикла, развивающее тему того, кем точно *не* станет сын, представляет собой описание «чуждого» Цветаевой мира не только на уровне образов, но и на уровне языка описания. В числе прочего приметой «чуждой речи» становятся здесь именные словосочетания («слепцом путей», «коптителем кают»), которые, как мы постараемся показать в дальнейшем, не раз будут использоваться Цветаевой для речевой характеристики того современного поколения, от которого она пытается последовательно дистанцироваться.

Важно также отметить, что этот цикл не просто обращен к сыну, но посвящен предполагаемому возвращению на родину и — что в данном контексте не менее важно — вводит тему «путешествия». Начало первого стихотворения цикла:

Ни к городу и ни к селу —  
Езжай, мой сын, в свою страну, —  
В край — всем краям наоборот! —  
Куда *назад* идти — *вперед*  
Идти <... >  
[Там же: 299].

Во втором тексте этого цикла возникает и мотив безрезультатного поиска рая (заметим, это один из магистральных мотивов и для бодлеровского текста, который цветаевский перевод дополнительно усиливает), который это поколение сыновей надеется обрести на исторической родине и который на деле оборачивается Содомом:

Соляное семейство Лота —  
 Вот семейственный ваш альбом!  
 Дети! Сами сводите счета  
 С выдаваемым за Содом —  
 Градом.  
 < ... >  
 В сиротские пелеринки  
 Облаченные отродясь —  
 Перестаньте справлять поминки  
 По Эдему, в котором вас  
 Не было! по плодам — и видом  
 Не видали!  
 [Цветаева: II, 300]

В связи с этим нельзя не отметить и финал цветаевского перевода первой части поэмы Бодлера (то есть строфу, следующую сразу за той, которая содержит упомянутую выше автоцитату — «глотатели широт»). Сдвиг относительно оригинала в ней не так заметен, поэтому она меньше привлекала внимание исследователей, однако в контексте процитированного цикла «Стихи к сыну» цветаевские переакцентировки здесь приобретают совершенно определенный исторический смысл:

На облако взгляни: вот облик их желаний!  
 Как отроку — любовь, как рекруту — картечь,  
 Так край желанен им, которому названья  
 Доселе не нашла еще людская речь  
 [Там же: 397].

Вводя в перевод конкретное, в советском дискурсе почти терминологическое «край» (которому, заметим, не находится соответствия в тексте оригинала<sup>7</sup>), Цветаева не только еще раз вводит в текст анаграмму «рая», но

<sup>7</sup> В тексте Бодлера нет соответствия лексеме «край», его пловцы стремятся «к неге»:

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,  
 Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,  
 De vastes voluptés, changeantes, inconnues,  
 Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!

в каком-то смысле сближает текст Бодлера с проблематикой «Стихов к сыну». В них, в числе прочего, Цветаева рефлексировала над бессмысленностью нового названия страны — СССР, которое оборачивается вначале отсутствием названия (SOS — призыв о помощи, а не имя; сравни в «Плавании»: «край, которому нет названия»), а потом и самой страны («на-Марс страна»):

Русь — прадедам, Россия — нам,  
 Вам — просветители пещер<sup>8</sup> —  
 Призывное: СССР, —  
 Не менее во тьме небес  
 Призывное, чем: SOS.  
 Нас родина не позовет!

Езжай, мой сын, домой — вперед —  
 В свой край, в свой век, в свой час, — от нас —  
 В Россию — вас, в Россию — масс,  
 В наш-час — страну! в сей-час — страну!  
 В на-Марс — страну! в без-нас — страну!  
 [Цветаева: II, 299]

Тема противостояния поколений, являющаяся семантическим ядром всего цикла «Стихи к сыну», по-новому позволяет взглянуть и на цветаевскую концепцию «Путешествия» Бодлера в целом. Все стихотворение разворачивается в напряжении между двумя крайними (в поэтическом мире поэмы) возрастными точками, обозначенными словом «ребенок», с которого начинается поэма («Pour l'enfant»), и словом «старый», открывающим ее последнюю строфу («Ô Mort, vieux capitaine, il est temps»; у Цветаевой эта строка переведена как «Смерть, старый капитан»). О возможных биографических проекциях «отрока» на сына Цветаевой мы уже сказали выше. Однако подключение к анализу «Стихов к сыну» позволяет говорить и об автобиографических проекциях в переводе, связанных, в первую очередь, с противоположным «отроку» возрастным полюсом<sup>9</sup>.

Впервые слово «старый» появляется в поэме в финале второй части, в составе сравнения одного из матросов со «старым пешеходом»:

<sup>8</sup> Нельзя не отметить и в этом тексте именное словосочетание с отглагольным существительным: «просветители пещер». Такого типа конструкции, по всей видимости, ассоциировались у Цветаевой с «казенным» языком советской эпохи.

<sup>9</sup> Ср. мотив «старости» в ее собственной поэзии этого времени: «Пора! Для этого огня — / Стара!» ([Цветаева: II, 366], стихотворение датировано 23 января 1940 г.).

Так старый пешеход, ночующий в канаве,  
 Вперяется в Мечту всей силою зрачка.  
 Достаточно ему, чтоб Рай увидеть въяве,  
 Мигающей свечи на вышке чердака.  
 [Цветаева: II, 397]

Tel le vieux vagabond, piétinant dans la boue,  
 Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis;  
 Son oeil ensorcelé découvre une Capoue  
 Partout où la chandelle illumine un taudis  
 [Baudelaire: 307].

(подстрочный пер.:

Так старый бродяга, топчущийся в грязи,  
 Мечтает, задрав нос кверху, о блистательном рае;  
 Его зачарованный взгляд находит  
 Капую везде, где сальная свеча освещает лачугу)

Эта строфа замыкает ту часть поэмы, которая открывается образом всемирного хаотического движения<sup>10</sup>. Она претерпевает в переводе значительные трансформации: в первую очередь, Цветаева по возможности убирает из нее движение (заменяет “piétinant”/«топчущийся» на «ночующий», “vagabond”/«бродяга» на «пешехода», а также отказывается от слова “partout”/«везде, повсеместно» (которое указывает как на повторяемость того, что делает бродяга, так и на его перемещения в пространстве, так как «везде» может означать и «в разных местах»). Эффект, которого достигает Цветаева в переводе, отсутствует в оригинале: это хаотическое, дьявольское («Нас Лихорадка бьет — как тот Архангел злобный») движение в последней строфе внезапно останавливается. Особого комментария в этой строфе заслуживает «пешеход»<sup>11</sup>, которым Цветаева заменяет «бродягу». Пешеход уже становился объектом поэтической рефлексии Цветаевой — в цикле «Ода пешему ходу» (1931–1933):

<sup>10</sup> «О, ужас! Мы шарам катящимся подобны, / Крутящимся волчкам! И в снах ночной поры / Нас Лихорадка бьет — как тот Архангел злобный, / Невидимым мечом стегаящий миры» [Цветаева: II, 397].

<sup>11</sup> Здесь, конечно, не может не вспомниться «Пешеход» О. Манделштама, в котором исследователи, в том числе, усматривают и бодлеровский пласт. Это стихотворение Манделштама Цветаева прекрасно знала, и ее строки «Старый пешеход, ночующий в канаве» звучат почти точным повторением манделштамовских «<...> старинный пешеход // Над пропастью <...>». Не собираясь здесь углубляться в этот сюжет, отметим лишь принципиальную разницу — главным органом восприятия для манделштамовского пешехода является слух («Я слушаю, как снежный ком растет // И вечность бьет на каменных часах»), тогда как для цветаевского — зрение.

В век сплошных скоропадских,  
 Роковых скоростей —  
 Слава стойкому братству  
 Пешехожих ступней!  
 [Цветаева: II, 291]

и противопоставлялся быстрому, «опьяняющему» движению (цитируемые ниже строки описывают автомобилистов):

Поглядите на чванством  
 Распираемый торс!  
 Паразиты пространства,  
 Алкоголики вёрст<sup>12</sup>.  
 Что сквозь пыльную тучу  
 Рукоплещущих толп  
 Расшибаются.  
 — Случай?  
 — Дури собственной — столб  
 [Там же: 292].

Неподвижность, противостоящая ненасытному, одуряющему движению связана у Цветаевой с еще одним символическим образом, который в «Оде пешему ходу» дан лишь метонимически («столб»). Впервые как антитеза быстрому механическому движению он появился в стихотворении 1923 г. «Рельсы», наполненном аллюзиями на ряд текстов русской литературы о «быстром и губительном движении»: от сюжета, взятого из стихотворения А. Блока «На железной дороге» (с сохраненной памятью о его некрасовских источниках) до прямой цитаты из «Бесов» Пушкина:

В некой разлинованности нотной  
 Нежась наподобие простынь —  
 Железнодорожные полотна,  
 Рельсовая режущая синь!  
 Пушкинское: сколько их, куда их  
 Гонит! (Миновало — не поют!)  
 Это уезжают-покидают,  
 Это остывают-отстают.  
 Это — остаются. Боль как нота  
 Высящаяся... Поверх любви

<sup>12</sup> Здесь вновь встречаются словосочетания, образованные по той же модели, что и «глотатели широт», и в данном случае, как и в «Путешествии» Бодлера, в контексте быстрого, к тому же опьяняющего, движения.

Высящаяся... Женою Лота  
 Насыпью застывшие столбы...  
 Час, когда отчаянем как свахой  
 Простыни разостланы. — Твоя! —  
 И обезголосившая Сафо  
 Плачет как последняя швея.  
 Плач безропотности! Плач болотной  
 Цапли, знающей уже... Глубок  
 Железнодорожные полотна  
 Ножницами режущий гудок.  
 Растекись напрасною зарею  
 Красное напрасное пятно!<sup>13</sup>  
 ...Молодые женщины порою  
 Льстятся на такое полотно  
 [Цветаева: II, 208].

Для нас важно то, что рамочная железнодорожная тема, связанная с движением, разрывается здесь образом, воплощающим собой статику: железнодорожные столбы сравниваются с женой Лота, превратившейся в соля-

<sup>13</sup> В последней строфе этого стихотворения («Растекись напрасною зарею / Красное, напрасное пятно ...»), видимо, отзывается еще один важный для традиции поэтический текст о «губительных русских пространствах» и о передвижении в них: «На поле Куликовом» А. Блока, входящий в тот же цикл «Родина», что и стихотворение «На железной дороге». Мы имеем в виду финал первого стихотворения из цикла, в котором дан образ безумного и губительно-го движения:

И нет конца! Мелькают версты, кручи...  
 Останови!  
 Идут, идут испуганные тучи,  
 Закат в крови!  
 Закат в крови! Из сердца кровь струится!  
 Плачь, сердце, плачь...  
 Покоя нет! Степная кобылица  
 Несется вскачь!  
 [Блок: 170]

Также здесь нельзя не отметить, что еще до Блока эту тему разрабатывал Андрей Белый в сборнике «Пепел». Ср. стихотворение «Шоссе» (1904) из цикла «Россия»: открытое пространство, в которое уходит дорога (правда, не *железная*, а обычное шоссе), противопоставлено остановившемуся путнику, вокруг которого сумрак сплетает «роковое кольцо». Символом невозможности движения здесь также является верстовой столб:

Сплетается сумрак крылатый  
 В одно роковое кольцо.  
 Уставился столб полосатый  
 Мне цифрой упорной в лицо  
 [Белый: 124].

ной столб. Образ Лотовой жены возникает и в стихотворении «Стихи к сыну», которое мы цитировали выше, и, повторимся, метонимически — в «Оде пешему ходу». Как кажется, отголосок этой темы можно усмотреть и в «Плавании» Цветаевой, в котором мы встречаем трудно объяснимое формальными нуждами переводчика утроение лексемы «лотос». У Бодлера лексема «лотос» встречается один раз, в нейтральном сочетании «запах лотоса» (“Le Lotus perfume”), который Эллис переводит как «<...> здесь Лотоса цветок благоуханный». У Цветаевой в соответствующем месте поэмы читаем следующие строки:

<...> О, каждый, кто взалкал  
 Лотосова плода! Сюда! В любую пору  
 Здесь собирают плод и отжимают сок.  
 Сюда, где круглый год — день лотосова сбора,  
 Где лотосову сну вовек не минет срок  
 [Цветаева: II, 400].

Утроение лексемы свидетельствует о том, что лотос, который погружает в вечный сон и, наконец, обездвиживает того, кто гонится за мечтой, оказывается на удивление близким цветаевскому поэтическому миру образом (а его наркотические коннотации отходят в сторону, так как опьянение для Цветаевой связано как раз с быстрым движением, а не с покоем). Заметим, что Цветаева также дважды использует здесь краткую форму прилагательного — явно призванную остановить на себе читательское внимание. Учитывая приведенный выше контекст, можно предположить, что в настойчивом повторении лексемы «лотос»/«лотосова» переводчица слышала и анаграмму «Лотовой жены» как трагического образа, который в ее творческом сознании противостоял «содому» современности<sup>14</sup>.

Это предположение позволяет по-новому взглянуть на перевод уже разбиравшейся выше последней строфы второй части поэмы («Так старый пешеход, ночующий в канаве <...>»). Мы отмечали, что трансформации в переводе направлены на освобождение этой строфы от лексем, так или иначе связанных с семантикой движения, однако теперь становится возможным объяснить и то, почему акцент в ней переносится на зрение: в переводе этой строфы содержатся четыре лексемы, так или иначе связанных с глазом (*впериться, зрачок, увидеть, мигающий*), тогда как в тексте

<sup>14</sup> Здесь уместно вспомнить, что после возвращения в СССР Цветаева письменно высказалась лишь об одном стихотворении Ахматовой — «Лотова жена»: «Испорчено стихотворение о жене Лота. Нужно было дать либо себя — ею, либо ее — собой, но не двух (тогда была бы одна: она)» [Цветаева: IV, 611].



оригинала всего одна (“oeil” / «глаз»). Образ Лотовой жены, на глубинном уровне организующий мотивную структуру цветаевского перевода, связывает статику со зрением, диктуя выбор переводческой стратегии и оправдывая введение в текст автобиографических мотивов.

Наши наблюдения, безусловно, не отменяют высокой ценности цветаевского перевода как опыта адаптации русской культурой классического текста французской литературы. Созданное Цветаевой произведение оказывается способным существовать в двух рецепционных системах одновременно: вне авторского корпуса — как посредник между двумя культурами, и как полноправная часть художественного мира Цветаевой. В первую очередь нам хотелось показать, как глубоко поздние переводы Цветаевой встроены в ее поэтическую систему в целом. Анализ этих текстов не должен ограничиваться каталогизацией расхождений с оригиналом и фиксированием автоцитат. Ее переводы могут рассматриваться как своего рода субститут оригинального творчества, что делает их, в числе прочего, важнейшим источником наших представлений о ее мировоззрении последних лет.

## Литература

Ахматова: *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1998.

Багно: *Багно В.* «Дар особенный»: Художественный перевод в истории русской культуры. М., 2016.

Белкина: *Белкина М.* Скращение судеб. М., 2005.

Белый: *Белый А.* Собр. стихотворений. 1914. М., 1997.

Блок: *Блок А.* Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1997. Т. 3.

Бодлер 1965: *Бодлер Ш.* Лирика. М., 1965.

Бодлер 1970: *Бодлер Ш.* Цветы зла. М., 1970. (Сер. Литературные памятники).

Боровикова: *Боровикова М.* Цветаева и Ахматова: Вокруг последнего стихотворения Марины Цветаевой // Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту, 2003.

Гаспаров: *Гаспаров М.* Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. М., 1988.

Завьялов: *Завьялов С.* Вячеслав Иванов — переводчик греческой лирики // Новое литературное обозрение. М., 2009. № 95.

Косматова: *Косматова Е.* “Le Voyage” Бодлера и «Плавание» Цветаевой // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2000. Вып. 4.

Лавров, Топоров: *Лавров А., Топоров В.* Блок переводит прозу Гейне // Лит. наследство. М., 1987. Т. 92. Кн. 4: Александр Блок: Новые материалы и исследования.

Луков, Трыков: *Луков В., Трыков В.* «Русский Бодлер»: Судьба творческого наследия Бодлера в России // Вестник международной академии наук (русская секция). М., 2010. № 1.

Маркиш: *Маркиш Ш.* “Le Voyage” Бодлера в переводе Марины Цветаевой // Slavica Helvetica. Vol. 26: Marina Tsvetaeva — Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 1982). 1991.

Мейкин: *Мейкин М.* Марина Цветаева: Поэтика усвоения. М., 1997.

Небесная арка: Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. СПб., 1992.

Неизданное: *Цветаева М.* Неизданное. Семья: История в письмах. М., 1999.

Соколова: *Соколова Т.* Поэма Ш. Бодлера “Le Voyage” и ее перевод М. Цветаевой // Литература в контексте культуры. СПб., 1998.

Фонова: *Фонова Е.* Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 2009.

Цветаева: *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995.

Эфрон: *Эфрон Г.* Дневники: В 2 т. М., 2004. Т. 1.

Baudelaire: *Baudelaire, Ch.* Les fleurs du mal. Paris, 2008.

Khotimsky: *Khotimsky, M.* “I am — for the free”: Marina Cvetaeva as a Translator in the Soviet Cultural Context // Russian Literature. Vol. 73. Issue 4.

Smith: *Smith, A.* Toward the Poetics of Exile: Marina Tsvetaeva’s Translation of Baudelaire’s “Le Voyage” // Ars Interpres. 2004. № 2.

Wanner: *Wanner, A.* Baudelaire in Russia. Florida, 1996.