М. В. Черкашина [ab]

https://orcid.org/0000-0002-1081-381X
✉ *ma4cher@gmail.com*
[a] *Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)*
[b] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

Каспар Хаузер и русский Верлен: трансформация мифа о поэте

Аннотация. В статье через призму «обратного перевода» анализируются пять переводов стихотворения Поля Верлена «Каспар Хаузер поет» (1873): Валерия Брюсова (1911), Георгия Шенгели (1940-е), Вильгельма Левика (1956), Ариадны Эфрон (1969), Александра Ревича (1970-е). Образ, являющийся одной из масок самого автора и прототипом проклятого поэта, появляющийся затем у Верлена в «Сценарии для балета» из «Записок вдовца» (1886), претерпевает у русских переводчиков ряд трансформаций. Брюсов жертвует «музыкальностью» и типом рифмовки Верлена в попытке сохранить его стройный синтаксис. Шенгели с его научным подходом трактует Каспара с позиций всего наследия Верлена и делает его жертвой века. Левик фактически включает комментарий в текст стихотворения. Эфрон, использующая пушкинский и цветаевский лексикон в своем переводе, максимально его «русифицирует». Трактовка Ревича, чья переводческая стратегия максимально близка пастернаковской, предполагает критику социума, отвергающего поэта. Так на русской почве трансформируется сам миф о «проклятых поэтах»: он теперь и пушкинский жертвенный пророк, и «больше, чем поэт» с заведомо трагической судьбой, прослеживаемой на судьбах больших русских поэтов XX в., таких как Мандельштам, Цветаева, Пастернак.

Ключевые слова: Поль Верлен, Каспар Хаузер, «проклятый поэт», стратегии перевода, проблема перевода, обратный перевод, культурный трансфер, рецептивная эстетика

Благодарности. Работа выполнена в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 23-18-00375 «Русская литература: проблема мультилингвизма и обратного перевода», https://rscf.ru/project/23-18-00375).

Для цитирования: *Черкашина М. В.* Каспар Хаузер и русский Верлен: трансформация мифа о поэте // Шаги / Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 163–185.

Поступило 30 апреля 2024 г.; принято 29 сентября 2024 г.

© М. В. ЧЕРКАШИНА

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-163-185

M. V. Cherkashina [ab]

https://orcid.org/0000-0002-1081-381X
✉ *ma4cher@gmail.com*
[a] *A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

Gaspard Hauser and the Russian Verlaine: Transformation of the myth of the poet

Abstract. The paper deals with five translations of Paul Verlaine's poem "Gaspard Hauser chante" (1873): by Valery Bryusov (1911), Georgy Shengeli (1940s), Wilhelm Levick (1956), Ariadna Efron (1969), Alexander Revich (1970s). Russian translators transform the image of Gaspard, which is at the same time one of the author's masks and a prototype of the *Poète maudit*, which also appears later in the "Scenario for a Ballet" from Verlaine's "Memoirs of a Widower" (1886). In the process of russification Bryusov, who considered Verlaine his teacher in symbolism, only slightly changes the French poet's transparent syntax. Shengeli, practicing a scholarly approach, treats Gaspard in the context of Verlaine's entire legacy: he was the first to equate Gaspard with Verlaine and he makes him a victim of the century. Levick, incorporating the commentary into the translation of the poem and striving to bring him nearer to the Russian reader, converts Gaspard into a conscious individual. Efron, using the vocabulary and style of Pushkin and Tsvetaeva, offers a Christological image of a poet. Revich's Gaspard is a sort of social activist, who reproaches humanity for being insufficiently humane. Consequently, the myth of the *Poètes maudits* is extended from the 19th century into the future and into Russian literature; the poet becomes even more sacrificial then "The Prophet" of Pushkin. He has a tragic fate, just like the fates of the great Russian poets of the 20th century: Osip Mandelstam, Marina Tsvetaeva, Boris Pasternak.

Keywords: Paul Verlaine, Gaspard Hauser, *Poète maudit*, translation strategies, translation problem, reverse translation, cultural transfer, reader-response criticism

Acknowledgements. The work was carried out at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, project no. 23-18-00375 "Russian Literature: The Problem of Multilingualism and Reverse Translation" (https://rscf.ru/project/23-18-00375).

To cite this article: Cherkashina, M. V. (2024). Gaspard Hauser and the Russian Verlaine: Transformation of the myth of the poet. *Shagi / Steps*, *10*(4), 163–185. (In Russian).

Received April 30, 2024; accepted September 29, 2024

© M. V. CHERKASHINA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-163-185

Фраза «Каспар Хаузер поет» не является заголовком известного стихотворения Поля Верлена (1873); это первая его строка, не рифмующаяся с другими, размещенная отдельно от первой строфы и заканчивающаяся двоеточием.

Gaspard Hauser chante :

Je suis venu, calme orphelin
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes :
Ils ne m'ont pas trouvé malin
A vingt ans un trouble nouveau,
Sous le nom d'amoureuses flammes,
M'a fait trouver belles les femmes :
Elles ne m'ont pas trouvé beau.
Bien que sans patrie et sans roi
Et très brave ne l'étant guère,
J'ai voulu mourir à la guerre :
La mort n'a pas voulu de moi.
Suis-je né trop tôt ou trop tard ?
Qu'est-ce que je fais en ce monde ?
Ô vous tous, ma peine est profonde :
Priez pour le pauvre Gaspard.
[Verlaine 1977: 140]

Таким образом, все стихотворение является песней Каспара (так сказать, его прямой речью, предваренной авторской ремаркой), а не поэтическим парафразом его истории.

Никому не известный подросток, появившийся в 1828 г. в Нюрнберге, не пел. Он нес письмо. Именно из текста письма начинает складываться легенда о Каспаре (Гаспаре) Хаузере (Гаузере). Плохо владеющий языком мальчик начинает коммуникацию с миром с помощью текста на бумаге, написанного о нем. Он воспитывался чужими людьми в бедной семье, державшей его взаперти; он просит взять его в кавалеристы, потому что кавалеристом был его отец, которого он никогда не видел, впрочем, как и мать. Выясняется, что его уровень развития и знаний о мире — как у трехлетнего ребенка. Его назовут «дитя Европы» и будут передавать от опекуна к опекуну, каждый из них будет в нем разочарован. Будут ходить слухи о том, что он принц Баденский, вовсе не умерший в 1812 г. сразу после рождения, а спрятанный то ли от алчущей трона родни, то ли ею самой. Разные люди будут приезжать посмотреть на него, как на диковинного зверька. Он не сможет адаптироваться к жизни среди людей, найти место среди них и всего через пять лет умрет от ножевой раны (весьма вероятно, нанесенной им самим себе).

Почему же у Верлена Каспар Хаузер поет? Потому ли, что «поэтика» Верлена ставит музыку выше и «прежде всего»[1]? Потому ли, что поэт делает из «личного высказывания» своего персонажа о себе произведение искусства, наделяя его свойствами художественной рефлексии о чем-то большем, чем загадочная история найденыша, рожденного в эпоху романтизма, чья судьба могла быть банальной, авантюрной или даже великой, но не осуществилась вовсе? Или, наконец, потому, что песня таким образом становится свидетельством, пусть и недостоверным? И о чем тогда она свидетельствует?

О чем поет Каспар Хаузер Верлена?

Каспар Хаузер поет о приходе в мир («Je suis venu»), в котором не может найти себе места («Qu'est-ce que je fais en ce monde ?»). О том, что он в этом мире одинок и противопоставлен «людям больших городов» («Vers les hommes des grandes villes»), т. е. самой цивилизации. О том, что ни мужчины, ни женщины этого мира не приняли его (соответственно *Ils* и *Elles* в начале последних строк первой и второй строф) — первые по причине недостатка у него ума, вторые по причине отсутствия красоты, — а значит, он оказывается вне человечества в целом. О том, что в этом противопоставлении «я» и «все остальные» даже смерть не на его стороне: это подчеркивается параллелизмом синтаксических конструкций прошедшего совершенного вида («Ils ne m'ont pas trouvé malin ‹...› Elles ne m'ont pas trouvé beau ‹...› La mort n'a pas voulu de moi»). О том, что из этого неприятия всеми рождается бессильное ощущение всемирного сиротства («calme orphelin»).

Б. Пастернак, сам переводивший Верлена (в том числе его программное «Искусство поэзии»), отмечает эту цельность языковой картины его мира как «сверхъестественную естественность»:

> Парижская фраза во всей ее нетронутости и чарующей меткости влетала с улицы и ложилась в строчку целиком, без малейшего ущемленья, как мелодический материал для всего последующего построенья ‹...› Он писал целыми реченьями, а не словами, не дробил их и не переставлял [Пастернак 1991: 398].

Эта картина мира, основанная на четкости повторения опоясывающей рифмовки, разделения «я — они» и непроницаемости для поэтического Я «их» мира, каждому шагу в котором соответствует свой тип неудачи, очень прозрачна синтаксически. Даже смерть в ней имеет свое место.

Отчего его отвергает смерть? Из-за отсутствия у него храбрости («Et très brave ne l'étant guère») или из-за того, что у него нет ни родины, ни суверена («Bien que sans patrie et sans roi») и ему не за что отдать свою

[1] Стихотворение «Искусство поэзии» (Art Poétique) 1874 г., начинающееся словами «De la musique avant toute chose», было воспринято как программное, в том числе в процессе русской рецепции Верлена и символизма в целом [Гаспаров 1995: 329].

жизнь на поле боя? Именно в этой строфе (третьей по счету) — апофеоз стихотворения: его не хотят ни мужчины, ни женщины, ни даже смерть (здесь, отвергая Каспара, Эрос соединяется с Танатосом). Именно после констатации этого факта в четвертой, финальной, строфе встает вопрос о несвоевременности его прихода в мир («Suis-je né trop tôt ou trop tard ?»)

В этой финальной строфе есть одна примечательная перемена, а именно замена местоимения «они» на «вы [все]» («Ô vous tous»), свидетельствующая и о смене «жанра»: жалоба Каспара на «них» превращается в обращение к тем, кто его отверг, нанеся неисцелимую душевную рану («ma peine est profonde»), в обращение с просьбой помолиться о нем. Одновременно это свидетельствует и о трансформации иного рода: для самого Каспара чужие «они» из безликих обитателей «больших городов» превращаются в тех, к кому можно воззвать, кто обрел адресность и личность.

Таким образом, Бог (к которому обычно бывает обращена молитва) подразумевается в самом финале песни именно в связи с этой трансформацией, а не только как последнее прибежище для того, кого не приняли ни живые люди, ни смерть. Отвергнутый всеми утверждает, что достоин сочувствия тех, кто его отверг. Они все же остаются его аудиторией (слушателями песни), социумом, в который он пришел и который затем ощутил как свой, пусть его и не принявший. В то же время самого себя Каспар в этой строфе именует в третьем лице («Priez pour le pauvre Gaspard»), явно видя теперь себя со стороны.

«…это о нем самом, о Верлене»

Биограф Верлена Пьер Птифис пишет об этом стихотворении, сочиненном в августе 1873 г. в тюрьме между приговором суда[2] и апелляцией (также затем проигранной):

> Строки о Каспаре Гаузере, невинном и искреннем молодом немце, который страдает потерей памяти и безжалостно отвергнут всеми — это о нем самом, о Верлене [Птифис 2002: 185][3].

Это свойство «неассимиляции» Гуго Фридрих отмечает как хронический признак современной поэзии, результат тех перемен, что произошли с ней в XIX в.:

> ...поэзия попала в оппозицию к обществу, озабоченному прежде всего экономическим устройством, принялась жаловаться на позитивистскую дешифровку мироздания и прозаичность общественной жизни. ‹...› Поэтическая оригинальность стала оправдываться аномальностью поэта. Поэзия превратилась в язык страданий, кружащихся в замкнутом круге, жаждущих не

[2] 8 августа 1873 г. Верлена приговаривают к двум годам тюрьмы и штрафу в 200 франков за нанесение легких телесных повреждений Рембо.

[3] Эта же мысль повторяется у некоторых других биографов Верлена, см.: [Richardson 1971: 124–125; Goffette 2008: 64].

> излечения, а нюансированного слова ‹...› пытаясь в тяготении к свободе безгранично и безотносительно сказать все, что ей продиктует властительная фантазия, углубленная в подсознание индивидуальность, игра со стерильной трансцендентностью [Фридрих 2010: 23].

Есть и другие автобиографические мотивы, отмеченные, в частности, в комментариях к двухтомнику Верлена, изданному в серии «Литературные памятники» в 2014 г., где мотив отвращения женщин к Каспару связывается с восприятием внешности самого Верлена:

> В салоне Нины де Вийар Верлена, отождествляющего себя в этом стихотворении с Каспаром Хаузером, прозвали Гуинпленом (в честь изуродованного героя романа В. Гюго «Человек, который смеется»), мать Э. Лепеллетье сравнивала его с орангутаном, сбежавшим из Зоологического сада [Верлен 2014: 621].

Не более лицеприятен поздний (1892 г.) отзыв Жюля Рено о внешности «отвратительного» (l'effroyable) Верлена со смехотворным носом (ce rire du nez), напоминающего Сократа и грязного Диогена, «пса и гиену» (du chien et de l'hyéne), а также «бога-пьяницу» (un dieu ivrogne) [Guéno, Lhéritier 2012: 221].

Что касается мотива несостоявшейся воинской славы, то с надеждой на нее был связан отказ Верлена от самоубийства, о котором он говорил (и даже писал матери) в июле 1873 г. (еще до фатальной ссоры с Рембо и выстрела в него) в связи с бракоразводным процессом, затеянным его женой [Верлен 2014: 622][4]. Решив, что погибнуть наемником на войне за испанский престол умнее, чем убивать себя из-за женщины, Верлен на какое-то время загорается идеей вступления в армию испанского принца, и даже отправляет на этот счет телеграмму Рембо, но затем узнает, что иностранцев в карлистские войска не принимают.

Наконец, то самое именование себя в третьем лице «бедным» Каспаром (le pauvre Gaspard) также имеет автобиографическую природу. Так, во втором издании «Проклятых поэтов», как и позднее при их издании в четвертом томе собрания его сочинений [Verlaine 1904], Верлен именует себя в оглавлении «бедным Лелианом» (Pauvre Lelian).

Все эти параллели[5] превращают Каспара Хаузера в одну из масок поэта. Маска эта примеряется в момент самого острого переживания жизненных бедствий, а сам поэт предстает благодаря ей сиротой по отношению ко всему миру. Нельзя не отметить, что несмотря на отсутствие в верленовском списке «проклятых поэтов» имени Жерара де Нерваля, сам Верлен

[4] См. также: [Птифис 2002: 172].

[5] Мы намеренно оставляем за скобками драматическую судьбу сына Верлена Жоржа (1871–1926), некоторые детали которой также напоминает историю Каспара: блуждания в нищете, повторяющиеся приступы амнезии, после которых он не мог сказать, кто он и где находится, сетования на чье-то гипнотическое воздействие на него, неудавшаяся служба в армии.

выступает здесь наследником именно его самоощущения, наиболее ярко отразившегося в стихотворении «El Desdichado». В нем поэт предстает под масками вдовца, принца Аквитании, потомка рода Люзиньянов или Биронов и даже Орфея[6] — каждая из них предполагает невосполнимую утрату возлюбленной («Ma seule Etoile est morte»), метафорическую рану в сердце от этой утраты и бездны смертоносного отчаяния («Dans la nuit du Tombeau»).

В связи с маской «вдовца» уместно вспомнить и «Записки вдовца» (1886) Верлена. Помимо отсылки к Нервалю, в названии этого цикла статей и рассказов[7] они явно являются оммажем и Шарлю Бодлеру, а именно его «Парижскому сплину» (1869) — с которым коррелирует, в частности, мотив странствий по Парижу[8], связанный с мотивом грезы. В «Записках вдовца» есть примечательный «Сценарий балета» [Верлэн 1911: 82–91] по мотивам все той же истории Каспара Хаузера. Не исключено, что на его сочинение Верлена вдохновил успех балета «Жизель» (1841), в создании либретто которого участвовал Теофиль Готье, предмет поклонения молодого Верлена.

Каспар Хаузер предстает здесь «чужеземцем», но «человеком крепкого телосложения и приятной внешности» [Верлэн 1911: 82], «...у него прекрасные глаза, у этого простака» [Там же: 83]. В анонимном письме, которое он приносит, приходя к людям из ниоткуда, содержится призыв проявить к нему жалость: «Покинутый ребенок. Слишком бедные родители. Ничего не знает ни о чем, даже не умеет говорить. Сжальтесь над бедным Гаспаром» [Там же: 83]. Как видим, последняя фраза содержит парафраз финальной строфы стихотворения («Помолитесь о бедном Гаспаре!»)[9].

Далее в «Сценарии для балета» в том обществе, куда попадает Каспар (мужчины и женщины, предающиеся пьянству, азартным играм и раз-

---

[6] О «дефиле масок» в этом стихотворении и в творчестве Нерваля см.: [Дмитриева 2023].

[7] На момент написания произведения жена его жива и здравствует, в ранг усопших он возводит ее в наказание за развод с ним, состоявшийся годом ранее. Примечательно, что в рассказе «Не совсем тот», входящем в «Записки вдовца», Наполеон Бонапарт, которого Нерваль среди прочих в своем личном мифотворчестве называл своим предком, также назван Верленом «великим вдовцом» (см.: [Верлэн 1911: 92–97]). Вероятно, не случайно реальный Каспар Хаузер, выбранный Верленом как репрезентация себя самого и ролевой модели для современной ему поэзии, — дитя именно наполеоновских войн.

[8] То, что «Записки вдовца» являются оммажем Бодлеру, очевидно и из мотивов похорон поэта в «Мономане» [Верлэн 1911: 61–66]) с его аллюзиями на «Похороны отверженного поэта» (Sépulture) Бодлера, и музы как «хрупкой чаровницы», пахнущей спелыми плодами и умирающими цветами (разрядка здесь и далее моя. — *М. Ч.*), в «Малярии» [Там же: 46–47], и из разбросанных по всему тексту экфрасисов (самый яркий пример — «С картины Греза. Гравюра Анри Леграна» [Там же: 125–128]), обыгрывающих приемы, опробованные в «Мученице» (Une martyre) Бодлера, а также из того, что «Пантеонады» [Там же: 130–131], возможно, представляют из себя верленовский оммаж «Салонам» Бодлера.

[9] Что касается записки, имевшейся при Каспаре в момент его появления среди людей, сохранилась легенда, что она никакой апелляции к христианскому милосердию не содержала, а вместо этого предлагала капитану кавалеристов или взять его к себе, поскольку кавалеристом якобы был отец мальчика, или повесить (см.: [Bondeson 2004: 72–126]).

врату), он быстро становится «пропащим малым», альфонсом при содержанке английского милорда (что навеяно, вероятно, сюжетом «Манон Леско» Прево). Милорд узнает в нем своего незаконнорожденного сына и приступает к запоздавшему воспитанию, но Каспар уже развращен, ему вовсе не по нраву строгая добродетель (так как от него требуют оставить любовницу); он убивает своего отца, и это приводит его в преступный мир (как героя «Кармен» Мериме), а затем — в суд и на эшафот (как Жюльена Сореля). В камере Каспар становится «глух» и «нем» [Верлэн 1911: 90]. При его повешении толпа аплодирует. А сам автор в финале вызывающе желает ему Царствия небесного.

Вместе с тем поэт в «Записках вдовца» предстает также и в маске Пьеро, о котором Верлен восторженно пишет:

> Ах, у него есть свои радости — это его проказы, от которых им подчас приходится солоно и которые тогда наказываются ударом острого носка или осыпанной кольцами руки! Что же, пусть! Зато он натешился, посмеялся вдоволь. И больше никаких забот ‹...› Никаких сожалений, никаких угрызений, ни о ком и ни о чем. Это Мудрец, и это Безумец, это Баловень Луны! Томный возлюбленный Солнца, грезящий стоя, улетающий сидя и часто умирающий тысячью сладких смертей! [Верлэн 1911: 140].

Если предположить, что Верлен действительно пытается пересмотреть (поздне)романтическую традицию[10], на содержательном уровне превращая своего alter ego в человека крайностей, нераскаявшегося преступника[11], то нельзя не отметить и тот факт, что история Каспара, по мнению Верлена, способна быть реализована как в музыкальном жанре («песни»), так и танцевальном (балете). Эту пластичность В. А. Луков определяет как «воплощение импрессионистической модели французского неоромантизма в его символистском обличье» [Луков 2009: 37]. Можно констатировать, что так трансформируется само представление о пути поэта в мире: отныне этот путь предстает как цепь фиаско вместо пути свершений, что было характерно для эпохи романтизма. И именно фигура Каспара Хаузера, ассоциирующаяся с фигурой «проклятого поэта», оказывается связующим звеном эпох.

Думается, еще и по причине этой синтетичности проявления различных тенденций (неоромантизма, символизма, импрессионизма) Верлен так сложен для перевода: его прозрачность, опирающаяся во многом на стройный синтаксис и лексическую простоту, представляет собой ловушку для интерпретации на другом языке, его лексическая обыденность обманчива.

---

[10] О склонности Верлена расширительно толковать понятие романтизма см.: [Петрова, Федотова 2008].

[11] Этот маргинальный образ близок оперному Гофману Жака Оффенбаха (1881) и даже Чарльзу Стрикленду Моэма (1919).

Куда приходит русский Каспар Хаузер?

Главным камнем преткновения для переводчиков этого стихотворения Верлена на русский язык оказывается сохранение той самой стройной картины мира, данной через четкий «местоименный» синтаксис Верлена, опирающийся на глаголы, в основном в прошедшем завершенном времени: Я (прибыл) — Они: мужчины, женщины, сама смерть (меня не приняли/не захотели) — Вы все (молитесь за беднягу).

Переводчики, за исключением Валерия Брюсова, подход которого к переводу Е. Г. Эткинд [1963: 166] считает образцовым, сосредоточенно сохраняют лишь опоясывающую рифму, но не авторский синтаксис.

Гаспар Гаузер поет:	**Каспар Гаузер поет**
Пришел я, скромный сирота, Богат одним лишь взором темным, Туда, где правит суета... Меня признали слишком скромным!	Я, сирота с простым лицом, Пришел, богат лишь ясным взором, К столичным жителям, которым Я показался простецом.
Когда же, в двадцать лет, я вновь Охвачен был иным порывом, И женщинам принес любовь: Те не нашли меня красивым.	А в двадцать лет любовный пыл Внушил мне, полному смятеньем, Глядеть на женщин с восхищеньем, Но им я не казался мил.
Я был чужой в своей стране, Я не был храбр и все же смело Искал я смерти на войне... И смерть меня не захотела!	Без родины, без короля, Быть храбрым не имея счастья, Хотел на поле битвы пасть я, Но смерти был не нужен я.
Родился слишком рано я Иль опоздал какой-то чарой? О глубока тоска моя! Все, все — молитесь за Гаспара! (Пер. В. Брюсова [Верлен 2014 (2): 326])	Что в мире сделал я, увы? Я поздно родился? иль рано? Молитесь, люди (в сердце рана!), За бедного Каспара вы. (Пер. Г. Шенгели [Верлен 2014 (2): 326–327])

Брюсов чуток к синтаксису «заголовка», завершающегося двоеточием и являющегося вводной фразой к последующей песне Каспара.

О музыкальности Верлена сам он писал:

> ...поэты-символисты вдохнули во французский стих новую жизнь, преобразовали самое его строение, придали ему (в так называемом «свободном стихе») разнообразие исключительное, позволяющее в одном стихотворении отдельные идеи выражать соответствующими ритмами. Трудно указать, что, в мировой поэзии, может соперничать с мелодией иных «Романсов без слов» Верлэна... [Брюсов 1913: ix].

Меняя опоясывающую рифму Верлена на перекрестную и тем самым изменяя коренным образом само звучание («музыку») стихотворения, в

котором строфа изначально звучит завершенным куплетом песни, он тем не менее создает относительную синтаксическую симметрию финальных строк первых трех строф («Меня признали слишком скромным!» — «Те не нашли меня красивым» — «И смерть меня не захотела!»), в чем видно явное понимание замысла Верлена[12]. Но реализовано это, как видим, не на формальном уровне, так как мы имеем своего рода синтаксический парафраз: неопределенно-личное предложение с фактическим субъектом в косвенном падеже в первой строфе, *те* вместо *они* во второй. Закрепляется эффект аккумуляции в финальном повторе, его усиливающем: «Все, все — молитесь за Гаспара!» — вместо «вы все» в оригинале.

Брюсов переводит Верлена в тот период, о котором В. Е. Багно писал:

> Русская поэзия вступила в конце XIX — начале XX века в самый блистательный период построения культурной империи ‹...› любые инонациональные культурные достижения, имевшие место во времени и пространстве, переносятся на новую почву, тем самым, не только бесконечно ее обогащая, но и в буквальном смысле «раздвигая» ее границы.
>
> Культурные экспансии осуществляются не за счет вовлечения соседей в орбиту собственных культурных пристрастий, а благодаря включению в орбиту собственных интересов всего культурного богатства, накопленного человечеством [Багно 2005: 7].

Что касается перевода Георгия Шенгели, в случае с Каспаром он, кажется, отходит от обычной для него скрупулезной точности (редкий случай). Впрочем, его подход вполне соотносим с теорией обратного перевода А. В. Михайлова [2000]:

> Мы часто фальшивим, переводя слово, а не смысл ‹...› смысл, а не образ ‹...› образ, а не отношение ‹...› Наконец, мы часто фальшивим, копируя синтаксис ‹...› Таким образом, понятие «точности» самоварьирует в зависимости от множества условий. И, чтобы с уверенностью двигаться в лабиринте этих условий, надо прежде всего понять подлинник — до последнего слова, до любой мельчайшей детали; понять все его «что», все его «как», все его «зачем» [Шенгели 1997: 362].

Финальные строчки его перевода каждой из первых трех строф («Я показался простецом» — «Но им я не казался мил» — «Но смерти был не нужен я») сохраняет Я-субъекта, но смещает его положение в строфе по сравнению с оригиналом (где с *я* строфы 1–3 начинаются, а заканчивают-

[12] Сам он заявляет одной из главных задач при переводе Верлена на русский язык сохранение именно музыки его стиха: «Стихотворный перевод лирических произведений всегда передает лишь часть подлинника и дает лишь слепок, а не тождественное повторение. Поэтому я считал бы свое дело исполненным, если бы мне удалось дать русским читателям хотя бы подобие тех стихов Верлена, которые всегда производили на меня сильнейшее впечатление силой своей, исключительной искренностью и поразительным очарованием своей музыкальной формы» [Брюсов 2014: 471].

ся неизменно на *они*). Однако дважды используемая инверсия (дополнение впереди подлежащего) не дает воспринимать его истинным актором. Кроме того, та же инверсия, делающая в финальной строке местоимение *вы* последним словом, подчеркивает акцент на этом слове и является заменой аккумуляции.

В итоге в обоих переводах из модели «Я — Они — Вы» практически выпадает местоимение *они*, и уже читатель чувствует себя адресатом жалобы-обвинения. Еще чувствительнее этот эффект в переводе Вильгельма Левика, использующего местоимение *вы* в косвенном падеже.

Гаспар Гаузер поет

Лишь кроткой синью глаз богат,
С рожденья — сирота бездомный,
Пришел я к людям в мир огромный, —
Нашли, что малый простоват.

Когда мне шел двадцатый год,
В крови почуяв пламень страстный,
Я понял: женщины прекрасны!
Но я для женщин был урод.

И без отчизны, без угла,
Искал я смерть на поле славы,
Но был солдат совсем не бравый,
И смерть меня не приняла.

Я был рожден не в добрый час,
А жить как все — лишен я дара.
Молитесь люди, за Гаспара,
Он так несчастен среди вас.
(Пер. В. Левика [Верлен 2014 (2) 327–328])

Троекратное *они* как олицетворение социума, отвергнувшего Каспара, растворилось в неопределенно-личном «Нашли, что малый простоват» в конце первой строфы, «Но я для женщин был урод» (где истинный субъект действия, женщины, обозначен в косвенном падеже) — во второй, и лишь «И смерть меня не приняла» в конце третьей является сравнительно точным парафразом, уже ничего не меняющим для структуры стихотворения в целом, которая утратила свою стройность при переводе. И, судя по всему, для Левика это сознательная установка, отмеченная и высоко ценившими его коллегами:

> Левик знает ‹...› что поэзию надо переводить не только с французского и с английского на русский, но и на язык поэзии ‹...› чтобы ‹...› звучали как русские стихи, свободно и естественно, без тени «переводизмов», без налета переводческих штампов ‹...› Читатель должен понять решительно все, что имел в виду автор

> ‹...› Комментарий к переводу должен быть не приложен к нему, а находиться в нем самом, в глубине строки. Левик — толкователь смутных, невнятных строк оригинала ‹...› Сравнение перевода с оригиналом может и должно по-новому объяснять оригинал [Озеров 2007: 9].

Поет Каспар Гаузер	Каспар Хаузер поет:
Прибрел я в город, где дома Так высоки — юнец безотчий... Мне люди заглянули в очи, Но не узрели в них ума...	Пришел я робким сиротой К вам, люди, в каменные стены. Что я принес? Лишь взор смиренный Да нрав беззлобный и простой.
Любовной жаждою палим, Изведал я тоски отраву: Пришлись мне женщины по нраву, Но не понравился я им...	Я муку в двадцать лет познал, Был обуян любовной жаждой, Тянулся к женщинам, но в каждой Лишь отвращенье вызывал.
Пусть не храбрец, в войне огня Искал я, чтоб испепелиться, Хоть не за что мне было биться, — Смерть отвернулась от меня.	Без родины, без короля И доблести не удостоен Мечтал я пасть в бою, как воин, Меня не приняла земля.
Не к месту в веке я и дне, И в этом мире изнываю... О вы, которых я не знаю, Хоть помолитесь обо мне! (Пер. А. Эфрон [Верлен 2014 (2): 328–329])	Я опоздал прийти сюда. Иль поспешил? И вот мне кара. За душу бедного Каспара Молитесь, люди, иногда! (Пер. А. Ревича [Верлен 2014 (1): 183])

В переводе Ариадны Эфрон, который высоко оценивает М. Д. Яснов [2017: 54], стройная структура мира Каспара-Верлена (Я — Они: мужчины, женщины, смерть — Вы все) полностью исчезает, в том числе из-за несоблюдения принципа эквилинеарности и введения анжамбеманов. Местоимение *они* в первой строфе заменено на обобщенный образ «людей» (человечества), к которому в оригинале читатель приходит лишь к концу второй строфы. Кроме того, смерть, не пожелавшая Каспара после того, как отвернулись от него мужчины и женщины, явно не вписывается в этот ряд, так как не принадлежит к людям. Обращение в финале стихотворения на *вы* к тем, «которых я не знаю», — не просто совершенно безадресное, но еще и идет вразрез с движением мысли оригинала.

Стоит отметить, что сама А. Эфрон свой перевод удачным не считала. П. Г. Антокольскому она писала:

> Я все никак не одолею Верлена, он мне не дался, я так и не нашла к нему того синтезирующего ключа, без которого не отомкнешь перевода. Все у меня осталось непреодоленным, слова вяло разбрелись по строчкам и скудно срифмовались... (цит. по: [Яснов 2017: 55]).

То же ускорение развития поэтической мысли наблюдается и у Александра Ревича в первой же строфе, когда возникает *вы*, усиленное обращением *люди*. Вся стройная верленовская триада «Они» оказывается нивелирована не только из-за нарушения, как и во всех предыдущих переводах, гендерной полноты мира, но и за счет смещения субъектности во второй строфе: не «женщины не сочли меня красивым», а «[я] в каждой / Лишь отвращенье вызывал». В финале обращение к тем, к кому персонаж адресует призыв молиться за него, содержит повтор слова *люди* и усиливает все ту же обезличенность (получается не «вы все», а «мы все»). Таким образом, акцент сделан не на социальной составляющей («les hommes des grandes villes»), а на «видовой». И это уже не те, кто слышат песню Каспара и к кому обращено стихотворение Верлена, но весь мир во все времена (род обвинения человечеству за горькую судьбу поэта). Наречие *иногда*, добавленное переводчиком, лишь усиливает этот эффект длящегося бесконечно времени.

Сам Ревич о свой трактовке Верлена писал:

> Я рискнул полностью перевести книгу «Мудрость» ‹...› Именно в этой книге мы обнаруживаем удивительную для французской поэзии склонность к предельной покаянности, свойственной скорее русской литературе, что было замечено А. Франсом. Мне кажется, это свойство поэзии П. Верлена связано с детской открытостью души поэта [Ревич 1998: 7].

Мир, в который приходит Каспар, это «мужчины[13] больших городов», т. е. мир персонифицированный. Восприятие этого мира Каспаром Верлен остраняет, создавая с помощью остранения эффект сиротства поэта в мире, где его все отвергают. Парафразы почти всех без исключения русских переводов этот эффект стирают. «Туда, где правит суета» у Брюсова, как и «каменные стены» у Ревича, представляют собой оценочные описания города умиротворенным природой человеком; «столичные жители» Шенгели предполагают, что таковыми их видит житель провинции или деревни, — все это разновидности цивилизации, но Каспар Верлена вне ее. Эпитет Левика «мир огромный» акцентирует детскость восприятия Каспара. И лишь «город, где дома / Так высоки» у Эфрон точнее передает оригинал.

М. Д. Яснов справедливо заметил:

> Придумывая свою формулу, Верлен вряд ли задумывался о том, как прочно она войдет в литературный обиход. Под «проклятостью» он понимал прежде всего безвестность, непризнанность,

[13] Французский язык, как и многие другие, отличает андроцентризм: слово *hommes* обозначает и ‘мужчины’, и ‘люди’ в целом. Стилистический пуризм заставляет переводчиков использовать второе значение. Но у Верлена первое «они» в конце первой строфы — мужского рода (*Ils*), которое в паре с «они» женского рода (*Elles*) в конце второй строфы создает гендерную структуру мира, которую очень сложно передать при переводе на язык, в котором формы местоимения мн. ч. 3-го л. для мужского и женского рода не различаются.

> уповая на то, что «призвание» должно все-таки рифмоваться с «признанием». В маленьком предисловии, открывавшем книгу, Верлен прокламировал ненависть Абсолютных Поэтов к пошлости читателей, «этому неотесанному воинству, которое и нам платит той же монетой» [Яснов 2005: 5].

Как видим, проблематика поэта и мира, поэта в мире, где он лишь отвергнутый всеми сирота, трансформируется каждым из переводчиков уже на уровне самой картины этого мира, куда приходит «бедный Каспар».

Русский Верлен

Проанализируем теперь, какие трансформации претерпевает образ Каспара у русских переводчиков.

Даже буквализм Брюсова при переводе самоописания[14] Каспара в первой строфе («Riche de mes seuls yeux tranquilles») имеет дополнение по сравнению с оригиналом: «богат лишь взором т е м н ы м». Темнота кажется описанием цвета глаз, но может быть ассоциирована также и с темным происхождением Каспара, и с его темнотой умственной. Темнота взора становится негативной оценкой. Но взор его у Верлена — всего лишь «смиренный» (tranquilles), призванный продемонстрировать мужчинам отсутствие агрессии (как затем во второй строфе женщинам — любовный пламень). Переводчик явно склонен распространить свои знания о Каспаре как историческом персонаже на Каспара верленовского.

Образ Каспара у Шенгели оказывается полной противоположностью. Взор его — «ясный». «Тихий сиротка» Верлена превращается в «сироту с простым лицом». Это вписывается в образ Каспара из «Записок вдовца» и говорит об осведомленности Шенгели обо всем наследии Верлена, которая и влияет на его трактовку образа Каспара:

> Он пришел в наш необычайно сложный и страшный мир, все видя и чувствуя и не умея в нем определиться. ‹...› Каспар Хаузер, выйдя из подвала и впервые соприкоснувшись с миром, не знал, что важнее и интереснее: солнце или чувство голода, бегущая собака или боль в пятках, колокольный звон или городской голова. Но он видел, чувствовал и слышал это все вместе — самыми чувствительными глазами, самым обостренным слухом, самой нежной кожей...
>
> Вот так и Верлен. ‹...› Утонченнейшая наивность или наивная утонченность пронизывает поэтические концепции лучших его стихотворений.
>
> Это свойство коренится, конечно, в психике Верлена, «вечного ребенка», но питательной средой для него явилась соци-

[14] Отметим, однако, что здесь Верлен нас обманывает: пришедший к людям впервые из своего заточения подросток не может знать, какой у него взгляд и как он воспринимается другими. Эта оценка явно представляет собой взгляд извне. Такая смена планов с внутреннего на внешний также представляет сложность для переводчика.

> альная атмосфера конца XIX и начала XX века, веяние которой он уловил много раньше, — чем и объясняется его непризнание людьми его поколения и головокружительный успех у поколения более молодого [Шенгели 2014: 490].

Того же происхождения фраза «в сердце рана!» в последней строфе перевода Шенгели, заменяющая верленовскую метафору глубокой печали («ma peine est profonde»). Слово *peine* имеет значение не только печали, но и наказания, или приговора, которое и актуализировал переводчик и которое явно коррелирует с «наказанием» «проклятому поэту» от социума. Рана в сердце, кроме того, — не просто метафора, но еще и явная отсылка к ране слева в груди, которая была зафиксирована при осмотре тела реального Каспара Хаузера после смерти.

Левик же и вовсе присваивает Каспару синий цвет глаз: «Лишь кроткой синью глаз богат». Он также не придерживается принципа эквилинеарности: переставляет строку с описанием взгляда Каспара, и с него начинается первая строфа его перевода. Синь взгляда сама по себе уже трактовка образа, причем трактовка положительная (по контрасту с негативной коннотацией Брюсова). Его Каспар оказывается таким образом невинным, вовсе не глупым, а «простоватым», женщин он находит не просто красивыми, а «прекрасными» (таким образом, за счет лексики более высокого стиля и сам Каспар становится фигурой явно более возвышенной). Видимо, это вписывается в стратегию Левика-переводчика, о которой пишет в предисловии к изданию его переводов Борис Слуцкий:

> ...среди советских поэтов-переводчиков Левик отличается неизменной приверженностью к классическому стилю. Его поэтические пристрастия, более того, язык его поэзии сформированы ‹...› титанами поэзии XIX века ‹...› особенно Пушкиным ‹...› Опыт поэтического символизма мало повлиял на Левика [Слуцкий 1974: 8].

Призыв Каспара молиться за его душу в переводе Ревича противоречит образу Каспара у Верлена: тот страдает при жизни из-за отвергнутости всеми, но не боится посмертного наказания (очевидно, по неведению о таковом). Даже в «Записках вдовца», где образ Каспара криминализирован, Верлен считает его достойным Царства Божьего и без молитв. У него Каспар остается невинен, потому что сформирован вне социума, гораздо более лицемерного, грешного и смертоносного для невинной души. Наказание предусматривается религией за предполагаемое самоубийство Каспара, о котором Верлен вовсе не упоминает, это морализаторство — вклад переводчика в трактовку образа персонажа. Да и сам Каспар обретает у Ревича уже в первой строфе дополнительную характеристику обладателя «нрава беззлобного и простого», почерпнутую вовсе не у Верлена. И смиренный взор, и беззлобный нрав в трактовке Ревича — то, что Каспар обитателям «каменных стен» п р и н е с. Само использование этого глагола предполагает миссию Каспара, его способность что-то дать человече-

ству, очевидно, лишенному именно этих качеств. В то же самое время эта добавленная переводчиком характеристика персонажа замещает структурно важный для Верлена мотив отвержения Каспара «людьми больших городов» (из-за чего и разрушается триада «Они»: мужчины, женщины, смерть). Более того, благодаря парафразу Ревича в третьей строфе: «Меня не приняла земля» вместо «смерть меня не захотела» в оригинале («La mort n'a pas voulu de moi») меняется сам смысл сюжета: у Верлена речь идет именно о том, что не нашедший себе места среди мужчин и женщин Каспар желает погибнуть на войне, но не может осуществить этого, так как и смерть отвергает его; у Ревича — о какой-то символической фигуре, живом мертвеце, которого невозможно похоронить.

Такая вольность прочтения, основанная на попытке преодоления «обманчивости поэтики» Верлена, — в духе Пастернака [Подгаецкая 2009: 413], к переводам которого, в том числе из Верлена, Ревич относится с неизменным пиететом, подчеркивая, что учился у Пастернака «непреднамеренности» и признавая за собой склонность к «импрессионистической атмосфере» переводов:

> Верлен из западных поэтов наиболее близок Пастернаку, поэтому Борис Леонидович написал о нем такую потрясающую статью, поэтому практически не переводя, а работая по мотивам, писал стихотворения, которые были самыми верленовскими из всех возможных. Название книги «Сестра моя — жизнь» — строка из Верлена: «La vie est laide, encore c'est ma soeur» («Жизнь уродлива, но она еще моя сестра»). Верлен научил меня видеть сквозь мир, поэтому я смог перевести «Sages»... [Калашникова 2008: 411].

Его Каспар — не только Верлен, но и переводившие его русские поэты. Не случайно, говоря о близости Пастернака Верлену, он вспоминает о трагических судьбах русских поэтов в 1930-е годы:

> В 1931 году Пастернак написал стихотворение, посвященное Борису Пильняку, которое заканчивалось словами: «...оставлена вакансия поэта. Она опасна, если не пуста». Стало опасно быть поэтом [Калашникова 2008: 414].

Совершенный вид глагола прошедшего времени («Что в мире сделал я, увы?») в третьей строфе у Шенгели вместо несовершенного настоящего у Верлена («Qu'est-ce que je fais en ce monde ?») придает персонажу несвойственные ему рефлексивность и осознанность.

Левик и вовсе переводит эту строку «Жить как все — лишен я дара», словно Каспар способен осознать не только свою особенную природу, но и свои инстинкты и отдать в них отчет, что совершенно противоречит его образу у Верлена:

> В крови почуяв пламень страстный,
> Я понял: женщины прекрасны!

А затем приписывает ему и способность осознанно действовать: «И с к а л я смерть на поле славы» — вместо «захотел умереть на войне» («J'ai voulu mourir à la guerre»).

Кажется, переводчики хорошо осознают ассоциацию «Каспар — Верлен», и это заставляет их усиливать не только активность и осознанность персонажа, но и его особенное положение среди смертных, а также переводить речи Каспара более высоким литературным стилем, чем дает оригинал. Несчастный найденыш благодаря этой ассоциации превращается в настоящий символ отвергнутого миром поэта, чей высокий статус подчеркивает использование высокой лексики и / или метафорики.

Самый яркий пример здесь — перевод А. Эфрон. Однако подчеркнуто «литературная» лексика (*безотчий*, *очи*, *узрели*, *испепелиться*, *изнываю*) контрастирует в ее переводе с разговорной (*прибрел*, *по нраву*, *биться*, *хоть*). Присутствуют в ее трактовке образа отверженного поэта («Не к месту в веке я и в дне») и отмеченные М. Д. Ясновым [2017: 56] явные отсылки к стихотворению Марины Цветаевой 1934 г.:

О поэте не подумал
Век — и мне не до него.
Бог с ним, с громом. Бог с ним, с шумом
Времени не моего!

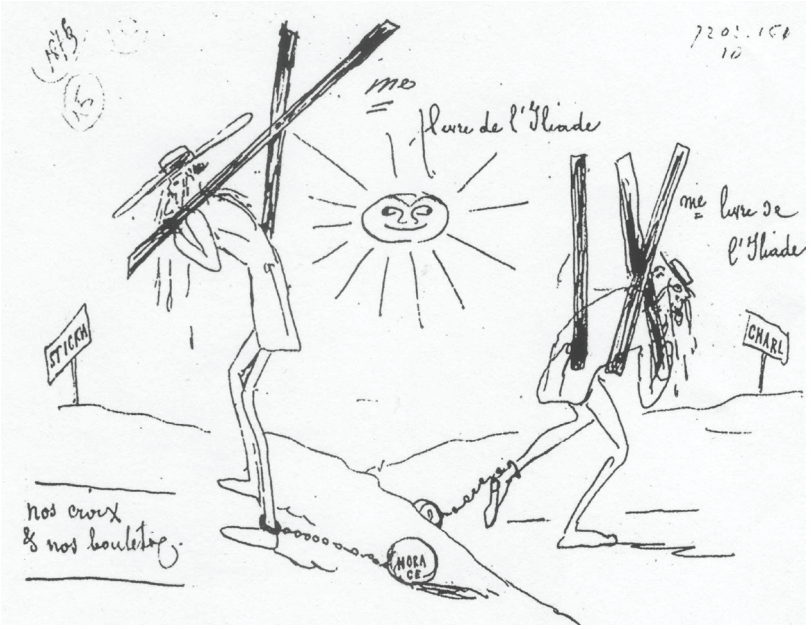
Если веку не до предков —
Не до правнуков мне: стад.
Век мой — яд мой, век мой — вред мой,
Век мой — враг мой, век мой — ад[15].

Мотив этот заставляет вспомнить и более раннее стихотворение Цветаевой «Поэт» (1923), начинающееся с известной всем фразы «Поэт — издалека заводит речь. / Поэта — далеко заводит речь». В нем есть сходный мотив пути поэта в своем времени и времени вечности — «гривастой кривой», «не предугаданной календарем».

Кроме этого, в переводе А. Эфрон есть и вторая аллюзия — к более раннему цветаевскому стихотворению «В своих младенческих слезах...» (1921) — парафраз «Ave, Maria». В нем эпитет *безотчий* (при переводе Верлена явно отсюда и заимствованный ее дочерью и собирательницей ее архива) применяется к младенцу Христу, с которым, таким образом, и ассоциируется образ поэта:

У раздорожного креста
Раскрыл глазочки.
(Ведь тот был тоже сирота, —
Сынок безотчий).

[15] Отметим, что и мандельштамовское «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?» («Век», 1922) откликается на строки перевода А. Эфрон, явно видящей целое поколение русских поэтов XX в. в образе отверженных и погубленных этим веком-зверем.

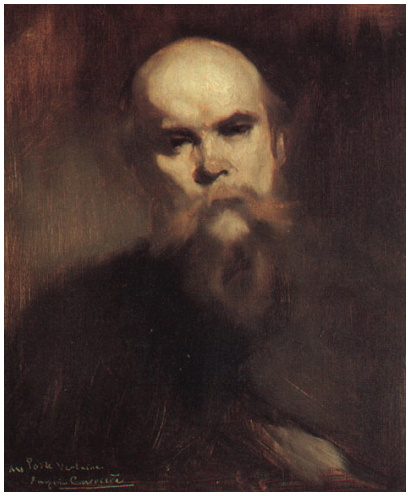


Поль Верлен. Рисунок «Несущий крест» (1875)

Paul Verlaine. The drawing "Carrying a Cross" (1875)

Нельзя не отметить, что и самому Верлену ассоциация поэта с Христом не чужда: так, в его рисунке 1875 г., где присутствует мотив Via dolorosa, он изображает себя согбенным, несущим крест в гору и обливающимся по́том под палящим солнцем или слезами[16], при этом поза повторяет его многочисленные «автопортреты» в образе бездомного странника в письмах, где он изображает себя несущим то грабли, то зонт, то котомку [Guéno, Lhéritier 2012: 190, 185, 187]. А позднее, в 1890 г., увидев свой портрет кисти Эжена Каррьера, он с явным удовлетворением высказывается, что похож на нем на «обессилевшего Христа» [Птифис 2002: 363].

[16] Вторая фигура на рисунке, вероятно, изображает Рембо: тот бредет в ненавистный ему Шарлевиль, в то время как Верлен (в январе 1875 г. он только что вышел из тюрьмы) отправляется в Стикни работать учителем начальной школы (оба направления обозначены на рисунке табличками как разные варианты «крестного пути»). Подпись «Мне искушение Илиады» над обеими фигурами, очевидно, обозначает грезы о славе, и они явно противопоставлены гирям или ядрам на ногах (еще одна подпись к рисунку — «Наши кресты и наши ядра»). На ядре Верлена надпись «Гораций» (как известно, преподавать в Англию его пригласили как французский язык, так и латынь, а само преподавание было продиктовано финансовой необходимостью и восторгов у него отнюдь не вызывало). Остается только гадать, что за дополнительная доска изображена рядом с крестом на спине Рембо, если только это еще и не порядковые номера римскими цифрами: IX для Рембо и X для самого Верлена в некоем мысленном пантеоне последнего.



Эжен Каррьер. Портрет Поля Верлена (1890)

Eugène Carrière. Portrait of Paul Verlaine (1890)

Не менее значима и аллюзия «глухонемого» Каспара к пушкинскому «Пророку» («Любовной жаждою палим» — «Духовной жаждою томим») в переводе А. Эфрон, которую также отмечает М. Д. Яснов, констатируя:

> И своего Бодлера, и изящного Готье, и даже многословного Арагона она вписывала в пушкинскую традицию русской поэзии, и каждый из них оказывался по-своему обогащен новым прочтением и звучанием стиха [Яснов 2017: 57].

Совершенно очевидно, что переводчик не просто вписывает образ отверженного поэта в пушкинскую традицию, но и приближает самого Верлена к русским поэтам трагической судьбы XX в.

Заключение

Пьер Бурдьё в работе «Поле литературы» (1991) утверждал, что институционализация понятия «проклятый поэт» (того, кто сознательно выбирает не успех у публики, но утверждение вечных ценностей подлинного искусства) «закрепила статус общественного признания за реальным или предполагаемым разрывом между сиюминутным успехом и “вневременной” артистической ценностью» [Бурдьё 2005: 375].

Метаморфозы «русского Верлена», наблюдаемые в переводах его «Каспара Хаузера», — следствие не ошибок или неудач переводчиков Верлена на русский язык, но трансформации на русской почве самого мифа о «проклятом поэте».

Для Брюсова, первого переводчика Верлена на русский язык в 1911 г., он является учителем символизма:

> А именно русских поэтов она (французская поэзия. — *М. Ч.*) могла бы научить многому, показав им и новые темы для творчества, и иные приемы их разработки, и неожиданную музыку ритма [Брюсов 1913: x].

Его «русификация» Верлена минимальна, он слышит музыку стиха Верлена и пытается пересоздать ее средствами русского языка.

Следующие за ним переводчики советского периода явно прочитывают образ Каспара Хаузера, трансформируя миф о проклятом поэте, созданный Верленом.

Так, Шенгели, «ученый по призванию» — как называет его М. Л. Гаспаров [2012: 656] — делая новый перевод стихотворения в 1946 г., первым подчеркивает, что Верлен смотрел на мир глазами Каспара Хаузера, «вечного ребенка внутри кризисного сознания века» [Шенгели 2014: 493], невинной жертвы, терзающейся чувством неосознанной вины.

Каспар Левика (1956), напротив, — осознанная личность, поэт, неспособный жить среди простых смертных. В его переводе явственно желание прояснить Верлена, сделать его образ доступным русскому читателю. К такой переводческой стратегии применима скорее теория культурного трансфера (см.: [Эспань 2018]) или, во всяком случае, рецептивной эстетики (см.: [Изер 2004]), чем обратного перевода.

У А. Эфрон (1969) слова Каспара-Верлена звучат не просто отголосками А. С. Пушкина и М. Цветаевой, но сам он становится воистину христологической фигурой поэта — искупительной жертвы века.

Этим же путем следует и Ревич, переводя в 1970-е годы стихотворение о Каспаре Хаузере заново, представляя «проклятого поэта» приносящим людям то, что они не в состоянии оценить, и потому достойны упрека. Его Верлен «резче окрашен социально» [Ревич 1998: 10] и максимально приближен к русской литературе.

Таким образом, сюжет Верлена, новаторский для своего времени и одновременно учитывающий французскую романтическую традицию, переносится в иную картину мира, в которой не только Каспар Хаузер — альтер-эго автора и символ эпохи «проклятых поэтов», но сама эта эпоха оказывается бесконечно продленной в будущее время и в российское литературное пространство, в котором поэт — не просто пушкинский жертвенный пророк, но и «больше, чем поэт» с заведомо трагической судьбой, прослеживаемой на многочисленных судьбах больших русских поэтов XX в. — Мандельштама, Цветаевой, Пастернака. Именно эту картину мира создают русские переводчики Верлена после Брюсова.

Источники

Брюсов 1913 — *Брюсов В.* О французской лирике. К читателям от переводчика // Брюсов В. Полное собрание сочинений и переводов. Т. 21. СПб.: Сирин, 1913. С. vii–xi.

Брюсов 2014 — *Брюсов В.* <Предисловие к книге «Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова» (М.: Скорпион, 1911)> // Верлен П. Стихотворения /

Изд. подгот. Г. К. Косиков, В. Е. Багно, И. В. Булатовский; Отв. ред. В. Е. Багно. Т. 2. СПб.: Наука, 2014. С. 467–478.

Верлен 2014 — *Верлен П.* Стихотворения: В 2 т. / Изд. подгот. Г. К. Косиков, В. Е. Багно, И. В. Булатовский; Отв. ред. В. Е. Багно. СПб.: Наука, 2014.

Верлэн 1911 — *Верлэн П.* Записки вдовца / Пер. С. Я. Рубановича; Предисл. В. Брюсова. М.: Альциона, 1911.

Пастернак 1991 — *Пастернак Б.* Поль-Мари Верлен // Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. / Редкол.: А. А. Вознесенский и др.; Сост., подгот. текста и коммент. В. М. Борисова и Е. Б. Пастернак. М.: Худ. лит., 1991. С. 395–399.

Шенгели 1997 — *Шенгели Г.* Иноходец: Собр. стихов. Повар базилевса: Византийская повесть. Литературные статьи. Воспоминания / Изд. подгот. В. Перельмутером. М.: Совпадение, 1997.

Шенгели 2014 — *Шенгели Г.* <Из предисловия к книге «Поль Верлен. Избранное из его восьми книг, а также юношеских и посмертно изданных стихов, в переводе с предисловием и примечаниями Георгия Шенгели»> // Верлен П. Стихотворения / Изд. подгот. Г. К. Косиков, В. Е. Багно, И. В. Булатовский; Отв. ред. В. Е. Багно. Т. 2. СПб.: Наука, 2014. С. 486–498.

Verlaine 1904 — Œuvres complètes de Paul Verlaine. Vol. 4. Paris: Vanier (Messein), 1904.

Verlaine 1977 — *Verlaine P.* Poésies. М.: Прогресс, 1977.

Литература

Багно 2005 — *Багно В. Е.* Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: Гиперион, 2005.

Бурдьё 2005 — *Бурдьё П.* Поле литературы / Пер. с фр. [с сокращ.] М. Гронаса // Бурдье П. Социальное пространство: поля и практики. М.: Ин-т эксперимент. социологии; СПб.: Алетейя, 2005. С. 365–472.

Гаспаров 1995 — *Гаспаров М. Л.* Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: Нов. лит. обозрение, 1995. С. 327–380.

Гаспаров 2012 — *Гаспаров М. Л.* Георгий Шенгели: от искусства к науке // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 4: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. М.: Языки славян. культуры, 2012. С. 656–660.

Дмитриева 2023 — *Дмитриева Е. Е.* Ускользающие смыслы перевода: сонет Ж. де Нерваля «El Desdichado» из цикла «Химеры» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. Т. 20. Вып. 3. 2023. С. 481–494. https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.305.

Изер 2004 — *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 201–223.

Калашникова 2008 — *Калашникова Е.* По-русски с любовью: Беседы с переводчиками. М.: Нов. лит. обозрение, 2008.

Луков 2009 — *Луков Вл. А.* Французский неоромантизм. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2009.

Михайлов 2000 — *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М.: Языки рус. культуры, 2000.

Озеров 2007 — *Озеров Л.* Искусство Вильгельма Левика // Левик В. Избранные переводы: В 2 т. Т. 1. М.: Терра — Кн. клуб, 2007. С. 5–15.

Петрова, Федотова 2008 — *Петрова Е. А., Федотова В. Е.* Поль Верлен: от романтизма к импрессионизму // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. Т. 8. Вып. 1. 2008. С. 63–68.

Подгаецкая 2009 — *Подгаецкая И. Ю.* Пастернак и Верлен // Подгаецкая И. Ю. Избранные статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 404–423.

Птифис 2002 — *Птифис П.* Верлен / Пер. с фр. А. Афанасьева и др. М.: Мол. гвардия, 2002.

Ревич 1998 — *Ревич А.* От переводчика // Верлен П. Стихотворения. М.: Худ. лит., 1998. С. 5–10.

Слуцкий 1974 — *Слуцкий Б.* Предисловие // Волшебный лес: Стихи зарубежных поэтов в переводе Вильгельма Левика. М.: Прогресс, 1974. С. 5–11.

Фридрих 2010 — *Фридрих Г.* Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия / Пер. с нем. и коммент. Е. В. Головина. М.: Языки славян. культур, 2010.

Эспань 2018 — *Эспань М.* История цивилизация как культурный трансфер / Пер. с фр.; Под общ. ред. Е. Е. Дмитриевой; Вступ. ст. Е. Е. Дмитриевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.

Эткинд 1963 — *Эткинд Е. Г.* Поэзия и перевод. М.; Л.: Сов. писатель, 1963.

Яснов 2005 — *Яснов М.* Угол стола, или Портрет Верлена в кругу «проклятых поэтов» // Проклятые поэты: Тристан Корбьер, Шарль Кро, Жермен Нуво, Жюль Лафорг / Сост., ст., коммент. М. Д. Яснова. СПб.: Наука, 2005. С. 5–36.

Яснов 2017 — *Яснов М.* О французских поэтах и русских переводчиках: Эссе, портреты, комментарии. М.: Центр книги Рудомино, 2017.

Bondeson 2004 — *Bondeson J.* The great pretenders: The true stories behind famous historical mysteries. New York: W. W. Norton, 2004.

Goffette 2008 — *Goffette G.* L'Autre Verlaine. Récits. Paris: Gallimard, 2008.

Guéno, Lhéritier 2012 — *Guéno J.-P., Lhéritier G.* Verlaine emprisonné. Paris: Gallimard; Musée de lettres et manuscrits, 2012.

Richardson 1971 — *Richardson J.* Verlaine. London: Weidenfeld and Nicolson, 1971.

References

Bagno, V. E. (2005). *Russkaia poeziia Serebrianogo veka i romanskii mir* [Russian Silver Age poetry and the Romanesque world]. Giperion. (In Russian).

Bondeson, J. (2004). *The great pretenders: The true stories behind famous historical mysteries*. W. W. Norton.

Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales, 89*, 3–46.

Dmitrieva, E. E. (2023). Uskol'zaiushchie smysly perevoda: sonet Zh. de Nervalia "El Desdichado" iz tsikla "Khimery" [The elusive meanings of translation: G. de Nerval's sonnet "El Desdichado" from the "Chimeras" cycle]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iazyk i literatura*, 20(3), 481–494. https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.305. (In Russian).

Espagne, M. (1999). *Les transferts culturels franco-allemands*. Presses universitaires de France.

Etkind, E. G. (1963). *Poeziia i perevod* [Poetry and translation]. Sovetskii pisatel'. (In Russian).

Friedrich, H. (1965). *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Rowohlt.

Gasparov, M. L. (1995). Poet i kul'tura (tri poetiki Osipa Mandel'shtama) [The poet and culture (three poetics of Osip Mandelstam)]. In M. L. Gasparov. *Izbrannye stat'i* (pp. 327–380). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Gasparov, M. L. (2012). Georgii Shengeli: ot iskusstva k nauke [Georgy Shengeli: From art to scholarship]. In M. L. Gasparov. *Izbrannye trudy, Vol. 4: Lingvistika stikha. Analizy i interpretatsii* (pp. 656–660). Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian).

Goffette, G. (2008). *L'Autre Verlaine. Récits*. Gallimard.

Guéno, J-P., & Lhéritier, G. (2012). *Verlaine emprisonné*. Gallimard; Musée de lettres et manuscrits.

Iasnov, M. (2005). Ugol stola, ili Portret Verlena v krugu "prokliatykh poetov" [A corner of a table, or the Portrait of Verlaine in the circle of the *Poètes maudits*]. In M. D. Iasnov (Ed. and Comment.). *Prokliatye poety: Tristan Korb'er, Sharl' Kro, Zhermen Nuvo, Zhiul' Laforg* (pp. 5–36). Nauka. (In Russian).

Iasnov, M. (2017). *O frantsuzskikh poetakh i russkikh perevodchikakh: Esse, portrety, kommentarii* [On French poets and Russian translators: Essays, portraits, comments]. Tsentr knigi Rudomino. (In Russian).

Iser, W. (1980). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. John Hopkins Univ. Press.

Kalashnikova, E. (2008). *Po-russki s liubov'iu: Besedy s perevodchikami* [In Russian with love: Conversations with translators]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Lukov, Vl. A. (2009). *Frantsuzskii neoromantizm* [French Neoromanticism]. Izdatel'stvo Moskovskogo gumanitarnogo universiteta (In Russian).

Mikhailov, A. V. (2000). *Obratnyi perevod* [Reverse translation]. Iazyki russkoi kul'tury. (In Russian).

Ozerov, L. (2007). Iskusstvo Vil'gel'ma Levika [Wilhelm Levick's art)]. In V. Levik. *Izbrannye perevody* (Vol. 1, pp. 5–15). Terra — Knizhnyi klub. (In Russian).

Petitfils, P. (1981). *Verlaine*. Julliard.

Petrova, E. A., & Fedotova, V. E. (2008). Pol' Verlen: ot romantizma k impressionizmu [Paul Verlaine: From Romanticism to Impressionism]. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaia seriia. Ser. Filologiia. Zhurnalistika, 8*(1), 63–68. (In Russian).

Podgaetskaia, I. Iu. (2009). Pasternak i Verlen [Pasternak and Verlaine]. In I. Iu. Podgaetskaia. *Izbrannye stat'i* (pp. 404–423). IMLI RAN. (In Russian).

Revich, A. (1998). Ot perevodchika [From the translator]. In P. Verlen [= Verlaine]. *Stikhotvoreniia* (pp. 5–10). Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

Richardson, J. (1971). *Verlaine*. Weidenfeld and Nicolson.

Slutskii, B. (1974). Predislovie [Inroduction]. In *Volshebnyi les: Stikhi zarubezhnykh poetov v perevode Vil'gel'ma Levika* (pp. 5–11). Progress. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Маргарита Вадимовна Черкашина
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник, отдел русской классической литературы, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а, стр. 1
старший преподаватель, кафедра истории и теории литературы, историко-филологический факультет, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
✉ *ma4cher@gmail.com*

Information about the author

Margarita V. Cherkashina
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Department of Classical Russian Literature, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya Str., 25a, Bld. 1
Senior Lecturer, Department of History and Theory of Literature, Faculty of History and Philology, Institute for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ *ma4cher@gmail.com*