

М. Ариас-Вихиль

Москва

Французский символизм и русский декаданс: Иннокентий Анненский – переводчик Бодлера

Творчество И. Анненского связано с литературно-художественным течением символизма эпохи «конца века», сформировавшимся в своих основных установках не без влияния французской поэзии второй половины XIX века, объединившей три поколения поэтов: поколение поэтов-парнасцев, участников литературного журнала «Современный Парнасс», выходившего с 1866 по 1876 г. (во главе с Лекантом де Лилем), поколения 70-х гг., т. н. «проклятых поэтов», пришедших в литературу под знаменем «декаданса» (Т. Корбьер, Ш. Кро, Ж. Нуво, М. Роллина, П. Верлен, А. Рембо и др.), и поколения 80-90-х, собственно «символистов» («школы Малларме»). Кульминационной точкой французского символизма явился 1891 год – период наивысшего подъема, расцвета символизма: к этому времени написаны основные манифесты и поэтические произведения этого литературного течения. Вторая половина 90-х гг. – период постепенного упадка. В 1896 г. умирает Верлен, в 1898 – Малларме.

Над новой французской поэзией возвышается титаническая фигура гениального Шарля Бодлера, позднего романтика, символиста до символизма, в творчестве которого уже содержался пафос и программа развития «новой литературы» – *«новой» в смысле разновидности «вечного»*, по меткому определению И. Анненского¹. «Король поэтов, настоящий бог» (А. Рембо), ключевая фигура французской поэзии XIX века, Бодлер – в статье И. Анненского «Что такое поэзия?» – воплощает собой современную поэзию, как Гомер олицетворяет собой поэзию древности, а Еврипид – греческую трагедию. Выясняя, что такое поэзия, Анненский обращается к творчеству этих поэтов на все времена, особое внимание уделяя Бодлеру как своему предшественнику, наделенному «современной чувствительностью»². Его сонет «Соответствия»

наиболее полно выразил мироощущение, развернувшееся позднее как поэзия символизма.

В своем творчестве — поэтическом, литературно-критическом — Анненский использовал опыт эволюции французской поэзии, применив его к развитию русской поэзии рубежа веков. Французская поэзия явилась для Анненского, как и для русских символистов, не только школой, но и образцом, с которым сверялась русская поэзия. Ею были восприняты идеи, образы, настроения, сонетная форма, характерные для французского символизма: жанр — «*серьезное оружие культуры*» (КО, 369), по словам Анненского. Увлечение достижениями новой французской поэзии сопровождалось обращением к активной переводческой деятельности как одного из способов постижения духа новой поэзии. Первопроходчиками на этом пути было первое поколение русских символистов: И. Анненский, В. Брюсов, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, которые перевели наиболее значительные произведения французских собратьев по перу. Анненский-переводчик со свойственной ему академичностью подхода наиболее полно отразил все три этапа формирования новейшей французской поэзии: поэзии «Парнаса» в лице Шарля Леконта де Лиля, «проклятых поэтов» 1870-х гг — Шарля Кро, Тристана Корбьера, Артюра Рембо, Поля Верлена и «символистов» 1880-х — Стефана Малларме, Анри де Ренье. Схему развития французской поэзии: от «Парнаса» к декадентству и символизму — Анненский перенес на русскую почву: в статье 1909 г. «О современном лиризме» он называет русский декаданс *византизмом* (КО, 337) (искусством периода упадка Византии) по аналогии с французским декадансом, возводящим свою родословную к искусству периода упадка Рима.

Задаваясь вопросом, каково соотношение между определениями «декадент» и «символист», Анненский замечает: «Надо только условиться сначала насчет основных терминов. Символисты? Декаденты?»

Прекрасные слова, но оба в применении к новаторам поэзии — сравнительно еще очень недавние, даже во Франции.

В первый раз, как пишет Робер де Суза, поэтов назвал декадентами Поль Бурд в газете «Le Temps» от 6 августа 1885 г. А спустя несколько дней Жан Мореас отпарировал ему в газете же «XIX siècle», говоря, что если уж так необходима этикетка, то справедливее всего будет назвать новых стихотворцев символистами.

Я не думаю, чтобы после данной исторической справки было целесообразно разграничивать в сфере русской поэзии имена или стихотворения по этим двум менее терминам — как видите, — чем полемическим кличкам. Символист — отлично, декадент... сделайте одолжение. Этимологически, конечно, в каждом из наших стихотворцев есть и то, и другое» (КО, 336).

Чтобы прояснить мысль Анненского, обратимся к французским первоисточникам.

Во французской поэзии, как затем и в русской, декадентство предшествовало символизму, символизм вырастал на почве декаданса. Понятие «декаданса» намного шире и связано с переосмыслением понятия культуры в целом. Речь идет о переоценке основных европейских культурных ценностей на рубеже XIX—XX веков, сказавшейся не только в литературном творчестве писателей этого времени, но и в мировоззрении общества в целом.

Этот переход наиболее ярко запечатлен в работах Ницше. Но уже до Ницше эту переоценку ценностей произвел Шарль Бодлер: его «Цветы зла», а также эссе «Мое обнаженное сердце» по сути являются таким же евангелием нового миропонимания, как и работы Ницше. Стремление к пересмотру оснований лежит в основании функционирования модели новоевропейской науки и культуры в целом. Подвергнув критике систему ценностей европейской культуры, во многом сформированную христианством, Ницше определил период, переживаемый европейской культурой как эпоху декаданса, упадка во всех значительных областях социальной и этической деятельности, включая философию, политику, демократию, связав понятие декаданса с понятием нигилизма, тотального отрицания: «Под священнейшими именами господствуют ценности упадка, нигилистические ценности». Предвестием такого миропонимания является концепция дендизма, сформулированная Бодлером («Современная шваль внушает мне ужас. Ваши либералы — ужас. Добродетели — ужас. Приглашенный стиль — ужас. Прогресс — ужас»)³.

Сильной стороной философии Ницше является неприятие им позитивизма: «Человечество не представляет собой развития к лучшему, или к сильнейшему, как в это до сих пор верят. «Прогресс» есть лишь временная идея, иначе говоря, фальшивая идея» («Антихрист»). Эта же мысль выражена Бодлером: «Что может быть абсурднее Прогресса?... Не может быть прогресса (истинного, т.е.

морального), который не заключался бы в самом человеке и не осуществлялся бы им самим»⁴. Попытка пересмотра традиционных ценностей вызвала неприятие Бодлера его современниками: в «Цветах зла» увидели только безнравственность, в то время как нет другого произведения с большим моральным значением и глубокой религиозностью, окрашенной янсенизмом. Форма эссе «Мое обнаженное сердце» — прозаические фрагменты — предвосхищает афористическую форму фрагментов, избранную Ницше для своей программной работы «Так говорит Заратустра». Задолго до Ницше Бодлер подвергает тотальной переоценке ценности европейской культуры, определяя свою эпоху как период нравственного упадка: «Теория настоящей цивилизации — не в газе и в силе пара, а в уменьшении черт первородного греха. Прогресс мыслим лишь как акт моральный. Все остальные формы прогресса — модернистские ереси. Только свобода выбора между добром и злом определяет индивидуальный прогресс, и когда все индивидуумы начнут в этом смысле прогрессировать, тогда и только тогда человечество вступит на настоящий путь прогресса»⁵.

Ницше стал пророком в отечестве культуры декаданса рубежа веков, хотя родиной понятия «декаданс» является не Германия, а Франция. Само понятие декаданса как упадка культуры восходит к предромантической эпохе, уже поставившей вопрос о различии культуры и цивилизации, например, в творчестве Жан-Жака Руссо и Вольтера. Романтик Теофиль Готье, поздний романтик Бодлер, натуралисты Золя и братья Гонкуры считали декаданс главным признаком новой эпохи, к которой они принадлежали. Бодлер посвятил свою книгу «Цветы зла» Теофилю Готье, а тот написал для нее предисловие, разъясняя современникам, в чем состоит новаторство Бодлера — в его «декадентстве». В 1868 году Теофиль Готье в предисловии к «Цветам зла» дает характеристику декадентского стиля: «Сочинитель «Цветов зла» любил то, что неточно называют декадентским стилем и что есть не что иное, как искусство, дошедшее до такой крайней степени зрелости, которой достигают на закате состарившиеся цивилизации: изобретательный, усложненный, ученый стиль, исполненный оттенков и поисков, раздвигающий границы языка, заимствующий слова из всех словарей, берущий краски со всех палитр, ноты со всех клавиатур, с тем, чтобы выразить мысль там, где она наиболее неуловима, а формы и контуры наиболее смутны и подвижны»². Именно это определение декаданса

Т. Готье Анненский берет на вооружение, давая характеристику состоянию современному ему лиризма как византинизма: «Поэтическим декадентством (*византинизм* — как любят говорить теперь французы) можно называть *введение в общий литературный обиход разнообразных изощрений в технике стихотворства*, которые не имеют ближайшего отношения к целям поэзии, т. е. намерению внушить другим через влияние словесное, но близкое к музыкальному, свое мировосприятие и миропонимание. <...> Что в нашей литературе проходит струя византийства (французы и не разделяют теперь слов *decadentisme* и *byzantinisme*), в поэзии особенно чувствительная, — для кого же это, впрочем, тайна?» (КО, 337).

После поражения 1870 года (во франко-прусской войне и вызванной ею Парижской коммуны) ощущение упадка еще более усилилось: слово «декадент» зазвучало как фанфары, по выражению одного из критиков. В 1886 году возникает журнал «Декадент», постоянно ведутся споры о «декадентской школе» и само понятие декаданса распространяется очень широко. Оно получает свое новое наполнение в эпоху *fin de siècle*, «конца века». Определение декаданса дали не только Теофиль Готье и Шарль Бодлер, но практически все значительные писатели «конца века»: Э. Золя, П. Верлен, Ж.-К. Поисманс в программном романе «Наоборот» (1884), и не только во Франции. Достаточно обратиться к творчеству Габриэле Д'Аннунцио («Наслаждение», 1889), Оскара Уайльда («Портрет Дориана Грея», 1891). Понятия «конца века» и «декаданса» стали почти синонимами по исторической аналогии с культурой времен упадка Римской империи.

Слово «декаданс», произнесенное Т. Готье в 1868 г. в предисловии к «Цветам зла», было подхвачено Верленом в сонете «Томление» (1883), который воспринимался как образец поэтического искусства декаданса. Этот программный сонет Анненский переводит:

Я — бледный римлянин эпохи Апостата.
Покуда портик мой от гула бойни тих,
Я стилем золотым слагаю акростих,
Где умирает блеск пурпурного заката.

Не медью тяжкою, а скукой грудь объята...⁷

(Ср. начало того же сонета в переводе Б Пастернака:

Я — римский мир периода упадка,
Когда, встречая варваров рои,
Акrostихи слагают в забытыи
Уже, как вечер, сдавшего порядка.

Душе со скуки нестерпимо гадко...)⁸

Что же такое символизм по отношению к декадансу? Это форма декаданса «конца века», метаморфоза «далеко зашедшего» романтизма или, как метко сказал Поль Моран, символист — это «Ламартин, пересевший из империи в автобус». Этот исторический экскурс очень важен для понимания генезиса символизма.

Появление поэзии декаданса было постромантической реакцией на философский позитивизм и детерминизм, породившие в литературе такие течения как реализм и натурализм: «С историко-литературной точки зрения декаданс может быть понят как “повторное” (постсентименталистское и постромантическое) и, разумеется, модифицированное открытие человеческой “души”, противопоставившее декадентов — в культурной ситуации 2-й половины XIX в. — реалистам-натуралистам, с одной стороны, и парнасцам — с другой». «Антипозитивистская реакция в литературе приняла две основные формы — декадентскую и символистскую, которые находились в сложнейших отношениях притяжения-отталкивания. Целеустремления символистов и декадентов существенно различались, что не исключало точек соприкосновения, нередко размывавших грань между ними. Декаденты заявили о себе несколько раньше и громче, нежели символисты».

Ключ к пониманию основного настроения поэзии декаданса — слова скука и томление, ощущение исчерпанности бытия и упадка, поэтизация ущерба.

Небезызвестный историк поэзии декаданса и символизма, книга которого послужила одним из источников ознакомления русской публики с новейшей французской поэзией, Макс Нордау писал: «Литературная богема, собиравшаяся в артистических кафе на левом берегу Сены, стала называть себя декадентами»¹⁰. К середине 80-х гг. декадентство стало уже модным мироощущением, найдя конкретное воплощение, например, в фигуре молодого поэта, графа Робера де Монтезью, послужившего прототипом Жана дез Эссента, героя нашумевшего романа Й. К. Гюисманса «Наоборот» (1884) (К, 29).

Внутри литературы декаданса оформляется литературно-художественное течение символизма. Выделение символизма в самостоятельное движение происходит в 1880-е годы. Начало было положено «вторниками» Малларме, собиравшего у себя дома в литературном салоне на рю де Ром молодых поэтов: все символисты так или иначе прошли через эти «вторники» — Рене Гиль, Гюстав Кан, Пьер Кийар, Эфраим Микаэль, Анри де Ренне, Франсис Вьеле Гриффен и др. На этих собраниях Малларме говорил о новых возможностях, открывающихся перед поэзией, о стихотворении как о средстве вызвать «целостную» эмоцию» и прежде всего о суггестии, приближающей поэтический эффект к музыкальному. «Музыкальность» — важнейший лозунг символизма. «Музыки прежде всего», — писал Верлен еще в начале 70-х гг.¹¹ Отсюда интерес Малларме к музыке вообще и к Вагнеру, в частности. П. Валери писал в связи с этим: «То, что нарекли символизмом, попросту сводится к <...> стремлению “забрать у Музыки свое добро”»¹².

Обращаясь к истокам терминов декаданс и символизм, Анненский ссылается на Жана Мореаса, автора первого манифеста символизма, появившегося в газете «Фигаро» 18 сентября 1886 года под названием «Литературный манифест. Символизм». Этому шумевшему манифесту предшествовала публикация в январе того же года восьми «Сонетов к Вагнеру» (Верлен, Малларме, Гиль, Стюарт Мерриль, Шарль Морис, Шарль Винье, Теодор де Визева, Эдуард Дюжарден), за которой последовали «Трактат о Слове» Р. Гиля, сопровождавшийся предисловием Малларме, «Вагнеровское искусство» Т. де Визева. Следующее десятилетие отмечено активной разработкой символистской поэтики, окончательно оформившейся к 1891 году¹³. Появляются статьи Эрнеста Рейно («О символизме», 1888), Эмиля Верхарна («Символизм», 1888), работы Жорж Ванора «Символистское искусство» (1889), где сделана попытка связать это направление с оккультными науками и мистикой, Жана Тореля «Немецкие романтики и французские символисты» (1889), в которой, по сути, символизм впервые рассматривался в историко-литературной ретроспективе. После 1891 г. влияние символизма быстро растет, он входит в моду, но это, как известно, верный признак кризиса того или иного движения. Если в 80-е гг. символизм являл собой довольно четкое, программно оформленное направление, а отчасти и школу («школу Малларме»), то в следующем десятилетии

он все больше превращается в литературное сообщество с размытыми границами, где каждый поэт прежде всего озабочен поисками собственного пути.

Впрочем, неверно было бы говорить об «отпадении» символистов от декадентов: большинство французских декадентов оказались символистами.

Граница пролегла в области не столько поэтики и эстетики, сколько настроения. Символизм открыл новые перспективы и означал, в какой-то мере, преодоление пессимизма декадентов.

Разница же между обоими литературными направлениями ярче всего проявлялась в том, что декадентская «душа» стремилась всеми силами отгородиться от отвратительной для нее действительности, тогда как символистская «душа», напротив, мечтала о слиянии с «душою мироздания», тем самым противостоя имморалистическим; а зачастую и разрушительно-нигилистическим настроениям «упадочников» (К, 30-31).

Когда исследователи указывают на наличие внутрилитературной борьбы между двумя направлениями, следует учитывать, что между ними не существовало непроходимой пропасти, так как они сосуществовали в едином поле «переоценки ценностей» культурой декаданса и между ними было гораздо больше общего, чем различного. Декаденты томились той же «тоской по идеалу», что и символисты, хотя и искали его, как правило, на путях самоуглубления. Символизм же как будто подсказывал выход из тупика. Поэты могли быть попеременно декадентами и символистами, в зависимости от преобладающего в этот момент в их творчестве настроения. Более плодотворно было бы говорить не о декадентской литературе как особом направлении, а о декадентских тенденциях внутри символизма, выросшего на почве декаданса и отчасти преодолевшего настроения «декаданса».

Шаткость и размытость границ между творчеством символистов и декадентов ставит, как правило, в тупик исследователей, пытающихся разграничить эти два направления в качестве самостоятельных. Поэтому некоторые исследователи приходят к выводу, что декадентство никогда и не было литературно-художественным направлением. К такому выводу приходит, например, исследователь русского символизма И.В. Корецкая: ««Декадентство» как тип мировосприятия, как явление общественной психологии (отраженное в содержании произведения и его эмоциональной окраске) должно

быть терминологически отмежевано от понятий «символизм» (одно из литературно-художественных направлений конца XIX — начала XX в.) и «импрессионизм» (категория стиля). Декадентские настроения, как и черты импрессионистской поэтики, проявлялись и во внеположных символизму системах, в произведениях натуралистов, реалистов. А символисты использовали (помимо импрессионизма) и другие стилевые возможности. Путаница в понимании сути терминов «декадентство», «символизм», «импрессионизм»¹⁴, игнорирование разницы между ними были еще в текстах самих символистов (например, в эссе Бальмонта «Элементарные слова о символической поэзии» из сборника его статей «Горные вершины», 1904). Путаница эта встречается до сих пор во многих работах¹⁵. Эту проблему — проблему соотношения декадентской и символистской поэзии — Анненский пытается разрешить в своей статье «О современном лиризме», написанной для журнала «Аполлон» в 1909 году.

Принято считать, что 1890-е годы в русской литературе были годами декадентства, а 1900-е — годами символизма. Творчество первого поколения символистов исследователи относят к декадентству (Брюсова, Бальмонта, Анненского), а второго — т.н. «младших символистов» — к символизму, преодолевающему декаданс¹⁶. Так журнал «Северный вестник» Б. Михайловский называет первым декадентским журналом, так же, как и брюсовские «Весы». Михайловский пишет «о западных и русских течениях *декадентского символизма*», о «декадентском мировоззрении», «декадентско-импрессионистическом стиле»¹⁷.

Декадентство (бодлеровское *l'ennui de vivre*, верленовские *langueur* и *mélancholie*) было новой болезнью века, подобной *mal de siècle* эпохи романтизма, болезнью новой эпохи — эпохи декаданса. Поэтому явления декадентства, символизма, импрессионизма (т.е. мировосприятия, направления, стиля) не разграничены, например, в капитальной «Энциклопедии символизма» Жана Кассу (Paris, 1979) и др. Известный французский литературовед Пьер Брюнель о возникновении символизма в статье «Символизм и декаданс» пишет: «Достаточно было щелчка пальцами, чтобы заменить декаданс символизмом»¹⁸.

Смешение понятий декадентства и символизма характерно — «невозможно указать, когда на место «декадентства» пришел «символизм», или уловить различие между «декадентами» и «символистами» в «модернистском» лагере, поскольку оба направления со-

существовали одновременно и были представлены одними и теми же лицами»¹⁹. В творчестве Бодлера, Верлена, Рембо и Малларме содержались уже все элементы символистской поэтики.

В России Зинаида Венгерова написала о Верлене, Малларме, Рембо, Лафорге и Мореасе в статье, опубликованной в 1892 году в «Вестнике Европы» под названием «Поэты-символисты во Франции». Так впервые слово символизм прозвучало в России. Оно было еще непривычно, как об этом свидетельствует статья Д.С. Усова в «Северном вестнике» в 1893 г., также посвященная Верлену, Малларме, Рембо и Бодлеру и озаглавленная «Несколько слов о декадентах». Характерно, что, вводя в контекст русской литературы новые имена, Зинаида Венгерова в своей статье не делает различия между символизмом и декадентством.

В это же время (1894 г.) Н. Михайловский в серии статей «Литература и жизнь» на страницах журнала «Русское богатство» впервые в России произносит имя Метерлинка. По свидетельству М. Волошина, хотя литературная молодежь того времени была возмущена «односторонностью и пристрастностью оценок», выступление Михайловского было крайне ценно тем, что открыло имена «Малларме, Верлена, Рембо, Метерлинка», имена, которые «потом стали священными знаменами» «нового искусства» в России.

Обычно различают две группы, две волны и даже два периода в русском символизме. Первый символизм, символизм Брюсова, Бальмонта вел (между 1895 и 1900 гг.) подпольное, маргинальное существование. Это в полной мере относится к творчеству Анненского. Начиная с 1900 г., западный образец, столь значимый для творчества И. Анненского, В. Брюсова и К. Бальмонта, оказывает менее гипнотическое воздействие на поэзию, и в творчестве А. Блока, А. Белого, В. Иванова происходит поворот к национальной традиции. Однако некоторые исследователи возражают против разделения двух потоков символизма во времени и в пространстве («старших» — символистов-эстетов сменили «младшие» — мистики): «глухой преграды между двумя потоками символистского творчества не было»²⁰. Тем не менее, литературоведы оперируют привычным разделением символизма на два поколения, подобно тому как во французском символизме «школе Малларме» (1880-е гг.) предшествовало поколение «проклятых поэтов» (1870-е гг.). Например, о С. Соловьеве М.Л. Гаспаров пишет: «По возрасту и духу он принадлежал к младшему, религиозному символизму, а по выучке и стилю — к старшему,

«парнасскому»²¹. Считается, что 1910 год обозначает конец русского символизма как движения после публикации статей В. Иванова («Заветы символизма») и А. Блока («О современном состоянии русского символизма») в журнале «Аполлон», в которых, каждый по своему, оба утверждают религиозную миссию символизма.

Каков же вклад Анненского в изучение французского и русского символизма? Действительно ли он отказывается разграничивать понятия декадентства и символизма, признав их генетическую («этимологическую») общность? Обращение к его творчеству как переводчика позволяет ответить на этот сложный вопрос.

Во-первых, опираясь на традицию французской истории литературы, он максимально широко толкует термин символизма: от романтизма Жерара де Нерваля, Теофиля Готье и позднего романтизма Бодлера до трех поколений поэтов второй половины XIX века²². В статье «Что такое поэзия?» он создает обобщенный образ поэта, соединяющий черты Нерваля, Готье и Бодлера: «Этот пасынок человечества вместе с Жераром де Нерваль отрастил себе было волосы Меровинга и, закинув за левое плечо синий бархатный плащ, находил, о чем по целым часам беседовать с луною, немного позже его видели в фойе Французской комедии, и на нем был красный жилет, потом он образумился, говорят, даже остригся, надел гуттаперчевую куртку (бедный, как он страдал от ее запаха!) и стал тачать сапоги в общественной мастерской, в промежутках позируя для Курбе и штудирова книгу Прудона об искусстве. Но из этого ничего не вышло, и беднягу заперли-таки в сумасшедший дом» (КО, 201-202).

Анненский в своей трактовке причисляет Бодлера одновременно к романтикам (в статье «Что такое поэзия?»: Бодлер — «поэт, стоящий на грани двух миров, — романтики и символизма» (КО, 203) и к «парнасцам и проклятым» (в числе которых Верлен, Рембо и Малларме) в своем первом сборнике стихов «Тихие песни» (1904). О широком понимании французского символизма свидетельствует и параллель, проводимая Анненским между Леконтом де Лилем («профессором», «великим креолом») и Бодлером («элегическим Сатаной») в письме к С. Маковскому («Леконт де Лиль... Что за мощь!.. Что за высокомерие! И какой классик! Страшно даже представить себе рядом с ним этого иронического «вольнотпущенника» Бодлера, которого великий креол так непонятно, так нелогично, так «антилеконтовски», но любил. Впрочем, они оба — и профессор, и элегический Сатана — ухаживали за одним желтым домино, от ко-

торого пахло мускусом и веяло Смертью. Для чего надо, скажите, уходить из этого мира? Ведь я же создан им...» (КО, 490)²³) и в статье «Античный миф во французской литературе».

Таким образом, для Анненского раскрывается важность фигуры Бодлера, ставшего связующим звеном разных этапов французского символизма в широком смысле этого слова. Влияние Бодлера на русский символизм было меньшим, чем французской символистской школы 80-90-х гг., но, несомненно, более глубинным и затрагивавшим самые основания поэтического языка и лирического чувства. Тоска Бодлера, которую сам он называл английским словом *spleen*, была воспринята прежде всего на уровне образного языка: так была выстроена жёсткая система символов человеческой жизни, судьбы и смерти, найдены формулы для определения основного настроения эпохи декаданса. При всём различии поэт Анненского, Бальмонта, Брюсова, Белого и Сологуба общее в них — это именно круг языковой символики жизни и смерти, за которой стоит то же совпадение жажды небытия и явления бытия, наваждения и пробуждения. Сама русская тоска приобрела новое измерение, которое позволило Рильке, изучившему русский язык, предпочитать слово «тоска» французскому *ennui*, слову, знакомому многим французским символистам: страсть становится страстью к бесконечному.

Во-вторых, обладая «редкой, чисто-европейской дисциплиной ума» (Н. Гумилев), Анненский применяет разработанную Верленом схему эволюции новой французской поэзии к русской поэзии рубежа веков и в письме к С. Маковскому, излагая план статьи «О современном лиризме», делает очень важное заключение: «Что касается статьи, то ее резюме таково. Начала русского декадентства. Контраст нового с «Русскими символистами». Термины «символизм» и «декадентство». Характеристика новой поэзии в портретах (Брюсов и Сологуб). Связь символизма с городом. Силуэты нашего символизма. ... Не доросли мы еще до настоящего символизма» (КО, 487). Под «настоящим символизмом», т.е. символизмом в узком смысле слова, определяющим поэзию 80-90-х гг. («школу Малларме»), Анненский подразумевает последний этап формирования новейшей французской поэзии, следуя в этом за Верленом, в своих статьях о современной ему поэзии очертившего три этапа ее пути — от Парнасса к «проклятым», т.е. декадентам, и к символистам. Это путь проделал и сам Верлен. «Непримиримый парнасец» в начале своего творческого пути, Верлен становится образцом декадентства, а затем взамен

надоевшего слова «декаданс» бросает новое слово — «символизм», подхваченное Мореасом в его манифесте. Важной заслугой Верлена явилось открытие им творчества поэтов Т. Корбьера, Ш. Кро, Ж. Нуво и др. — поэтов 70-х гг., которых он назвал «проклятыми», но которые и были, в сущности, «декадентами». Выделяя декадентский этап формирования французской поэзии в отдельный и важный этап, без которого был бы невозможен символизм, Верлен следует этой схеме и в оценке собственной эволюции. Понятие «проклятые поэты» было введено в литературный обиход самим Верленом в его одноименной книге критических очерков, опубликованной в Париже в 1884 году («Тристан Корбьер», «Артур Рембо», «Стефан Малларме»). Впервые оно прозвучало в августе 1883 г. на страницах еженедельника «Лютеция», где был опубликован первый из трех очерков. Затем все три очерка были изданы Леоном Ванье отдельной книгой (1884), а в 1888 году переизданы с добавлением очерков «Марселина Деборд-Вальмор», «Вилье де Лиль-Адан» и «Бедный Лелиан» (автопортрет самого Верлена). Парадоксальным образом именно с этой книги, а не со стихов началась слава Верлена²⁴.

Анненский идет за Верленом, обозначив в плане статьи «О современном лиризме» поэзию Брюсова, Бальмонта и Сологуба как «начала русского декадентства», предшествующего собственно символизму Вяч. Иванова, Блока, Белого и др.

Кроме того, вслед за Верленом, Анненский открывает русскому читателю декадентское поколение французских поэтов своими переводами Кро, Корбьера, Рембо и др. Так М. Волошину он пишет (в письме от 6 марта 1909 г.): «Любите Вы Шарля Кро?.. Вот поэт-Do-re-mi-fa-sol-la-si-do... Помните? Вот что нам — т. е. в широком смысле слова — нам — читателям русским — надо. Может быть, тут именно тот мост, который миражно хоть, но перебросится — ну пускай на полчаса — разве этого мало? — от тысячелетней Иронической Лютеции к нам в устьсысольские палестины» (КО, 486)²⁵. Русской поэзии не хватает иронии и самоиронии («Где нам до французов!» (КО, 358). Именно эта прививка, по мнению Анненского, нужна русской культуре. Волошин же в своем ответе Анненскому признается, что не знает поэзии Ш. Кро. Декадентская прививка оказалась полезна русской поэзии, как мы видим на примере творчества самого Анненского, ставшего «нашим «Завтра», по словам Н. Гумилева²⁶, и давшего импульс постсимволистским течениям, таким, как футуризм, акмеизм и др.

Первое увлечение Анненского, как свидетельствует количество переводов, связано с поэзией парнасцев и Верлена (перевод 12 стихотворений Леконта де Лиля и 14 — Верлена, 9 стихотворений Сюлли Прюдома, 7 сонетов Бодлера и т.д.). Все три этапа французской поэзии прослеживаются не только в переводах, но и в творчестве Анненского: он переводит программный сонет декаданса «Томление», а вместо перевода программного стихотворения Верлена «Поэтическое искусство» пишет собственное стихотворение «Поэзия», которым и открывает свой первый сборник «Тихие песни», название которого несомненно навеяно верленовскими «Грустными песнями» (*Chansons grises*). Верленовские «песни без слов» («*romances sans paroles*») послужили прототипом романсов Анненского («Осенний романс», «Весенний романс», «Зимний романс»). Тонкий стилист, Анненский призывает читателя не верить кажущейся простоте найденной Верленом формы романса: на самом деле она — верх риторической изощренности: «Так люди, плохо знающие по-французски, никогда не оценят ни тонкой и мудрой работы, ни многовековой культурности верленовского романса. В действительности, перед нами — более чем тонкая работа пера» (КО, 366).

Анненский был очень внимателен к метафорам и поэтическим формам, найденным французской поэзией: его «Кипарисовый ларец» — в некотором роде реминисценция «Сандалового ларца» Шарля Кро, а название триптихов — «трилистников» навеяно «Черным трилистником» Апри де Ренье (из сборника прозы «Яшмовая трость», 1897). В этом же ряду реминисценций — названия, сюжеты и форма многих других стихотворений, характерных для новой французской поэзии (Ср. «Осенняя эмаль» и «Эмали и камеи» Теофиля Готье, а также бодлеровские «Идеал», «Трактир жизни», «Тоска» («Моя тоска», «Тоска кануна», «Тоска сада», «Тоска синева», «Тоска миража» у Анненского), «Невозможно» (многие стихотворения Бодлера имеют в названии отрицательную частицу не — признание невозможности реализации идеала).

Под одним и тем же названием у Анненского могут быть несколько стихотворений («Поэзия», например) — это свидетельствует о стремлении разработать тему. Вариации на темы французского символизма — так можно было бы определить жанр многих стихотворений Анненского. Это же можно сказать и о его стихотворениях в прозе (Ср. «Сентиментальное воспоминание» и «*Colloque senti-*

mental» Верлена). Призыв Верлена «Музыки прежде всего» нашел свое выражение в «музыкальных» названиях стихов Анненского: «Andante», «Decrescendo», «Canzone», «Notturmo», «Фортепианные сонеты», «Мелодия для арфы». Интересна также тема офорта, навеянная поэзией Верлена. Название «Параллели» «параллельно» верленовскому «Parallèlement». У Ш. Кро Анненский заимствует форму рондо в тринадцать строк, наследие французской традиции организации стиха в тринадцать строк на две рифмы («простое рондо»). Импонирует Анненскому и импрессионистичность стихотворений предшественника Верлена Ш. Кро («Lento», «Времена года», «Смычок». «Зеленый час», «Блаженный час», «До-ре-ми-фа-оль-ля-сидо», «Фантазии в прозе»), ирония Корбьера («Бессонница», «Двери и окна»), Жермена Нуво.

Несомненно, переводам Анненского не уделено достаточно внимания. На этом пути исследователей ждет немало открытий. Свой первый сборник стихов Анненский издал под одной обложкой с переводами французских поэтов — это свидетельствует о том, что фоном, проясняющим его эстетические установки, Анненский сделал французскую поэзию «парнасцев и проклятых». Французские переводы — магнит, поднеся который, автор выявляет силовые линии своей поэзии. Бодлерова *l'ennui de vivre* (тоска существования), глубокая меланхолия Верлена — и пессимистическая рефлексия Анненского имеют сходную типологию. Важным представляется тот факт, что большинство переводов сделаны до издания первого сборника поэта «Тихие песни». Об этом свидетельствует А. Федоров: «Записи большинства из них (во всяком случае в первоначальном варианте) находятся в ранних тетрадах поэта, где они чередуются с оригинальными стихами»²⁷.

Награждая Бодлера «современной чувствительностью», Анненский находит в его творчестве то, что отличает, по его мнению, современную поэзию от классической — *настроение*. Обращаясь к стихотворению Бодлера «Сплин» в своей статье «Что такое поэзия?», он замечает: «Я не знаю, о чем думаете вы, читатель, перечитывая этот сонет. Для меня он подслушан поэтом в осенней капели.<...> Сонет Бодлера есть отзвук души поэта на ту печаль бытия, которая открывает в капели другую, созвучную себе мистическую печаль. Символы четырнадцати строк Бодлера — это как бы маски или наскоро брошенные одежды, под которыми мелькает тоскующая душа поэта, и желая, и боясь быть разгаданной, ища единения со

всем миром и вместе с тем невольно тоскуя о своем потревоженном одиночестве» (КО, 203-204).

Вслед за Анненским откроем «наудачу книгу поэта» (КО, 203) и обратимся к еще одному цветку из его «мучительного букета» – сонету «Слепые» (1852) в переводе Анненского (1904) (кроме сонетов «Слепые» и «Сплин», Анненским переведены также сонеты «Искушение», «Привидение», «Совы», «Погребение проклятого поэта», «Старый колокол»).

LES AVEUGLES

Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment *affreux!*
 Parcils aux mannequins; vaguement *ridicules*;
Terribles, singuliers comme les somnambules;
 Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

Leurs yeux, d'où la *divine étincelle* est partie,
 Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
 Pencher *rêveusement* leur tête appesantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,
 Ce frère du silence éternel. *O cité!*
 Pendant qu'autour de nous *tu chantes, ris et beugles,*

Eprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,
 Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux *hébété*
 Je dis: Que cherchent-ils *au Ciel*, tous ces aveugles?

СЛЕПЫЕ

О, созерцай, душа: весь ужас жизни тут
 Разыгран куклами, но в настоящей драме.
 Они, как бледные лунатики, идут
 И целят в пустоту померкшими шарами.

И странно: *впадины*, где *искры жизни* нет,
 Всегда глядят наверх, и будто не проронит
 Луча небесного внимательный лорнет,
 Иль и *раздумие* слепцу чела не клонит?

А мне, когда их та ж сегодня, что вчера,
Молчанья вечного печальная сестра,
Немая ночь ведет по нашим стогам шумным
С их похотливою и наглою *суе*той,

Мне крикнуть хочется — *безумному безумным*:
«Что может дать, слепцы, вам этот *свод пустой*?»²⁸

В переводе сохранена форма сонета, и на первый взгляд перевод Анненского отличается большой точностью соответствия оригиналу. Но эта точность имеет определенный сдвиг, позволяющий определить стихотворение Анненского не как символистское, а как декадентское. Анненский снимает символистскую напряженность стихов Бодлера уже в первой строфе: *ужас жизни, драма* разрешается *пустотой*. Этой же установке служит упразднение эпитетов: тогда как у Бодлера нагнетание эпитетов: *отвратительные, чуждые, ужасные, странные*, у Анненского — всего один, и тот нейтральный — *бледные*.

У Бодлера слепые устремляют свой взор «неизвестно куда» — у Анненского: «целят в *пустоту*»: разговорное «неизвестно куда» заменяется знаковой «*пустотой*». Неизвестность у Бодлера — то, что предстоит узнать, тайна; у Анненского — пустота. Тайна подменяется пустотой: напрасно думать, что в бытии есть тайна. Бодлер подразумевает драму жизни, не называя ее, а лишь намекая, — Анненский называет ее, но тут же и снимает.

Замком этого четверостишия является слово *ténébreux* (от *ténèbre*, сумерки) — темный, мрачный, сумрачный, непонятный, коварный (вновь намек на тайну и, более того, опасность у Бодлера). Сумрак и темнота скрывают что-то таинственное, несущее опасность, требующее разгадки. Анненский лишает это слово многозначности, заменяя его «померкшими» (нейтральное общее место: «померкший взор»), выступает только одно значение: мрака жизни, но без ее тайны. Четыре эпитета завершаются пятым, содержащим намек на тайну, несущую опасность, коварство жизни, ее ловушки. Вспомним, что под ногами слепых на картине Брейгеля, которую, по мнению исследователей, описывает Бодлер, разверзается пропасть с бурным потоком.

Подобным же образом *globe* переводится Анненским как «шар» и содержит в себе намек на пустоту (полый шар). Здесь в полной мере работает теория Соссюра о внутренней форме слова. Целый

мир, скрывающийся за globes Бодлера, улечучивается, превращаясь в пар, пустоту у Анненского.

В следующем четверостишии «глаза» Бодлера заменяются «впадинами», что тоже работает в направлении утраты смысла и разработки мотива пустоты и некоего космического пространства «без человека».

Второе четверостишие еще более усиливает наметившуюся тенденцию к развенчанию тайны и лишению бытия смысла, более того, божественного смысла. Выражение «божественная искра» заменяется «искрой жизни»: у Бодлера — «ушла божественная искра», у Анненского — «ушла искра жизни». Таким образом, слово, обозначающее присутствие Бога у Бодлера, у Анненского исчезает, и его заменяет идеал посюсторонней жизни, проступающий у Анненского не без влияния Ницше.

Изгнание Бога сопровождается изгнанием мечты. Слово *rêveusement* — «мечтательно» — заменяется словом «раздумье». Романтическая мечта уступает место раздумью как сомнению, уводящему к идее переоценке ценностей.

Подобным же образом слово «бесконечная» (*illimité*, по отношению к мраку, к тьме, ночи) заменяется словами «немая ночь». Мотив молчания, немоты, усиленный у Анненского повторением (синонимы «немая», «молчащая» ночь) также работает на образ мира без Бога. Космос не ответит человеку. Бесконечность Бодлера — бесконечность смыслов мира уводит к Богу, немота Анненского ограничивает смыслы, сводя их к одному: миру без божественной благодати.

У Анненского отсутствует обращение к городу: Бодлер обращается к душе, к городу и читателю, Анненский — к душе и слепым. Поэт города, Бодлер создает его как образ особого существа, живущего собственной жизнью: «ты поешь, смеешься, реवेशь», стремишься к удовольствиям любой ценой, даже ценой превращения в зверя. Анненский лишь намекает на существование города: «шумные стогна с их похотливою и наглою суетою». Бодлер описывает процесс превращения горожанина в зверя: поешь, смеешься, реवेशь от удовольствия и превращаешься в жестокого зверя. Анненский снимает драматичность и напряженность этого превращения словом «суета». Бодлер ставит экзистенциальный вопрос: жажда удовольствия, стремление к наслаждению лишает человека его сущности и превращает в зверя — таким образом, в теме города Бодлер разворачивает философию личности. У Анненского само

слово **город** отсутствует — поэтому тема проходит лишь намеком: собирательное «мы» противостоит пустым небесам. У Бодлера оказывается больше действующих лиц, город является полноправным участником диалога.

Заключительный эпитет *hébété* также связан с темой города: оглушенный, ошарашенный городом, ошалевший от его погони за удовольствиями, одурманенный, отупевший. Мотив отупения у Бодлера связан с темой превращения в зверя. У Анненского в эпитете «безумный» (заменяющем эпитет *hébété*) тема города отсутствует. Безумие имеет скорее коннотацию оторванности от жизни, романтического противостояния поэта толпе.

Лирический герой Бодлера сравнивает себя со слепыми: «я тащусь по дороге жизни, как они, оглушен еще больше, чем они». Но обращенный к небу взгляд слепых является их привилегией: герой вопрошает читателя (и самого себя), что они ищут в Небесах? Слово **Небо**, написанное Бодлером с большой буквы, отсутствует у Анненского. Оно заменено знаковым словосочетанием «свод пустой». Большая буква у Бодлера в слове *Ciel* предполагает присутствие Бога, герой сомневается в этом, вопрос обсуждается, у Анненского вопрос снят, драматизм ситуации отсутствует.

В переводе Анненского наблюдается редукция внутреннего пространства сюжета по сравнению со стихотворением Бодлера. Образ слепых разрабатывается Бодлером в рамках традиции риторического «*locus communis*»: слепые оказываются истинно зрячими, тогда как зрячие (обыватели, толпа) оказываются слепыми (ср. классический пример: король Лир в трагедии Шекспира). В своей физической слепоте они зрят духовными очами, которые возведены к Небу. Мир существует для Бодлера в строгой иерархии «верха» и «низа», «горнего» и «дольнего», иными словами, в классической топонимике духа. В переводе Анненского происходит модернистское снятие «верха» и «низа», в связи с чем коренным образом меняется образный строй произведения. Фраза «свод пустой» звучит парафразом «пустых небес», небес без Бога. Мир Анненского существует в постнищанском измерении смерти Бога, эпохи декаданса «конца века». Анненский отказывается от образа неба, тогда как у Бодлера он является сквозным и появляется дважды: во второй и четвертой строфах. Выступая грамматически в одной и той же конструкции, образ строится по принципу укрупнения — от небес как небо — он разрастается до небес как горнего свода: слово пишется с большой буквы в соответ-

ствии с символистской эстетикой Бодлера. Роль этого слова в заключительной строфе, которая итожит стихотворение, исполнена особой смысловой нагрузки. Традиционно заключительный триолет или дистих в сонете играет роль смыслового замка (ср. «мораль» в басне) — у Бодлера таким замком является слово «Ciel» как высшая реальность, перед которой явственнее выступает ничтожность земного бытия.

В отличие от символизма Бодлера Анненский проявляет себя здесь как поэт декаданта. Слова, ключевые для Анненского (**ужас жизни, драма, пустота, суета, свод пустой**), в стихотворении Бодлера отсутствуют, но именно они являются главными для понимания мироощущения Анненского. У Бодлера — противопоставление города (как недолжного, наличного бытия человека) и неба (как должного, потенцированного бытия, бытия с Богом), у Анненского это противопоставление снято ощущением суетности, пустоты жизни, бесполезности выхода за ее пределы и поиска божественного, иного бытия. Таким образом, если Бодлер как поэт, по словам Анненского, стоит «на грани двух миров — романтики и символизма», то перевод Анненского представляет нам другую версию Бодлера — Бодлера-декадента. Версия Анненского является подтверждением его тезиса о путях развития «современного лиризма», выраженного им в письме к С. Маковскому: «не доросли мы еще до настоящего символизма» — в смысле преодоления русского декадентства, поэтом которого он был. Сопоставляя лирику Анненского со стихами символистов «младшего» поколения, С. Маковский увидел корни глубоко трагического мирозерцания поэта в неверии в трансцендентальный смысл бытия, отрицающем, в конечном итоге, и смысл личного бытия. Об этом же пишет и Н. Гумилев: «Для него в нашей эпохе характерна не наша вера, а наше безверье, и он борется за своё право не верить с ожесточённостью пророка»²⁹.

В статье «Что такое поэзия?», которая должна была стать предисловием к новому сборнику стихов, Анненский писал, что в искусстве слова «все тоньше и беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность <...> с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности», проявляется «я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою» (КО, 206)³⁰. Это и происходит в его переводах Бодлера: он впитывает в себя Бодлера и становится им, делая его собою. В этом смысле его интерпретация Бодлера изображает душу человека эпохи декаданта, в то время как Бодлер «открывал нам всю бездонность человеческой души вообще»³¹ (В. Брюсов). По глубокому замечанию Брюсова, книга Бод-

лера «Цветы Зла» могла бы не менее закономерно называться «Цветы Добра», так как цель поэта – извлекать Прекрасное из безобразного, из Зла³². Эту мысль Брюсова подтверждает сонет «Слепые». Однако перевод Анненского остается за рамками такого понимания Бодлера. Уместно вспомнить слова О. Мандельштама по этому поводу: «Неспособность Анненского служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна. Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав»³³. Действительно, оставаясь самим собой, Анненский оставался верен «декадентству» в течение всей своей жизни. Исследователи отмечают: «Приближаясь этим “мировосприятием” из всех своих современников более всего к Фёдору Сологубу, формами стиха Анненский наиболее близок молодому Брюсову периода “Русских символистов”. Однако преувеличенное «декадентство» первых стихов Брюсова, в котором было много нарочитого, придуманного со специальной целью обратить на себя внимание, “эпатировать” читателя, у не печатавшего свои стихи Анненского носит глубоко органический характер. Брюсов скоро отошёл от своих ранних ученических опытов. Анненский оставался верен “декадентству” в течение всей жизни, “застыл в своем модернизме на определённой точке начала 90-х годов”, но зато и довёл его до совершенного художественного выражения. Стиль Анненского ярко импрессионистичен, отличаюсь зачастую изысканностью, стоящей на грани вычурности, пышной риторике *décadence*’а»³⁴. Это не помешало ему стать «великим европейским поэтом» (Н. Гумилев) и оказать огромную услугу русской культуре своей деятельностью переводчика. Сергей Маковский прекрасно выразил эту мысль, подводя итог новаторскому творчеству Анненского: «Анненский оказал мне решающую поддержку в эти первые полгода создания “Аполлона”. Анненский стоял в стороне от соревнования литературных школ. Не был ни с Бальмонтом, ни с Валерием Брюсовым в поисках сверхчеловеческого дерзания. Он был символистом в духе французских эстетов, но не поэтом-мистиком, заразившимся от Владимира Соловьёва софийной мудростью. В известной мере был он и русским парнасцем, и декадентом, и лириком, близким к Фету, Тютчеву, Константину Случевскому и автору “Кому на Руси жить хорошо”. Ему пришлось многое поднять на плечи, чтобы уравнивать русскую поэзию с “последними словами” Запада»³⁵.

Примечания

- ¹ Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. Далее по тексту — КО с указанием страницы.
- ² Название доклада И. Анненского «Поэтические формы современной чувствительности», который был прочитан 13 октября 1909 года в Обществе ревнителей художественного слова. См.: Из неопубликованных материалов архива И.Ф. Анненского (предсмертные публичные выступления) / Подг. текста, вст. ст. и примеч. Г.В. Петровой // Известия РАН. Серия литературы и русского языка. Т. 68. 2009. № 4. С. 50—58.
- ³ Бодлер Ш. Мое обнажённое сердце. Цит. по: Бодлер Ш. Стихотворения. Проза. М., 1997. С. 434.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Там же. С. 484.
- ⁶ Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. Précédée d'une notice par Théophile Gautier. P., 1901. P. 7.
- ⁷ Верлен П. Томление. Цит. по кн.: Французские стихи в переводе русских поэтов XIX—XX вв. М., 1973. С. 493.
- ⁸ Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдора. М., 1993. С. 87.
- ⁹ Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. С. 28, 30. Далее по тексту — К с указанием страницы.
- ¹⁰ Нордау М. Вырождение. М., 1995. С. 237.
- ¹¹ Michaud G. Message poétique du symbolisme. P., 1961.
- ¹² Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 366. Начинающие поэты сразу же оказываются в орбите символизма: 18-летний П. Валери обращается к Малларме с письмом (1890), содержащим тонкую интерпретацию поэтики Малларме (а в зародыше — и теорию «чистой поэзии» самого Валери), а А. Жид, уже успевший выпустить первый сборник стихов «Стихотворения Андре Вальтера» (1887), публикует страстный «Трактат о Нарциссе» (1891), имеющий подзаголовок «Теория символа».
- ¹³ Об успехе и подъёме символизма свидетельствовало, в частности, внимание «всего Парижа» к празднеству, устроенному по поводу выхода в свет сборника Ж. Мореаса «Страстный пилигрим» (1891), под председательством Малларме в окружении литературно-художественной элиты во главе с Анатолем Фран-

сом. В уважаемом журнале «Ревю де Дё Монд» появилась благосклонная статья Ф. Брюнетьера — виднейшего представителя академической критики и безжалостного «литературного полицейского», а также вышла в свет серия из 64 интервью известных французских литераторов, в число которых вошли и символисты (Малларме, Кан, Метерлинк Морис, Ренье, Сен-Поль-Ру и др.). Подробнее об этом см.: К, 33.

¹⁴ Ср.: «По стилю своему символизм находился в ближайшей преемственной связи с импрессионизмом, хотя русские символисты стремились преодолеть дифференцированность, камерность, суточный субъективизм декадентско-импрессионистического художественного метода, выдвигали лозунги действенного, синтетического, даже всенародного искусства большого стиля. Но эти тяготения не устраняли декадентской подпочвы символизма. Последний стиль у ряда поэтов образовывал как бы вторичные „наслоения“ на импрессионистически обработанной поверхности» (*Михайловский Б.В.* Из истории русского символизма (900-е годы) // Михайловский Б.В. Избр. статьи. М., 1968. С. 433). См. также: *Корецкая И.В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975. С. 213 и след.

¹⁵ *Корецкая И.В.* Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М., 2000. С. 696.

¹⁶ Ср.: «Настроения отчаяния, депрессии, крайнего пессимизма, предчувствия гибели, обычные для декадентов 90-х годов, у „младших символистов“ оттесняются приподнятыми, восторженными настроениями, мотивами возрождения, обновления, напряжённым ожиданием каких-то грандиозных переворотов в судьбах мира и человечества, надеждами на новую эру истории. <...> Декадентская лирика 90-х годов была поэзией ночи, сумерек, закатов, бледной, мертвенной луны. Лучи рассвета озаряют „Стихи о Прекрасной Даме“ Блока. Первый сборник стихов Андрея Белого „Золото в лазури“ (1904) полон солнечным сиянием, яркими дневными красками, настроениями восторженных ожиданий на фоне ликующей природы» (*Михайловский Б.В.* Из истории русского символизма (900-е годы) // Михайловский Б.В. Указ. соч. С. 390—391).

¹⁷ Там же. С. 151, 259, 464, 467.

¹⁸ Энциклопедия символизма. М., 1999. С. 183.

- ¹⁹ *Пайман А.* История русского символизма. Cambridge, 1994; М., 1998. С. 347.
- ²⁰ *Корецкая И.* Символизм. С. 690
- ²¹ *Гаспаров М.Л.* Сергей Соловьев // Русская поэзия Серебряного века 1890—1917: Антология. М., 1993. С. 271.
- ²² Во французском литературоведении утвердилось два значения термина «символизм», в широком и узком смысле этого слова. Французские историки литературы, говоря о символизме, подразумевают либо широкое литературное течение поэтического идеализма второй половины XIX века (первое поколение: Гюго, Нерваль и Бодлер; второе поколение: Лотреамон, Верлен, Рембо, Малларме; третье поколение — собственно символисты «школы Малларме»), либо литературную школу, сложившуюся в 1885—1900-е годы, а вернее, группу поэтов, объединённых общими устремлениями и сходными взглядами на технику стиха (декаденты: Л. Тайяд, Ж. Роденбах, Э. Микаэль, Ж. Лафорг — и символисты: Г. Кан, Р. Гиль, Ж. Мореас, А. Самен, Ф. Вьеле-Гриффен, Ш. Моррас). При этом «Парнас» и символисты как школа отделены поколением 1870-х — предсимволистами, или так называемыми «проклятыми поэтами», возвестившими приход символизма (Ш. Кро, Т. Корбьер, Ж. Нуво). Верлен причислял себя и своего друга А. Рембо к поколению «проклятых поэтов». Именно Верлену принадлежит заслуга открытия поэзии «проклятых» французскому читателю.
- ²³ Письма И. Анненского к С. Маковскому см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л.: Наука, 1978. С. 222—241.
- ²⁴ *Verlaine P.* Les Hommes d'aujourd'hui // Verlaine P. Oeuvres en prose complètes. P., 1972. P. 765—770.
- ²⁵ Письма И. Анненского к М. Волошину см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л.: Наука, 1978. С. 242—252. Здесь Анненский упоминает повторяющуюся строку из стихотворения *Interieur* французского поэта Шарля Кро (1842—1880). Перевод этого стихотворения Анненского под названием *Do, re, mi, fa, sol, la, si, do...* впервые опубликован А.В. Фёдоровым в кн.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 291—292.
- ²⁶ Н.С. Гумилёв замечает: «О недавно вышедшей книге И. Анненского уже появился ряд рецензий модернистов, представителей

старой школы и даже нововременцев. И характерно, что все они сходятся, оценивая „Кипарисовый ларец“ как книгу бесспорно выдающуюся, создание большого и зрелого таланта <...> только теперь, когда поэзия завоевала право быть живой и развиваться, искатели новых путей на своём знамени должны написать имя Анненского, как нашего „Завтра“» (*Гумилёв Н. Письма о русской поэзии*. Пг., 1923. С. 99—100).

²⁷ *Фёдоров А.В.* Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984. С. 101.

²⁸ Французские стихи в переводе русских поэтов XIX—XX вв. С. 386—387.

²⁹ *Гумилёв Н.* Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 87.

³⁰ Аполлон. 1909. № 1. С. 17.

³¹ Цит. по: *Солодовникова Т.Ю.* Шарль Бодлер в русской периодике начала XX века // Коммуникация в современном мире. Воронеж, 2008. С. 85.

³² Ср. высказывание Бодлера: «Мне показалось любопытным — и тем более приятным, чем труднее была моя задача — заняться добыванием Прекрасного из Зла». Цит. по: *Бодлер Ш.* Цветы зла. М., 1997. С. 835.

³³ *Мандельштам О.* О природе слова. М., 1987. С. 63.

³⁴ *Благой Д.* Анненский // Литературная энциклопедия. М., 1930. Т. 1 / Под ред. В. Фриче.

³⁵ *Маковский С.* О Николае Гумилёве по личным воспоминаниям // Николай Гумилёв в воспоминаниях современников / Под ред. В. Крейда. М., 1990. С. 73—103.