

## СТИХОТВОРЕНИЕ АВЕРИНЦЕВА «NATALIAE SPONSAE» В КОНТЕКСТЕ ДИСКУССИЙ О ПРИРОДЕ БАРОККО

© **Марков Александр Викторович** (2019), ORCID: 0000-0001-6874-1073, SPIN-код: 2436-2520, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6), markovius@gmail.com

Написанное для домашнего опубликования стихотворение С.С. Аверинцева, обращенное к будущей жене, ставит проблему глубинного автоперевода: не только выражения своих мыслей на чужом языке, но и исследования самих минимальных условий появления поэтического высказывания в разных языках. Доказывается, что некоторые особенности формы этого стихотворного экспромта объясняются заинтересованностью в культуре барокко, в которой рефлексия над природой языков была превращена в проект создания новых, искусственных языков, соответствующих ситуации «здесь и сейчас». Аверинцев, учитывая особенности поэтической культуры ранней Византии и немецкого барокко, создал произведение, в котором нарушение жанровых границ сопровождается культивированием эстетики барокко как противопоставляющей литературным языкам и стилям экзистенциальное переживание, речь на одре смерти или перед любовной встречей, способность экзистенциальной ситуации стать точкой производства новой структуры выражения. Тем самым Аверинцев, опираясь на опыт Клеменса Брентано, встроившего эстетику барокко в романтический эксперимент с творческой субъективностью, раздвинул границы автоперевода, превратив его из просветительского средства в способ познания структуры поэзии целой эпохи, способ, сопоставимый с «конспективными переводами» М.Л. Гаспарова.

*Ключевые слова:* Аверинцев, Клеменс Брентано, перевод, автоперевод, барокко, экспромт, многоязычие

В позднее советское время среди интеллектуалов сложилась утопия мультилингвизма: знание каждого нового языка обогащает владение другими языками, в том числе и понимание связи звука и смысла в поэзии. В таком случае перевод или автоперевод должен объяснить не только как устроено стихотворение, но и каковы минимальные условия создания поэтической формы. В XIX веке в России были авторы-полиглоты, переводившие стихи с неродного языка на другой неродной язык, например, филолог Ф.Е. Корш, антиковед и ориенталист, – тогда как для интеллектуалов советского времени, которые решили повторить этот опыт, важнее оказывалось открыть

не столько возможность языка выражать те или иные поэтические смыслы, сколько сами разные языки, например, «язык Державина» или «язык барокко» как создающие особую поэтическую субъективность или поэтическую задачу. При этом обосновывать это интеллектуалы-полиглоты могли по-разному: так, С.С. Аверинцев не раз говорил, что стремится преодолеть инерцию романтизма, который утвердил только один вид поэтической субъективности, М.Л. Гаспаров в своих «конспективных переводах» явно ориентировался на традиции еще эллинистической учености и классической риторики, превращавшей поэтические фигуры в структуры воздействия на публику, – тогда рефлексия над этими возможностями воздействия при переводе может объяснить, как была устроена творческая субъективность в различные эпохи. В этой статье мы выясняем на одном примере, как эта утопия перестала быть утопией и стала способом изучения литературы и культуры прошлого.

В качестве вводного объяснения того, как вроде бы в прагматическом переводе (нужном для иллюстрации какого-то тезиса в научной статье) возникают черты автоперевода, познания изнутри минимальных условий создания поэтической формы, приведем такую иллюстрацию. Васильева перевела Мандельштама на латынь, чтобы проиллюстрировать особенности анафоры в оригинальной латинской поэзии Лукреция [Васильева 2004, 708], а Гаспаров перевел обратно на русский [Васильева 2004, 712]. В этом переводе произошло изменение субъективности: Мандельштам писал о декабристах, оказавшихся в холодной Сибири и воспринявших свою судьбу как забвение и гибель: Россия, как Лорелея, повергла в Лету, реку забвения, все их замыслы. Мандельштам придерживался концепции, заданной знаменитым стихотворением Тютчева, где Россия как «вечный полюс» бесследно истребила замыслы и мечты декабристов. Декабристы Мандельштама парализованы холодом, и никто из них не может взять слово, а Мандельштам как бы осуществляет «перевод» этого слова, позволяет декабристам объяснить причину их неудачи. В переводе на латынь мы видим другое: что на самом деле декабристы не лишены языка, просто никто не может в полной мере осознать, что именно произошло, когда их сослали. Внутреннее чувство и языковое выражение как бы меняются местами, и отсутствие или безмолвие слова, одна из основных тем Мандельштама, заменяется на тему неспособности субъекта выработать подходящую поэтическую форму для вполне внятного смысла. Латынь оказывается

тем языком, где не существует проблемы «немоты», столь важной для Мандельштама. Когда Гаспаров перевел эти латинские строки обратно на русский язык, он еще больше усилил мысль о социальной функции языка: если люди владеют языком, но мало общаются, то они не могут сообщить друг другу ни о собственных судьбах, ни о судьбах других людей. Дело в том, что и слово «повторять» стало означать не «повторять в забвении», «пытаться опомниться», «пытаться прийти в себя», как у Мандельштама, но «постоянно напоминать», из замечания о страдальческой беспомощности декабристов превратившись в напоминание, как бы пришедшее из другого языка и структурирующее нашу мысль о деле декабристов. Так двойной перевод стал раскрытием глубинной мысли о роли движения декабристов в культуре, напоминающей о собственной аффективной стороне: что нужны не только «труд и постоянство», но радостные, отрадные труд и постоянство. Таким образом, перевод стал интеллектуальным автопереводом, переводом постигнутой мысли Мандельштама на чужой, а потом и на свой язык:

Мандельштам:

Все перепуталось, и некому сказать,  
Что, постепенно холодея,  
Все перепуталось, и сладко повторять:  
Россия, Лета, Лорелея.

Васильева:

*omnibus immistis nemost quem posset adire,  
frigora ut accipiat,  
omnibus immistis quam suavia sint iteranda  
Laud Libitina Lares.*

Гаспаров:

Все воедино слилось, и никто настолько не близок,  
Чтобы о холоде внять:  
Все воедино слилось, и отрадны повторные звуки:  
Лар, Либицина, Хвала.

Эта вводная иллюстрация настраивает нас на понимание нашего примера: как Аверинцев писал по-латыни. Это и «автоперевод» в буквальном смысле, потому что Аверинцеву пришлось для публика-

ции в журнале, большинство читателей которого не знает латыни, дать перевод на русский язык, но и в более широком переносном смысле, потому что он сочинял его как выражение в другом языке некоторого непосредственного отношения к ситуации, для которого должны прийти, прежде всего, на ум слова родного языка, по образцу Вячеслава Иванова, тоже сочинившего экспромт на латыни во сне. Таким образом, латынь оказывается языком перевода собственных глубинных содержаний, но этот автоперевод с несуществующего оригинала и должен раскрыть глубинную структуру этих переживаний.

Приведем сначала текст полностью [Аверинцев 1995] с автопереводом:

*Nataliae sponsae*

*Ave, virgo delicata,  
Quasi rosa purpurata,  
    Candens sicut lilium,  
Tot virtutibus ornata,  
Nata, data, dedicata  
    Ad Dei officium*

*Ave, templum castitatis,  
Et exemplum caritatis,  
    Bonitatis speculum,  
Erudita, litterata,  
Verbo Dei illustrata  
    Per mentem et spiritum.*

*Tam fidelis, tam formosa.  
Operosa, pretiosa,  
    Et bonorum gaudium,  
Quam praeclara virgo illa,  
Pia Domini ancilla  
    Et nostrum solatium.*

Наталии невесте:

Привет тебе, о нежная дева, подобная пурпурной розе, близкою схожая с лилией, украшенная столькими добродетелями, рожденная, сужденная и посвященная на служение Богу.

Привет тебе, о храм целомудрия и пример милосердия, зеркало доброты, обильна ученостью, словом Божиим просвещенная в уме своем и духе.

Столь верная, столь прекрасная, трудолюбивая, многоценная, радость всех добрых, столь достославна оная дева, благочестивая служительница Господня и наше утешение.

Образцы для этой секвенции, «Наталии суженой» 1962 года, очевидны – как средневековые прообразы, так и подражание им Вячеслава Иванова в книге «*Cor ardens*»: религиозно-мистические две строфы «*Breve aevum separatum*» об освящающем веянии Духа Святого в этой жизни и прибытии очистившейся души на брачный пир церкви торжествующей, которые Иванов записал сразу после пробуждения, как и отмечал Аверинцев [Аверинцев 1996, 168]. Аверинцев знал эту книгу Иванова и эти стихи, равно как интересовался, по мемуарным свидетельствам, в год написания стихотворения, 1962, средневековым стихосложением и аллитерационным стихом Вагнера. «Сергей любил музыку, почитал Вагнера, русских символистов, его влекла совершенно запретная стихия византийской духовной поэзии, проблема богословия» [Тахо-Годи 1997, 306]. Но в отличие от прообразов, где все рифмы точны, здесь вместо точных рифм третьей и шестой строки использованы ассонансные рифмы: *lilium – officium*, в двух следующих строках *speculum – spiritum, gaudium – solatium* – это уже диссонансы.

Сам Аверинцев позднее посвятил возникновению точной рифмы специальную работу, в которой доказывал, что рифма как системный принцип организации поэтической формы возникла не на средневековом Западе, а в Византии и что ее суть – не в музыкальной поддержке стиха, а в особой интеллектуальной деятельности, когда за сходными формами открывается несходное содержание. Основные герои его книги «Поэтика ранневизантийской литературы» [Аверинцев 1997] (первое издание: 1977), такие как богослов Псевдо-Дионисий Ареопагит, ритор Агафий, поэты Клавдий Клавдиан и Нонн Панополитанский, гимнограф Роман Сладкопевец, – люди разных убеждений, но склонные к игре сходными по звучанию словами и переусложненному синтаксису, благодаря чему можно при тесном сближении слов почувствовать инаковость смыслов, а значит, перейти к созерцанию непостижимого. Ту же работу сходного, производящего эффект несходного, он находит в «Акафисте»,

ранневизантийском гимне, где рифма становится из риторического украшения структурным принципом, по строению приближается к панторифме и тоже должна обратить от красоты слов к красоте незримого.

Сам Аверинцев говорит при этом, что рифма представляет собой всегда новый синтез устного и письменного начал создания литературных текстов, что тоже является магистральной мыслью его книги «Поэтика ранневизантийской литературы». Вся эта монография посвящена тому, как риторика устного жеста, встретившись в эпоху императора Константина с письменной мудростью Библии, стала принимать новые формы, непохожие на то, что наблюдалось прежде в античности, несмотря на все влияния Востока в эллинистическом мире. Так и здесь, он указывает, что рифма была способом для самой риторики освоить тот мир библейской «хвалы», в котором емкость и энергичность высказывания не были похожи на привычную пространность речи и панорамное видение греков. Из этого он выводит то противоречие: хотя рифма является в регулярном стихе техническим средством, отмечающим конец строки, она связана больше не с письменной технологией, а с устным восприятием:

И еще мы привыкли к тому, что рифма ориентирована в конечном счете не на глаз, а на ухо, по каковой причине созвучие последнего ударного слога для нее необходимо, а тождество ударного окончания излишне; рифмовать «уколы» и «веселой» можно, а, например, «уколы» и «пределы», «веселой» и «миллой» – не принято (это называется диссонансом). В новоевропейской поэтике рифмы преобладает установка на чувственную иллюзию, примерно так, как в новоевропейской живописи от Тициана и Франса Хальса до импрессионистов, достигающей своего эффекта слиянием на известной дистанции «неточных» мазков [Аверинцев 1997, 238].

В этом отрывке удивляет расширение канона чувственной иллюзии, вероятно, чтобы он по широте мог быть сопоставим с каноном устной речи. Я затрудняюсь говорить о Тициане и Хальсе как художниках, достигших чувственной иллюзорности импрессионистов. Тициан был, прежде всего, живописцем точных нюансов, мастером работы с мазком, подчиненной колориту, его картины всегда рассматривать вблизи и в деталях не менее интересно, чем издали.

Мазок Хальса, конечно, резок и решителен; но иллюзия создается вовсе не за счет увеличения дистанции, а благодаря импасто, густому слою краски, который можно вполне рассматривать вблизи, потом отходить поодаль, и только тогда сложится нужное впечатление. Статическая точка зрения, как в живописи импрессионистов, с ее происхождением из практик салонной живописи, которую рассматривают посетители, была чужда и Тициану, и Хальсу. Создается впечатление, что перед нами просто расширение жанрового термина «иллюзия», наподобие того, как слово «фантазия» может означать и жанр, и вообще участие воображения даже в произведениях, посвященных анализу современной социальной реальности.

Но Аверинцев посвятил целую статью Клеменсу Brentano [Аверинцев 1996: 277–308] (первая публикация: 1985), заявив целью статьи ввести этого малоизвестного в России и в большинстве стран романтика в канон европейской поэзии XIX века. Для историков культуры Brentano, прежде всего, посредник между миром католической духовности и протестантским в основе немецким романтизмом: знаток не только средневековья, но и барокко, мистификатор духовности как создатель нового евангелия Анны Катарины Эммерих, мистификатор фольклора как один из издателей «Волшебного рога мальчика», авантюрист, не вернувший братьям Гримм оригинальную рукопись их «Сказок», он должен, скорее, быть сопоставлен с католическим романтизмом, например, Франца Ксавьера фон Баадера, который сохранил от романтизма стремление пересоздать религию как новый принцип бытия человечества уже в эпоху романа, проживания веры как универсального романа, который восходит к Шлейермахеру, но уже в 1820-е годы выглядел устаревшим в сравнении со слишком стремительной эволюцией романтического субъекта, не оставлявшей место универсализму. При этом Brentano вполне осуществил претворение христианской духовности в переживание читателя романа: евангелие Анны Катарины Эммерих представляло собой роман, знакомящий нас с теми аффектами, которые были доступны или недоступны людям Нового Завета, из чего читатель и должен был исходить, превращая собственную заинтересованность в понимании учения Христа в вовлеченность в правильные моральные решения.

Не случайно племянник Клеменса Франц Brentano возродил средневековое учение об интенции, важное для Гуссерля и всей последующей феноменологии, в том числе для интерпретации искус-

ства, которое подразумевает доопытную заинтересованность, только и позволяющую нам ориентироваться в пережитом опыте. Учение об интенциях, восходящее к первой фразе «Метафизики» Аристотеля и высмеянное Рабле: «Может ли химера, в пустом пространстве испускающая газы, поглотить вторичные интенции» (*Quaestio subtilissima, utrum Chimera in vacua bombinam possit comedere secundas intentiones*), то есть понятия, благодаря которым мы и реализуем первичную заинтересованность в мироздании, – в эпоху романа и стало тем основанием, на котором изобразительное искусство стало пониматься как производство не только впечатлений, но и норм его восприятия. Так, последователь Гуссерля Мерло-Понти доказал, что живопись Сезанна передает не чувственные впечатления от предметов, но саму способность предметов явиться в своей данности в том числе для дальнейшей чувственной в них заинтересованности.

Седакова в специальной работе, посвященной Аверинцеву как интерпретатору Брентано, точно заметила, что Аверинцев выделил этого романтического поэта, прежде всего, как соединившего интеллектуальное созерцание и эмоциональность звучания, создавшего впечатляющую музыку стиха. В противовес как волюнтаристскому обращению с языком, так и зависимости от языка и соответствующих эмоций, сопровождающих его восприятие, Брентано превращает в том числе свою мистификаторскую способность в способ посмотреть извне и на интеллектуальную догадку, и на эмоцию, которые как бы действуют автоматически, бессознательно. Седакова (здесь и далее цитаты по [Седакова 2011]) цитирует слова Аверинцева, в которых как раз рискованность эротического романа позволяет извне посмотреть на эту автоматизацию воздействия эмоций на человека, символически преодолев роковую власть слов и аффектов:

Отношения между автором и языком здесь настолько стоят под знаком Эроса и присущего Эросу лукавства, что лучше не спрашивать, кто кого ведет и кто за кем следует [Седакова 2011] [Аверинцев 1996, 298].

Именно о таком одолении бессознательного особо регулируемой спонтанностью, напоминающей не столько о быте ученого, сколько о фантазиях увлеченного и при этом добросовестного романиста, писал Аверинцев прямо перед этими словами:



(...) не многие поэты в такой мере дают языку излить свою собственную энергию, превращая свой авторский замысел как бы в предлог для прорыва этой энергии. Сказанного не надо понимать слишком буквально, пассивность – лишь момент, диалектически сочетавшийся с творческой стратегией поэта, с тщательной разработкой мгновенных озарений, подчас растягивающейся на многие годы. Рукописи свидетельствуют, что так называемой работы над языком было предостаточно (хотя в применении к Brentano странно пользоваться таким скучным оборотом речи). Но работа эта была направлена не столько на то, чтобы подчинить стихию, сколько на то, чтобы высвободить, расколдовать ее [Аверинцев 1996, 298].

Эти слова как раз стоят перед приведенной Седаковой цитатой об эресе. К этому же романному свойству поэтического сознания Brentano относится определение ума этого поэта как женского, причем под женским началом имеется в виду пророческий дар в духе Сивиллы, с «почти устрашающей догадливостью, гибкостью и чуткостью». Аверинцев сразу смягчает это указание на женское пророчество, в целом отвергнутое ортодоксальной церковной традицией, но существенное для работы Brentano над созданием книги Эммерих, с ее устных слов, указанием на почти францисканскую заботу Brentano о словах: «Зато у него были такие руки, что слова шли в них сами, как приручаемые и приманиваемые твари Божьи» [Аверинцев 1996, 299]. В этом их бытовании окончательно стирается грань между устными эффектами и эффектами письма.

Но после слов об эресе Седакова продолжает, что перед нами не просто деавтоматизация аффектов, которая осуществляется благодаря обращению к архетипической фигуре Эроса и авантюрной и при этом доверчивой манипуляции лексикой воображения, но особая программа открытия историчности рифм и созвучий. Согласно Седаковой, Аверинцев как читатель открыл, что Brentano употребляет рифму и звуковые повторы не как украшения, а как сложный диалог с мистической традицией, причем не только настоящей, но и будущей:

И все же главная причина внимания Аверинцева к Brentano, как видно из предисловия, – сама словесная стихия его поэзии,

небывалая звучность и сила его «щебечущего» стиха, которую он описывает как умную звучность. Звуковые повторы, звуковая техника – скажет «профессиональный» филолог, и не найдет признаков, по которым можно различить «магическую» фонетику Эдгара По и совершенно иную игру звуков и повторов у Брентано. «Великий читатель» Аверинцев проводит это различие с уверенностью. Его анализ фоники Брентано, связывающий ее с древними народными песнями (которые он изучал и «переводил с немецкого на немецкий») и средневековыми латинскими гимнами (которым Брентано тоже занимался) – блестящий анализ. А вывод из него и вообще поразителен. Звукопись стиха исторична! По звукописи мы можем судить о глубине, в которую уходят (или не уходят) корни поэта [Седакова 2011].

И далее Седакова противопоставляет читательский опыт, основанный на осознанной рефлексии над своим горизонтом ожиданий, опыту специалиста, который исходит из фиксации и каталогизации факта как сразу определяющей в том числе его аффективное действие. Хорошему же читателю, такому как Аверинцев, важно не то, как захватывает та или иная риторика звучной речи, но как эта звучная речь может резко отличаться от других форм звучной речи:

«Читателю» в действительности требуется знать, может быть, что-то другое, чем «специалисту», но уж никак не меньше: редкий германист сможет, говоря о Брентано, вспоминать латинские гимны и лирику французских сюрреалистов. «Горизонт ожиданий» – так это называется в теории «актов чтения». Горизонт ожиданий идеального читателя очень широк [там же].

Если мы обратимся к статье Аверинцева, то в ней для противопоставления Брентано другим поэтам, отмеченным богатой звукописью, используются как раз не фонетические, а визуальные образы. Так, сопоставляя Брентано с Новалисом, как наиболее известным из романтических создателей новых правил существования художественной литературы, наделявшей теперь мистическим содержанием, он замечает, что у Новалиса в сравнении с Брентано, у которого «больше поэзии», «больше чистой мысли» [Аверинцев 1996, 298]. Но тут же Аверинцев определяет фонетику Брентано как результат «действия самой стихии слова, переливающейся всеми красками

фонического спектра». Указав на истоки «соловьиного шелканья согласных и завораживающего пения гласных» в фольклоре и манере барокко, он противопоставил эту педагогику фонетики, развитие фонетических задатков, укорененных в самой традиции, экспериментальной науке Эдгара По. Школьный класс противопоставлен лаборатории, и именно поэтому Седакова считает, что средний филолог не догадался бы о различии оснований фонетической игры в случаях Брентано и По – филолог может обладать довольно широкой общей эрудицией (да и то не всегда), но рефлексия над самими институциональными условиями создания филологического (комментаторского) текста обычно и оказывается его или ее слепым пятном, не позволяющим увидеть сами конструктивные причины развития барочной звукописи, принадлежащей культуре барокко, в которой, как показал еще Вальтер Беньямин, существует конфликт не чувства и долга, но более сложный и динамичный конфликт власти (включая символическую власть искусства и власть духовного наставления) и природы.

Но сопоставление Аверинцевым Брентано и По опять же верно не анализу самих фонетических закономерностей и даже соотношению их с интеллектуальным содержанием цитируемых строк, но исключительно – визуальным образам. Начав с довольно романтического и при этом пластичного сравнения Брентано с наездником, а По – с инженером, Аверинцев дает почти карикатурный образ американского поэта:

Чтобы выжать из звуков речи все, что мыслимо, По как бы выделяет фонику в неестественной химической чистоте, пренебрегая иными факторами речевой «музыки» – стилистической стереоскопичностью, лексической характерностью слова. (...) слово у По действительно редуцировано до шума, и притом не в результате просчета, а в порядке эффективного осуществления замысла, проведения программы. Лексика выровнена, приведена к одному знаменателю, чтобы служить простым фоном демонстрации звуковых достижений [там же, 299].

Аверинцев противопоставил этой чистоте эксперимента, в котором параметры звукового и смыслового проявления слова заранее известны, особую работу с фонетикой в стихотворении, где основную тяжесть сюжета несет на себе ботаническая номенклатура, бла-

годаря чему любые психологически значимые восклицания и оказываются предметом мысли, а не встречного чувства:

Du himmelfarben Ehrenpreis,  
Du Traumer, Mohn, rot, gelb und weiß,  
Aurikeln, Ranunkeln,  
Und Nelken, die funkeln,  
Und Malven und Narden  
Braucht nicht lang zu warten...

(«Ты, небесно–голубая вероника, ты, мечтатель–мак, красный, желтый и белый, медвежьи ушки, лютики и мерцающие гвоздики, и мальвы, и нарды, – ждать вам осталось недолго...») [там же, 302].

Комментируя это стихотворение, он обратил внимание на то, что эти фонетически богатые строки очень хорошо выстроены, и ассонансы в них приглушены некоторой певучестью, причем чем меньше певучести и больше декламационности, тем сильнее становится ассонанс внутри строки:

Ассонансы в первых двух строках смягчены, почти приглушены посредством одного и того же приема: доминирующий гласный дублируется соответствующим дифтонгом (а – еі, о – аі); однако во второй строке ассонанс все же сильнее, ибо гласный наряду с этим и в чистом своем виде дан дважды, в следующих непосредственно друг за другом односложных словах *Mohn* и *rot*, причем его энергия усугублена тем, что на второе из этих слов падает сверхсхемное ударение [там же].

Но дальше Аверинцев говорит, что если гласные создают эффект декламации, эффект звукового внимания, то эффект визуального внимания создают согласные, которые обладают уже не порядком созвучий, а комбинаторным порядком. Так, отмечая анаграмму ключевого глагола *funkeln* в предшествующих словах, он говорит о собственном содержании этого глагола, обозначении блеска природы в сравнении с сумраком смерти. Иначе говоря, визуальное и создает то впечатление жизни и жизненности, которое можно сравнивать со смертью. Именно поэтому Аверинцев и вспоминал Тициана и Халь-

са: при всем различии манеры этих художников, у них нет чистого черного цвета, а только бесконечные нюансы темных цветов – Хальс и вошел в анекдоты как художник, ведающий десятки оттенков черного. Но самое интересное – что при появлении смыслового центра, согласно Аверинцеву, мы вновь обращаемся от аллитераций, с их визуальным блеском, к ассонансам, к тому, чтобы рифмы вещей были заменены более энергичными переключками между языками:

Теперь, когда эта искорка зажглась и горит точно в середине строфы, нет причин дальше нагнетать аллитерации; в пятой и шестой строках на первое место опять выходят ассонансы, однако более энергичные, чем вначале, – хотя бы за счет того, что доминирующий гласный является общим для обеих строк и повторен в чистом виде четыре раза, да еще один раз входит в состав дифтонга (a – a – au – a – a). На эти строки как бы падает отблеск роскошества двух предыдущих, с которыми они сближены единством размера (двустопные амфибрахии после четырехстопных ямбов вначале) и другими средствами. Всему в целом придано формально выявленное историческое измерение, в основном за счет двух факторов: во–первых, начальная строка, так переключаясь со второй, будто они с самого рождения были вместе, в действительности представляет собой сознательно обыгрываемую цитату из народной песни:

Das himmelfarbne Ehrenpreis,  
Tulipanen gelb und weiß...

(«Небесно–голубая вероника, желтые и белые тюльпаны...»);

во–вторых, ходовые обозначения цветов Gebirgsprimel (горная примула) и Nahnenfüßgewachs (лютик) заменены роскошными латинизмами Aurikeln и Ranunkeln, не только повышающими звуковую потенцию строки, но одновременно вызывающими в памяти латинизмы барочной поэзии (для параллели можно вспомнить потешно–старомодные галлицизмы в сказках Брента но, а впрочем, и в стихотворении «Am St. Niklastag. 1826» («На Николин день 1826»), где зарифмованы «komplett» и «Serviett» [там же].

Таким образом, многоязычие и возможность перевода оказываются напрямую связаны с латинизмами, которые и позволяют достичь идеальных созвучий, но внутри уже новой, барочной эстетики. Созвучие не перестало быть меньшим, но незаметно сменилась сама эстетика. В этом и нужно видеть причину замены рифм диссонансами в экспромте Аверинцева: важно было, что на смену отвлеченным темам и сравнениям, которые должны создать образ возлюбленной, должны обозначить невыразимое с помощью отдельных образов, вполне рельефно, как у Тициана или Хальса, пришло особое переживание, в котором высказывание, любовное интимное обращение от души и стало самым важным и определяющим дальнейшую жизнь. Происходит автоперевод интимной стыдливой любовной речи, которая вдруг обыгрывается как цитата, и мы видим, как зрительные впечатления, те самые «ответы», не противоречат звуковой потенции строки, обретающей самостоятельность от рифмованного узора в пользу утверждения будущего семейного счастья.

С такими диссонансами вместо рифм мы встречаемся в песне Якопоне, которая для Аверинцева и оказывается апофеозом поэмы, сталкивающим образы жизни и смерти. И там уже зримое, но неслышимое разноязычие переходит в слышимый диссонанс речи любви и речи смерти. В этом видит и Седакова филологическое преимущество прочтения Аверинцевым Брентано: не только реабилитацию схоластики и риторики, произведенную во множестве теоретических исследований Аверинцева, но и возвращение той самой импрессионистической чудесной древности словесности, где нет различия между устным и письменным, где сходятся любовь и смерть, радость и страдание: «В ее водовороте скорбь и страдание оказываются странной радостью – любимая тема Аверинцева». Чтобы оценить эти диссонансы, нам опять придется привести большой отрывок, включающий и подстрочник, выполненный самим Аверинцевым:

Мы в конце двенадцатой песни «Романсов о Розарии». Розароза лежит на смертном одре, уже навсегда замкнувшись в тайне своей чистоты, своей боли, своей безвинной виновности; а Якопоне, словно радуясь, что у него отнято все сполна и безвозвратно, заходится восторженным воплем:

Grüß dich, blut'ge Todessonne,  
Grüß dich, Held des Unterganges,

Grüß dich, Heiland voller Dornen,  
Grüß dich, Sichel meines Gartens!  
Grüß dich, lichter Trauerbote,  
Grüß dich, Tauestranensammler,  
Grüß dich, Wecker aller Toten,  
Grüß dich, Feuerheld des Grabes!  
Singt die sieben letzten Worte,  
Singt sie mir, ihr grauen Schwalben!  
Singt ihn mir, den Schild des Todes,  
Singt den Held des Unterganges!

(«Привет тебе, о кровавое солнце смерти, привет тебе, о исполин погибели, привет тебе, о Спаситель в терновом венце, привет тебе, серп моего сада!

Привет тебе, о светлый вестник скорби, привет тебе, о собиратель слезинок росы, привет тебе, о пробудитель всех мертвых, привет тебе, о пламенный исполин гроба!

Пойте семь последних словес, пойте их мне, серые касатки!  
Пойте мне его, щит смерти, пойте исполина погибели!») [там же, 288–289].

Именно здесь мы и сталкиваемся с диссонансами, которые и позволяют воспринимать ситуацию уже не только на слух, но и зрительно. По сюжету этого отрывка, всё звучащее, как семь слов Спасителя на Кресте, отдано *другим*, птицам, тогда как явление Спасителя на Кресте представляет собой зрительный образ эсхатологических страданий, со множеством скрытых цитат из Откровения Иоанна Богослова, – без памяти об этой книге, образах жатвы и отирающего всякую слезу Агнца, мы просто не поймем образности этого отрывка. Этот отрывок Аверинцев поделил тоже в переводе на три части, как и свою секвенцию, и эти три части имеют ту же композицию, что и секвенция: (1) как выглядит, когда выполняет волю Божию, (2) как действует, когда следует словам Писания, (3) как при восприятии сами аффекты нарастают и наконец разрешаются в новой экзистенциальной ситуации.

Таким образом, мы можем говорить, что здесь осуществилась сама ситуация многоязычия как создающая новый тип поэтической субъективности, отличающийся от привычного в традиции русской лирики любовного обращения. Требовалось не просто обратиться с любовным признанием, но посмотреть извне на риторiku любовного

признания и его клише, включая рифму как вид звукового клише. Тем самым та риторика, которая стала шаблонной в романтической поэзии и потому источником столь же шаблонных любовных аффектов (что впрочем было еще в классицизме в области прозы, например, эпистолярная риторика в романе Ш. де Лакло), ставилась здесь под сомнение: насколько само это создание невыразимого объекта почитания, наследующее духовной поэзии прошлых эпох или идеализирующей живописи, соответствует экзистенциальной ситуации самого говорящего субъекта? Но было недостаточно просто заимствовать другие техники любовной речи, например, технику барокко, необходимо было сделать так, чтобы самая глубинная интимная речь, вроде бы никогда до конца не раскрываемая, и оказалась структурным основанием правильного поэтического высказывания. Для этого и требовалось осуществить тот «автоперевод», в котором интимная речь и оказывалась той предельной искренностью, которая сохраняет себя и при смене художественных эпох и сопровождающих их эстетик.

#### Источники

**Аверинцев 1995** – Аверинцев С.С. *Nataliae sponsae* [на латыни с автопереводом на русский] // Круг чтения. 1995. Т. 5. С. 104.

#### Литература

**Аверинцев 1996** – Аверинцев С.С. *Поэты*. М., 1996.

**Аверинцев 1997** – Аверинцев С.С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М., 1997.

**Васильева 2008** – Васильева Т.В. *Поэтика античной философии*. М., 2008.

**Седакова 2011** – Седакова О.А. *Сергей Аверинцев, чтец. Чтение Клеменса Брентано* // Кифа, 2011, № 7 Электронная публикация. URL: <https://gazetakifa.ru/content/view/4020/25/> (дата обращения 01.10.2020)

**Тахо-Годи 1997** – Тахо-Годи А. А. *Лосев*. М., 1997.

### AVERINTSEV'S POEM NATALIAE SPONSAE IN THE CONTEXT OF DISCUSSIONS ABOUT THE NATURE OF THE BAROQUE

© **Markov Alexander Victorovich** (2019), ORCID: 0000-0001-6874-1073, SPIN-code: 2436-2520, Doctor Habil. in Philology, Professor at the Department of the Cinema and Contemporary Art Studies, Art History Facul-



ty, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya square, Moscow, GSP-3, Russia, 125993), markovius@gmail.com

A poem written by S.S. Averintsev for home recitals, addressed to his future wife, poses the problem of deep self-translation: not only expressing ideas in a foreign language but also studying the very minimum conditions for the appearance of poetic statements in different languages. The study proves that some features of the form of this poetic impromptu are explained by Averintsev's interest in the culture of the Baroque, where reflection on the nature of languages was converted into a project of making artificial languages corresponding to actual dispositions in culture. Averintsev, taking into account the peculiarities of the poetic culture of early Byzantium and the German Baroque, wrote an impromptu in which the transgression of the genre was accompanied by the cultivation of baroque aesthetics in opposition to further literary languages and styles. This renovated Baroque was declared as aesthetics of existential experience, the speech at the deathbed or before a meeting with the loved one when existential situation introduces unusual poetic structures and artificial expressions. Thus, Averintsev, relying on the experience of Clemens Brentano, who embedded the aesthetics of the Baroque into a romantic experiment of new subjectivity creation, also expanded the boundaries of self-translation, turning it from an educational tool into a way of understanding the structure of poetry of an entire epoch, a method comparable to M.L. Gasparov's conspective translations.

*Keywords:* Averintsev, Clemens Brentano, translation, auto-translation, baroque, impromptu, multilingualism

## References

(Articles from Scientific Journals)

**Седакова 2011** – Sedakova O.A. *Sergej Averincev, chtec. Chtenie Klemensa Brentano* [Averintsev as anagnostes and reader of Clemens Brentano]. Kifa, 2011, 7 E-journal. URL: <https://gazetakifa.ru/content/view/4020/25/> (accessed 01.10.2020) (in Russian)

(Monographs)

**Аверинцев 1996** – Averincev S.S. *Pojety* [Poets: A collection of articles]. Moscow, 1996. (in Russian)

**Аверинцев 1997** – Averincev S.S. *Pojetika rannevizantijskoj literatury* [Poetics of Early Byzantine literature]. Moscow, 1997. (in Russian)

**Васильева 2008** – Vasilieva T.V. *Pojetika antichnoj filosofii* [Poetics of classical philosophy]. Moscow, 2008. (in Russian)

**Тахо-Годи 1997** – Taho-Godi A.A. *Losev* [Losev: A life]. Moscow, 1997. (in Russian)

Поступила в редакцию 1.10.2020