

«Романтический дискурс» Ивана Аксенова

Алексей Семененко

И. А. Аксенов не принадлежит к «литературным генералам», хотя, как свидетельствуют статьи этого сборника, человеком он был уникальным и многогранным. Для исследователя русской литературы именно такие фигуры, как Аксенов представляют особый интерес, так как при анализе их творчества складывается наиболее полная картина литературного процесса определенного периода. В этой статье представлен один из возможных «портретов» Аксенова не только как писателя и деятеля искусства, но и как культурного феномена своего времени.

Следует сказать, что подразумевается под понятием «романтического дискурса» и зачем понадобилось искать его у Аксенова. В первую очередь, «романтизм» может пониматься как член условной дихотомии в контексте диалогической модели культуры, «в которой периоды относительной стабильности с взаимной уравновешенностью и, следовательно, взаимно приторможенными противоположными тенденциями сменяются периодами дестабилизации и бурного развития» (Лотман 1983: 29–30).¹ Таким образом, «романтическая» тенденция характеризуется доминантой взрывных процессов, преобладанием центростремительных сил, когда периферийные явления стремятся занять центр, нормы расшатываются, границы искусства и не-искусства размываются. Подобное описание, хотя и схематичное, вполне справедливо и для периода 1910–20-х гг.

С другой стороны, «романтизм» может пониматься не только как некий «исторический период» и общий фон, но также и как определенная идеология (в широком смысле), эстетика и метапозиция автора. «Романтическая» – как в типологическом, так и в генетическом плане – установка в творчестве Аксенова была во многих случаях абсолютно сознательна.

Основные черты «романтического дискурса» Аксенова могут быть описаны следующим образом.

¹ Названия членов оппозиции достаточно условны и варьируются; похожая модель встречается у Генриха Вельфлина, Эрнста Курциуса, Виктора Жирмунского, Дмитрия Лихачева, Антона Поповича и других. Важно отметить, что Лотман отвергает схему «механического» чередования двух типов эпох и вместо этого предлагает вышеописанную диалогическую модель культуры.

Критика

О влиянии немецких романтиков на теоретическую мысль литературы двадцатого века, в том числе и на поэтику формалистов, говорилось неоднократно (см., например, Ханзен-Леве 2001: 26–31). Романтики были по сути «первопроходцами» теории искусства и, в частности, литературы; их также можно считать предтечами современной семиотической теории. Эта короткая заметка не претендует на всестороннее описание вклада романтиков в теорию искусства, однако некоторые существенные черты романтической эстетики особенно заметны и у Аксенова.

Одной их особенностей этой эстетики было отсутствие разделения между литературной теорией и практикой. Согласно Фридриху Шлегелю, критика является необходимым условием выживания литературы (см. Verman 1992: 124), а литературный критик не просто пишет отзыв на произведение, но участвует в начатом автором созидательном процессе, то есть, по выражению Новалиса, выступает в роли «расширенного автора». Иван Аксенов известен именно как критик в широком смысле слова: в своих трудах он выступает не только как публицист и беллетрист, но и как филолог и историк. Его критические статьи в многочисленных журналах, переводы, книги, доклады и лекции о литературе, кино, театре и искусстве явно преобладают над собственно прозаическими и поэтическими опытами. Сам Аксенов, хотя и говоря не о себе самом, охарактеризовал этот жанр как «эссеи» и подчеркивал, что «критическая истина излагается в полубеллетристической форме и не может претендовать на полную документальную точность» (I: 54). Это определение справедливо для многих трудов Аксенова, от исследования живописи Пикассо до биографии Эйзенштейна: творческая составляющая всегда оказывается важнее фактографической.

Музыка

Одним из краеугольных камней романтической теории было стремление к «истинному» языку через посредство, кроме всего прочего, музыки и математики как источников «чистых форм» (Verman 1992: 88). К использованию музыки как метаязыка анализа (а также и синтеза) литературного произведения Аксенов пришел в конце двадцатых годов. Музыкальную терминологию Аксенов активно использовал, в частности, в «Портрете художника» для описания различных принципов монтажа у Эйзенштейна (I: 443–59; см. также статью Н. Друбек в этом сборнике), при построении собственной повести «Благородный металл» (I: 56) и при анализе драматургии Шекспира. Последнее заслуживает особого внимания.

В книге *Гамлет и другие опыты...* Аксенов (1930: 78–79) начинает свой анализ с утверждения о несостоятельности формального анализа по той причине, что *Гамлет* – произведение не литературное. А поскольку мы имеем дело со сценическим текстом, подходящим методом является тематический анализ музыкальных произведений. Под темой, тем не менее, подразумевается «словесно выраженное определение сценического задания, устанавливающего последовательный ряд поступков лицедеев на протяжении всей композиции (главная тема) или отдельных ее моментов (производные и побочные темы)» (ibid., 83). Аксенов выделяет три типичных плана драматического произведения елизаветинского периода: «1) лирическая любовная драма (салонная), 2) драма превратностей (приключенческая), 3) интермедийно-шутовская (сильно комическая)» (ibid., 84). Шекспир, как считает Аксенов, хоть и сохранял трехплановую композицию, стремился к приведению основных частей пьесы к одному целому, и *Гамлет* в этом смысле – промежуточная пьеса «на полпути к монотрагедии» (ibid., 91).

В анализе Аксенова интересны два момента. Первый – то, что он упоминает наиболее узнаваемые черты *Гамлета* – призрака, монолог «Быть или не быть», неожиданность мести (ibid., 93) – как «стандартные» элементы канона трагедии мести. Во-вторых, Аксенов выделяет темы трех мстителей, Фортинбраса, Гамлета и Лаэрта, которые проходят через всю трагедию и «умолкают в обратном порядке» (ibid., 110). Как видно, понятие темы в анализе Аксенова имеет весьма приблизительное музыкальное обоснование, и Аксенов по сути описывает композиционную структуру произведения, в этом по сути совсем не отличаясь от отвергнутого им формального метода. Однако важно именно то, что Аксенов настаивает на уместности «музыкальной» основы анализа, так как музыка, помимо всего прочего, напрямую связана с социологической составляющей: темы сценического произведения воспринимаются «мыслящим сознанием, которое, как известно, определяется бытием воспринимающего» (ibid., 132–133). Следовательно, музыка позволяет анализировать не только произведение, но и психологию аудитории, то есть социальный план эпохи. Вопрос о том, воспринимается ли в таком случае литературное произведение *немыслящим* сознанием, Аксенов, разумеется, обходит.

Ирония и фрагментарное письмо

«Фрагменты» как прием критического письма, как известно, являются одной из характерных черт немецкого романтизма. Фрагменты романтиков существенно отличаются от классических (и классицистических) максим и афоризмов, которые представляют собой жанр завершенных и не связанных друг с другом высказываний. Фрагментарное письмо романтиков,

напротив, имеет в основе принцип незавершенности, открытости и асистематичности смысла, и может встречаться в таких жанрах, как эссе, лекция, диалог и т.п. (Behler 1993: 152). Фрагменты романтиков представляют собой скорее куски мозаики, которые могут складываться в различные конфигурации, и поэтому обладают гораздо большей степенью вариативности смысла.

Фрагментарность как прием используется Аксеновым весьма активно. Книга *Пикассо и окрестности*, несомненно, лучший пример этой техники (см. статью Д. Рицци), однако и в «больших» жанрах, например, в романе *Геркулесовы столпы* (заметим, что первоначальным названием романа было *Геркулесовы столпы романтизма*), фрагментарность манифестируется в нарочитом преломлении нарративной структуры романа и диффузности повествования. Кроме того, возможно, что название романа Аксенову подсказало выражение Ф. Шлегеля в статье «О Лессинге», где иронически говорится о пределах понимания Лессинга как о «геркулесовых столпах» науки, «переступить которые было бы столь же нечестиво, как и глупо» (Шлегель 1983/1: 257).

Принцип фрагментарности тесно связан с иронией, понимаемой как игровой прием и как философский принцип. В широком смысле, и фрагментарность, и ирония являются инструментом *остранения* (см. Ханзен-Леве 2001: 26–35). Характерно, что ирония как прием используется Аксеновым практически вне зависимости от жанра: вспомним, что его труд о «Гамлете» и Шекспире имеет следующее полное название: «„Гамлет“ и другие опыты, в содействие отечественной шекспирологии, в которых говорится о медвежьих травлях, о пиратских изданиях, о родовой мести, о счетных книгах мистера Генсло, о несостоятельности формального анализа, о золотой инфляции в царствование королевы Елисаветы, о тематическом анализе временной композиции, о переодевании пьес, о немецком романтизме, об огороживании земельной собственности, о жизни и смерти английского народного театра. О классовой сущности догмата о божественном предопределении, а также о многих иных любопытных и назидательных вещах». Кроме всего прочего, название набрано в виде кубка, увенчанного словом «Гамлет» (см. иллюстрацию).

В романе *Геркулесовы столпы* ирония, казалось бы, становится главным тропом: обратим внимание на такой прием как немотивированные отступления в виде обращения нарратора к читателю, в одном из которых Аксенов выводит формулу «SCT», «желания нашего перемещения в некоторую определенную обстановку» (II: 222). Другая черта романтического дискурса в *Геркулесовых столпах* – использование практически всех приемов авантюрного и готического романа (см. статью Л. Клеберга в этом сборнике).

И. Аксенов. *Гамлет и другие опыты...* (1930)

Шекспир

Излишне упоминать, что канонизация Шекспира в Европе и во всем мире стала возможна именно благодаря немецким романтикам. Романтический канон Шекспира в конце XVIII – начале XIX века стал моделью для многих литератур, в том числе и русской, а перевод Августа Шлегеля – образцом шекспировского перевода для многих поколений переводчиков.

К началу XX века, разумеется, русская культура пережила уже несколько периодов осмысления и переосмысления Шекспира, и тем симптоматичнее, что Аксенов предпочитает не канонизированного Шекспира, а маргинальных авторов «елизаветинских переулков», по выражению Эйзенштейна. Когда же Аксенов обращается к Шекспиру и *Гамлету*, его критика направлена против уже сложившегося канона.

Например, в упоминавшейся уже книге 1930-го года, объединившей лекции о Шекспире 1927–29 годов, Аксенов не может обойти неизбежный вопрос о нерешительности Гамлета и утверждает, что Гамлет виновен совсем не в промедлении мести, а «страдает от того, что не в силах отказаться от обязанностей мстителя, как это сделал Фортинбрас» (Аксенов 1930: 121).

Дело в том, что на протяжении всей трагедии Гамлет переоценивает все «моральные ценности феодализма», и для того, чтобы мстить, ему «надо было произвести вправление основы поведения человека в современную ему жизнь» (ibid., 124). Иными словами, он не может смириться с обязанностями, наложенными на него устаревшим веком (здесь опять очевиден аксеновский социологизм).

Сопротивление канону XIX века выражается и в том, что Аксенов не использует ни один из имеющихся переводов «Гамлета», а приводит отрывки своего собственного перевода. Например:

Быть иль не быть: вот в чем теперь вопрос:
Что благороднее – терпеть в уме
Плевки и стрелы дерзкого несчастья,
Иль мятежом восстать на море бедствий
И кончить их, противясь?..
...Когда б не страх пред чем-то после смерти,
Пред неоткрытым краем, с чьей *межи*
Не *ворочался* странник...

Отметим здесь типичные для аксеновской манеры славянизм *ворочаться* в смысле «возвращаться», перевод *fortune* как «несчастья» и добавления слов «мятеж» и «межа» (если использование первого еще как-то мотивировано, то «межа», очевидно, попала в перевод только для восполнения размера).

Интересно, что позже в статье о постановке *Гамлета* Н. Акимова 1932 года (где использовался перевод М. Лозинского) Аксенов в целом отозвался об этой «порочной попытке» резко отрицательно. Как известно, эта постановка – с элементами буффонады и «театра аттракционов» – наделала много шума именно из-за нарочитого отрицания уже канонизированного образа нерешительного, раздираемого противоречиями Гамлета.² Аксенов не обратил на это никакого внимания и увидел главные грехи постановщика в превращении трагедии мести в «драму борьбы за престол», а действующих лиц – в «поголовье дураков» (Аксенов 1932: 21, 22).

Перевод

Для немецких романтиков перевод означал не просто перевод с языка на язык, но и одну из категорий мышления, охватывающей философию, литературу и идеологию. Практически все романтики-теоретики и практики перевода подчеркивали важность иноязычных текстов для развития наци-

² См., например, весьма характерную рецензию Бориса Алперса (1977: 338–339) 1935 года: «Глубокомысленный датский принц, сомневающийся мудрец и мечтатель, передавший свою печаль и свои сомнения многим последующим поколениям, оказался розовощеким весельчаком и самодовольным резонером».

ональной культуры (Ф. Шлегель, Гете, Шлейермахер и др.; см. Lefevere 1977: 58–89, Berman 1992: 65).³ Приоритет «чужого» перед «своим» составляет основу «романтического» переводческого метода: в знаменитом определении Шлейермахера, переводчик или оставляет автора в покое и «приводит к нему читателя», либо наоборот, «приводит писателя к читателю»⁴ (Lefevere 1977: 74). Для Шлейермахера собственно переводом является, конечно, первый метод.

Переводы Аксенова в этом смысле продолжают романтическую традицию, где перевод служит, кроме всего прочего, герменевтическим (а также и дидактическим) инструментом. Неслучайно главная характеристика аксеновских переводов – буквализм и ориентация на «отчужденность» перевода (см. статью М. Мейлаха в этом сборнике), которая довольно часто переходит в «странность» (от чего предостерегал еще Гумбольдт; см. Lefevere 1977: 42).

Заметим, что манера перевода Аксенова в принципе сходна с манерой шекспировских переводов Анны Радловой (1891–1949), которая работала над переводами Шекспира в 1930-е годы (например, перевод *Ромео и Джульетты* вышел в 1933 г., а *Гамлет* – в 1937). Злоупотребления эллипсами, инфинитивными конструкциями и восклицаниями были характерными чертами радловских переводов, а сильно сжатую речь в ее переводах Чуковский (1964: 176) назвал «культяпками человеческой речи». Упомянем некоторые примеры: в переводе *Гамлета* Горацио восклицает «Как? Явился? Кто?» (*Saw who?*), а Гамлет – «Мужчина ты? / Так дай мне кубок! Ну пусти! Схвачу!» (*As thou'rt a man, / Give me the cup. Let go. By heaven, I'll ha't.*⁵ Монолог Лаэрта особенно иллюстративен:

³ С другой стороны, именно у немецких романтиков понятие перевода сочетает две, казалось бы, противоречивые установки: космополитизм и национализм. Перевод выступает также как средство экспансии национальной культуры, а Германия, как Новый Рим, становится объединяющим центром всех культур в эпоху «всемирной литературы» (см. Goethe 1883: 213).

⁴ Эта контрастная схема методов перевода встречается практически во всех эпохах под разными названиями. Лоуренс Венути (Venuti 1995), следуя Шлейермахеру, предложил свою дихотомию методов перевода, «очуждающего» (*foreignizing*) и «одомашнивающего» (*domesticating*). При этом Венути безусловно предпочитает первый и отвергает второй метод как «этноцентристское упрощение» оригинала и подчинение его «домашним» нормам и ценностям.

⁵ Так, например, Радлова с неизменным постоянством переводит междометия *Fie!* и *Pooh!* как «Фу» или «Тьфу». Увлечение подобным переводом привело к почти комичным случаям: например, Горацио вдруг говорит «Тьфу, тьфу, не явится» вместо скептического *Tush, tush, 'twill not appear*. Такой перевод может заставить читателя подумать, уж не суверен ли друг Гамлета и не плюет ли он через левое плечо при упоминании духа. Сам Гамлет в одном из своих монологов тоже вдруг начинает «плевать»: «О, тьфу, тьфу, тьфу!» (*Fie upon 't! foh!*).

Как он убит? Меня вам не надуть!	How came he dead? I'll not be juggled with:
Обеты в ад! И клятвы все к чертям! И в преисподнюю страх божий!	To hell, allegiance! vows, to the blackest devil!
Совесть!	Conscience and grace, to the profoundest
Пусть пропадет душа! Я в этом тверд!	pit! I dare damnation. To this point I stand

Причины такого сходства метода двух переводчиков следует искать в дискурсе «осовременивания» Шекспира в десятых-тридцатых годах XX века (как реакции на уже тогда устаревший канон XIX века) и в попытках поиска новых методов перевода. В частности, именно *точный* перевод провозглашался многими переводчиками главной задачей, а эквилинейность и эквиритмия – одними их способов достижения пресловутой адекватности перевода оригиналу. Возобновившаяся дискуссия о методах шекспировского перевода – участниками которой были Лозинский, Пастернак, Чуковский и многие другие – весьма напоминала о спорах начала XIX века о «духе и букве». Таким образом, сходство переводческой манеры Аксенова и Радловой обусловлено не неким влиянием, но общей тенденцией в переводческой практике.

Романтическая биография

В одной из статей о поэтике и культурных кодах бытового поведения, посвященной типологическому соотношению текста и личности автора, Ю. М. Лотман (1992: 373) описывает, как писательская биография в 1830–40-е годы становится полем для экспериментирования, и упоминает провоцирующее поведение Лермонтова, который «репетирует» в жизни то, что потом должно перейти в роман (ibid., 376).

В построении собственной биографии для Аксенова характерно использование именно романтического кода. В первую очередь, даже беспристрастное жизнеописание Аксенова может сойти за фабулу авантюрного романа (дворянин на военной службе, занимающийся при этом литературой и искусством; обвинение в организации восстания, переход из действующей в Красную армию, пленение и пытки в Румынии, работа над романом в тюрьме и т.п.). Во-вторых, очевидно, что Аксенов совершенно сознательно культивировал свой романтический (можно сказать, полудемонический) образ «à la Чайльд-Гарольд»: большинство современников характеризуют его по меньшей мере как неоднозначного человека, саркастического и даже цинического, сочетающего в себе противоположные

качества (см., например, знаменательное описание Арденго Соффичи в статье Д. Рицци). Сам Аксенов никак не опровергал, а напротив – всячески «поддерживал» этот образ, в том числе и литературными средствами (в основном в комментариях и отступлениях): см., например, статью М. Мейлаха и многие другие примеры, приведенные в этом сборнике.

«Барокко»

В этой короткой заметке на примере описания «романтического дискурса» И. А. Аксенова я попытался указать – в более широкой перспективе – также и на типологические сходства двух взрывных эпох в истории европейского искусства, немецкого романтизма и русского модернизма. В статьях этого сборника неоднократно обсуждается мысль о типологических сближениях различных эпох (например, о родстве авангарда и барокко см. статью Д. Рицци). В качестве заключения следует упомянуть и то, что слово «барокко» используется самим Аксеновым не только для обозначения исторически сложившегося стиля, но и как тип определенной эпохи. Например, в § 20 *Пикассо и окрестностей* Аксенов говорит о доминанте «цветовой диагонали» в барокко и у Пикассо (I: 205), таким образом проводя структурные аналогии между кубизмом, барокко и готикой, которые он называет «женственными стилями». То, что Аксенов использует термин «барокко» типологически, подтверждается тем, что сразу после этого параграфа следует краткая ремарка: «Барокко – ангел катастроф. Мы переживаем эпоху барокко, из которой не можем вырваться. Что-то даст нам война?» Очевидно, что барокко означает здесь именно тип эпохи взрывных процессов в истории и искусстве.

Литература

- Аксенов, И. А. 1932. «Трагедия о Гамлете принце датском и как она была играна актерами театра им. Вахтангова». *Советский театр* 9 (1932): 19–22.
- . 1930. «Гамлет» и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии. Москва: Федерация.
- Алперс, Борис. 1977. *Театральные очерки: в 2 т.* Т. 2. Москва: Искусство.
- Лотман, Ю. М. 1992. «Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора)». *Избранные статьи*. Т. 1. Таллинн: Александра, 369–378.
- . 1983. «Асимметрия и диалог». *Труды по знаковым системам* 16: 15–30 (Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 635).
- Ханзен-Леве, Оге. 2001. *Русский формализм*. Москва: Языки русской культуры.
- Чуковский, Корней. 1964. *Высокое искусство: о принципах художественного перевода*. Москва: Искусство.
- Шлегель, Фридрих. 1983. *Эстетика. Философия. Критика*. Москва: Искусство. Т. 1–2.
- Behler, Ernst. 1993. *German Romantic Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berman, Antoine. 1992. *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*. Transl. by S. Heyvaert. Albany: State University of New York Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1883. *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*. [Revised edition]. Transl. by John Oxenford. London: George Bell & Sons.
- Lefevere, André. 1977. *Translating Literature. The German Tradition: from Luther to Rosenzweig*. Assen: Van Gorcum.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.