

УДК 255.85:81'25

**ГНОСТИЦИЗМ И СТЕФАН МАЛЛАРМЕ:
ОБ ОДНОМ ПЕРЕВОДЧЕСКОМ СЛУЧАЕ**

Марков А.В.

Наиболее оригинальная концепция гностицизма, предложенная в отечественной науке М.К. Трофимовой, учитывает опыт модернистской поэзии, благодаря которому исследовательница по-новому осмыслила отношение факта, истолкования, личного откровения и социального опыта в раннем гностицизме. М.К. Трофимова сблизила гностицизм с эстетикой символизма, при этом рассмотрение гностицизма как социального явления отчасти не дало раскрыть эстетическую сторону этого мистического движения. Эстетический гностицизм был до конца раскрыт читателями М.К. Трофимовой. На примере переводов поэзии Стефана Малларме, выполненных О.А. Седаковой, показана продуктивность такой интерпретации гностицизма и для развития русской поэзии, и для уточнения отношений между социальным и индивидуальным эстетическим опытом в переломные эпохи развития культуры.

Ключевые слова: гнозис, гностицизм, С. Малларме, М.К. Трофимова, О.А. Седакова, перевод, религиозное искусство, поэзия модернизма, экстаз, социальное познание, феноменология творчества.

**GNOSTICISM AND MALLARMÉ:
ON ONE TRANSLATION CASE**

Markov A.V.

The most original concept of Gnosticism proposed in the Russian scholarship by Marianna Trofimova, takes into account experience of modernist poetry, due to which the researcher reinterpreted the relationship of fact, interpretation, personal revelation and social experience in the early Gnosticism. M. Trofimova brought Gnosticism closer to the aesthetics of symbolism, while her consideration of Gnosticism as a social phenomenon partly ignored aesthetic side of this mystical movement. Aesthetic Gnosticism was completely conceptualized by M. Trofimova's

adepts. On the example of translations Stéphane Mallarmé's poetry, made by Olga Sedakova, the productivity of such an interpretation of Gnosticism is proved both for the development of Russian poetry and for clarifying the relationship between social and individual aesthetic experience in crucial periods of cultural progress.

Keywords: gnosis, Gnosticism, Stéphane Mallarmé, Marianna Trofimova, Olga Sedakova, translation, religious art, poetry of modernism, ecstasy, social cognition, phenomenology of creativity.

В отечественной гуманитарной науке последнего столетия часто не научное сообщество находило предмет, признававшийся продуктивным для современных исследований, а напротив, предмет обретал благодарного исследователя, знатока подробностей, способного обосновать его благородство в исследовательском поле и продуктивную соотнесенность со множеством других явлений культуры. Такая продуктивность должна пониматься не в смысле убедительности примера, которому все хотят подражать, но в смысле умения пробудить не простую, а сложную мысль. Сложная мысль, по-новому объясняющая, как возможно действие в культуре и как возможен сам субъект этого действия, может казаться частным соображением, пока мы не входим в область перевода поэзии, пересоздающего, а значит, ставящего под вопрос субъективное действие в речи.

Одним из таких для предметов отечественной науки стал гностицизм как раннехристианское или околохристианское движение, точнее, его ранний период апокрифических Евангелий, а исследователем этого предмета является М.К. Трофимова. В своей программной книге «Историко-философские вопросы гностицизма» [6] она показала, что привычные представления о гностицизме как учении о преимуществах знания над верой, познания добра и зла, над преданностью Божеству, а значит, о якобы некотором структурном дуализме добра и зла, несостоятельны. Термин «гностицизм» слишком широк для дуалистической доктрины. Но при этом также мало, что из раннехристианского может оказаться не-гностическим. Хотя, согласно Трофимовой, разрыв

Христианства с гностицизмом произошел по вине последнего. Как только гностицизм стал формулировать свою догматику, он оказался несовместим с догматами Христианства, при этом изменив и собственной сущности как творческого переживания мировых событий.

Такое понимание гностицизма значимо и для современных исследований русской литературы, указывающих на гностицизм как предел соединения документализма и неомифологизма [1], как способ систематизации библейских образов в рамках драматизации лирики [6], как прецедент перформативного лирического слова [7], наконец, как на основу систематизации данных о себе, метод самопознания [8]. Во всех случаях речь заходит не об антихристианском гностицизме, а гнозисе как своеобразном рабочем инструменте, примиряющем в новейшей литературе разнонаправленные дискурсы. В статье мы рассмотрим случай, когда это примирение становится способом перейти от риторического понимания наследия патристики и схоластики к духовному пониманию ограничений различных дискурсов, и где гнозис, сослужив свою службу частного духовного метода, уступает правоверной догматике и аскезе.

Трофимова сблизила эта подлинное содержание гностицизма с «философией существования» XX века, к которой отнесла множество авторов от М. Хайдеггера до Г. Марселя [6, с. 57]. Эта философия существования, как и культ творчества в символистской эстетике, не допускают догматизации, и пока они живы, и жив подлинный гностицизм. Так сблизить символизм, философию существования и гностицизм Трофимовой позволило отношение гностиков к главному факту Христианства – Воскресению. Как доказала Трофимова, выражение «живой» по отношению ко Христу означало для ранних гностиков, еще не отмежевавшихся от истины Христианства, одновременно признание Его божественной природы, поскольку жив по настоящему только Всевышней, и принятие его дящегося учительства как собственного содержания жизни гностических (околохристианских) общин. Согласно ранним гностикам, воскресший Христос являлся малым общинам и передавал им эзотерическое учение, которое вдруг оживляло те структуры отношений между людьми,

которые иначе были бы рутинны и мертвы [6, с. 74-75]. Но эта эзотерика понималась гностиками не в смысле тайных знаков и символов, а в смысле открытости живому бытию.

Трофимова здесь же сравнила, как притча о неразумном богаче представлена в канонической Евангелии и гностической Евангелии от Фомы. Каноническая версия говорит о непрочности человеческого существования, и оказывается ближе к стоической этике, чем версия апокрифического Фомы, требующего от богача не столько разочарования в земных благах, сколько преданности Всевышнему и необъяснимой небесной воле. Иначе говоря, эзотерика гностицизма состоит не в специализации темных слов, но, напротив, в ясности призыва к иному бытию, иному виду жизни.

Внимательный читатель книги Трофимовой отметит одно противоречие. В начале со ссылкой на Д.С. Лихачева автор [6, с. 11] утверждает, что мышление человека всегда было одинаково, никакого специального мифологического мышления нет, и благодаря такому единству мышления людей мы можем понимать людей предшествующих эпох. Здесь Трофимова не соглашается с концепциями мифологического мышления от Ф. Ницше и Л. Леви-Брюля до О.М. Фрейденаберг и В.Н. Топорова. Говоря, что для гностика познание – состояние «личное, чувственно окрашенное» [6, с. 43], она тем самым сводит мышление гностицизма к действию личной фантазии, как обычно и делают отрицающие мифологическую стадию мышления человечества. Но несколькими страницами далее Трофимова говорит о специфике «мифологического сознания первобытности, всеобъемлющего и несовместимого с другими типами» [6, с. 49], и нашедшего выражение в институционализации гнозиса как исповедания веры.

Как примирить эти два противоположных утверждения? Конечно, Трофимова, говоря о творческой первобытности гностицизма, говорит не о структуре мышления, а о некотором жизненном порыве, но тогда вопрос, как именно оказался специфицирован этот порыв. Ключевым словом такой спецификации стало «освоение». Трофимова утверждает, что для гностика

спасение состоит в преодолении мира, как «в своеобразном освоении его» [6, с. 42]. Иначе говоря, гностик полностью знает мир, и поэтому им уже не интересуется, не познает его структуру, а порывисто рвется из мира как из того, что вполне известно как предмет отталкивания. Поэтому и получается, что гностик не обладает никаким специфическим мифологическим мышлением при познании предметов, и мы можем понять, как устроены его задачи и мотивации, но при этом он обладает особым «освоением», которое можно сопоставить с мифологическим мышлением, сновидением, экстазом как действительно чем-то всеобъемлющим. Согласно Трофимовой, гностик тогда теряет контроль над телом, «а душа отвечает и преодолевает власть» [6, с. 53] тела, и тем самым тело может уже исходя из этих сновидческо-мифологических предпосылок, а не мышления как такового, подвергаться как строгой аскезе, так и небывалой разнузданности.

О.А. Седакова не раз признавалась в почтительном отношении к реконструкции творческого и духовного смысла гнозиса, предпринятой Трофимовой. В некоторых работах, например, о М.К. Мамардашвили и М. Прусте [4], прямо воспроизводятся многие ходы реконструкции Трофимовой. Это понимание творческого мышления как работы «в свете», что отвечает тому, как Трофимова понимала гнозис. Т.е. как состояние «в свете», понимание знания как соблюдения всех правил мышления, всех правил составления текста, но при этом с тем, чтобы расстаться с этими правилами и увидеть настоящую область первобытных, первородных творческих архетипов. Это признание тем самым одновременно общности мышления и бессмысленности отрицания такого особого порыва. Сюда же относится и понимание субъекта как мерцающего, непостоянного, уступающего себя высшей воле, что вписывается в правоверную христианскую аскезу. Но если это рассматривать как метод дискурса, рассуждения о субъективности, то это оказывается ближе всего к тому, как Трофимова реконструировала гнозис. Интереснее всего, как в смещениях перевода проявилось такое понимание гнозиса, что лучше всего рассмотреть на одном примере.

Стихотворение С. Малларме «Soupir» («Вздых») представляет собой обращение к Мари, младшей сестре поэта. Это обращение оборачивается размышлением о смертности, которая чем раньше открывается человеку, тем выглядит яснее. Веснушки сестры отождествляются с осенними листьями, ее взгляд – с фонтаном в парке, рвущимся ввысь, а идеальная небесная лазурь – с мечтой, которая ослабевает и, в конце концов, оборачивается изнеможением поздней осени. Эксперимент Малларме сводится к созданию таких метафор, которые цепляясь друг за друга, делая следующую метафору необходимой, и обеспечивают автономное развитие сюжета, не зависящее ни от наблюдаемой картины, ни от отношения к ней. Образ родинок тянет за собой образ осеннего неба, как и устремление взгляда – устремление фонтана ввысь. Благодаря общности синевы, уже появление образа мечты в первой строке превращает в мечту все это стремление, а образы осени в итоге оказываются образом увядания, так что даже солнечный луч выглядит как скучный и желтый. Малларме преодолевает обычные риторические иерархии вещей ради чистого действия, и, вероятно, поэтому сопоставлен не с гнозисом в реконструкции Трофимовой, а скорее с томизмом – учением Фомы Аквинского о «чистом действии», благодаря которому мир и был сотворен, а после спасен.

По сути, Малларме выступает как томист в области эстетики, а, может быть, и августирист, следуя учению блаженного Августина о чистой верховной воле, благодаря которой любые вещи могут оказаться одновременно символами.

Перевод Седаковой звучит, прежде всего, как перволичное высказывание, причем усложненное, это взгляд от первого лица, но от имени души, а не от своего имени. Портрет сестры поэта в зеркале, впечатления от пруда в парке и общая атмосфера тишины осени связываются только глубоким взглядом созерцателя, как в гнозисе в момент прорыва от познания правил к умопостигаемой работе в свете:

*Ко лбу мечтательницы, тихая сестра,
К венку из родинок, к волненью серебра*

*И к странным небесам внимательного взгляда
Идет моя душа, как из немого сада,
Как белый вздох воды к Лазури без теней!
– К Лазури милостивой чистых Октябрей,
Которая глядит в огромном водоеме
Свою неведомость, свою тоску по доме
В агониях листвы на ряби ледяной –
И видит желтый луч, широкий и живой [2].*

Оригинал Малларме почти не позволяет именно так переживать зрение – как постоянно скользящее по поверхности и находящее все новые зеркала. Скорее, напротив, в оригинальном стихотворении повествователь постоянно пытается заговорить с сестрой, но не может, потому что понимает, что осень красноречивее, чем он своим молчанием. Оказывается, что есть как будто завершение, которое может казаться скучным, но именно оно спасительно, волюнтаризм окончательно сменяет гнозис:

*Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton oeil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
– Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon [9].*

В первых строках оригинала взгляд движется ко лбу, который и оказывается тем, о чем мечтает осень, раз осень пестрит листьями как веснушки. Оптика усложняется: созерцая задумчивость, мы созерцаем меланхолическую осень, но эта осень становится образом благодаря сосредоточенности, задумчивому лбу сестры. Иначе говоря, логика образа

создается не индивидуальным воображением, а готовым символизмом лба как места мысли и лица, как места настроения.

И здесь Малларме ближе к патристике и схоластике, чем к гнозису. Ключевой образ первых четырех строк Малларме, «*И к блуждающему небу твоего ангельского глаза*», создающий сложную метафорическую связку: небо как ангельский мир, чистота зрения как чистота ангела, блуждающий взор как блуждающее (неспокойное с осенней погодой) небо – превращается в переводе «*И к странным небесам внимательного взгляда*». Тем самым, оказывается, что небо принадлежит области священного, чуждого, странного, перед которым можно только остановиться: оно полностью смотрит на тебя, а не ты на него, гностическим экстазом, а не познанием воли через символы. «Меланхолический сад» сделался немым садом, иначе говоря, важным оказалось не то, что повествование уже вошло внутрь осени, а что само осеннее переживание оказалось производным от этой немoty. Перед нами уже не доказательная механика метафор, а особое переживание, благодаря которому только и могут потом вдруг появиться метафорические ряды, как согласно Трофимовой в гнозисе живое открывало себя малым общинам, которые и выстраивали свои ритуалы и символы на основании этого прямого столкновения с жизнью.

Малларме переведен переводчиком, уже читавшим П. Целана с его освобождением метафор от прежних ценностных рядов, но также и читавшим Трофимову, для которой механика метафор возможна в стоицизме как способ убедить в фатальности происходящего, но не в гностицизме, где важно расстаться со всей этой механикой ради общей для всех ценности знания.

В пятой строке и в оригинале, и в переводе содержится название стихотворения: *верный, белый водомет вздыхает о лазури*, лазури бледного и чистого октября. У Малларме речь идет о том, что в дрожании фонтана и ниспадении воды уже заключен образ осени, и ее отдельные эпитеты, как бледность и чистота, мотивированы не желанием дать яркие образы-эпитеты, а самим свойством такого предмета как фонтан. Для Малларме было важно

преодолеть разрыв между эпитетами устойчивыми и новыми, показав, что они являются не декором речи, а непосредственным эффектом развертывания самой предметности. Тогда как в переводе Седаковой появляется эксцентричное «белый вздох», по сути «вздох белой воды», то есть темный образ, основанный на эллипсисе, и при этом «лазурь без теней», в значении чистый образ, как наоборот, перифраз. Эллипсис и перифраз соответствуют гностическому пониманию связей между вещами по Трофимовой, где каждый член общины получает невыразимый опыт жизни, опыт экстатического первобытного мышления, при этом в рамках общего знания, которое становится таким невыразимо-живым благодаря зияниям в нем, некоторым неувязкам, а значит на грамматическом уровне — эллипсисам и перифразам.

Наконец, в последних четырех строках Малларме говорится о «безграничной тоске» прудов, о «дикой агонии» умершей воды, о том, как «листья бродят по ветру и создают холодную борозду», которую видно при длинном луче солнца. Иначе говоря, Малларме сообщает, как сами условия созерцания трансформируются предметностью. Пруд остается собой и под коркой льда, переживая самые мучительные метаморфозы, и это отражается на экране наших чувств как тоска, как мучительное ожидание этих метаморфоз. Вода умирает, в том смысле, что принимает в себя гниющие листья, и мы эту гниль переживаем как агонию – столкновение с дикой природой и настоящими стигмами, смердящими гниющими ранами. Рябь листьев пытается своей желтизной сочетаться с лучом, но луч живет по своим законам, как и сестра с ее веснушками – по своим законам. Иначе говоря, Малларме сообщает, что мы проникаем не в подлинную, мучительную жизнь природы, а в феноменальный мир чувств, где страдание природы воспринимается исключительно как длительность, мучительность, мы не можем непосредственно проникнуть в живое страдание, но можем только поучаться ему. Невозможен прежний, детский разговор с сестрой, она обрела настоящую самостоятельность.

Седакова употребляет церковнославянское управление, «глядеть» как переходный глагол, именно потому, что убеждена, что проникновение в живое

страдание совершенно необходимо. Для нее такой сакральный экран позволяет оценить предметность: «глядеть тоску» как «ходить в свете». Это уже позиция гностической fascinированности, которая просто принимает данность в той мере, в какой она родна или не родна душе: водоем огромен, а тоска по дому еще огромнее. Таков гностический прыжок от опыта к предназначению души вернуться в дом Отчий.

Важным в переводе оказывается последнее слово «живой» (в статье о Медном Всаднике Седакова подчеркивала такое особое значение последнего «оживи» в пушкинском переложении молитвы Ефрема Сирина: «Значительность этой замены усилена её композиционным местом: слово "оживи" оказывается венцом молитвы» [3, с. 239]), в чем выражается доверие осеннему лучу, желание пережить всю феноменальную данность самого предмета. Единственным подлинным экраном оказывается жизнь, а поведение луча – это то, что и является достойным созерцания предметом, знанием для глаза, а не для наших соображений и чувственных выводов. Где у Малларме была риторика превращения предметных впечатлений, говорящая о невозможной встрече, там у Седаковой оказывается то доверие, которое ценнее любых отношений с родственниками.

Таким образом, гностицизм в понимании Трофимовой, сближенный с достижениями философии существования и философии творчества XX века, позволил освободить модернистскую поэзию от инерции риторических и ценностных рядов, не позволяющих до конца осуществить модернистскую реформу субъективности. Переводчик, понимая и достижения модернизма в гностическом ключе, реконструированном Трофимовой, создает особое прочтение стихотворения, сохраняющее его образность и структуру интенций, но вписывающее его в другие интеллектуальные контексты.

Высокая лексическая точность перевода и при этом другое отношение к его риторическим основаниям позволили Седаковой превратить стихотворение Малларме из манифеста литературного модернизма как определенной формы или совокупности приемов в манифест литературного модернизма как

некоторого содержания. В этом манифесте слова отвечают за «общее знание» в гностическом смысле, а смещающаяся структура субъекта – за фасцинирующий творческий порыв. Тем самым перевод наследует данной интерпретации гнозиса, раскрывая и границы творческого потенциала модернистской эстетики, которая рано или поздно должна уступить место доверию как истине веры.

Список литературы:

1. Загидулина Т.А. Гностические основания деконструкции соцреалистических архетипов в романе В. Аксенова «Москва-ква-ква» // Сибирский филологический форум. 2018. Т. 1. № 1. С. 11-24.
2. Малларме С. Вздох / Пер. О.А. Седаковой [Электронный ресурс] // Ольга Седакова [сайт]. 2020. URL: <https://goo.su/2kDw> (дата обращения: 15.09.2020).
3. Седакова О.А. «Медный Всадник»: композиция конфликта // [Электронный ресурс] // Ольга Седакова [сайт]. 2020. URL: <https://goo.su/2KDw> (дата обращения: 15.09.2020).
4. Седакова О.А. Героика эстетизма // [Электронный ресурс] // Ольга Седакова [сайт]. 2020. URL: <https://goo.su/2kdx> (дата обращения: 15.09.2020).
5. Смагина Е.Б. Пути Библии: к трактовке античных и библейских мотивов в творчестве М.А. Волошина // Соловьевские исследования. 2019. № 4. С. 177-190.
6. Трофимова М.К. Историко-философские вопросы гностицизма. М.: Наука, 1979. 216 с.
7. Чижикова О.В., Яновская И. В. Мотив перформативного Слова в поэзии Арсения Тарковского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-3 (78). С. 72-76.
8. Юрганов А.Л. Метафизика гностического мироощущения в эпоху раннего модернизма: на примере творчества Марка Креницкого // Вестник

РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 6-2 (39). С. 252-285.

9. Mallarmé S. Soupir [Электронный ресурс] // Poetica [сайт]. 2020. URL: <https://goo.su/2kDX> (дата обращения: 15.09.2020).

Сведения об авторе:

Марков Александр Викторович – доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия).

Data about the author:

Markov Alexander Viktorovich – Doctor of Philological Sciences, Professor of Cinema and Contemporary Art Department, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

E-mail: markovius@gmail.com.