

Интертекстуальное прочтение сонета А.Рембо «Спящий в ложбине».

Памяти Георгия Константиновича Косикова

Стихотворение Артюра Рембо «Спящий в ложбине» (*Le dormeur du val*) широко известно. Написанное в октябре 1870 г., оно относится к ранним произведениям поэта (впрочем, не стоит забывать, что через несколько лет Рембо уже больше ничего писать не будет), его принято считать антимилитаристским, по-своему осмысляющим и протестующим против начавшейся франко-прусской войны (июль 1870 г.). Сказать, что творчество Рембо основательно изучено, значит не сказать ничего, критическая библиография поэта огромна. Характерно, например, название одной конференции, проходившей ещё в 1987 г. «Rimbaud «à la loure»¹ (Рембо «под микроскопом», т.е. тщательно прочитанный). Однако новые поколения читателей, исследователей, переводчиков продолжают «открывать» своего, доселе неведомого Рембо.

Этот сонет, в отличие от многих текстов Рембо, кажется «простым» стихотворением (в терминологии М.Л.Гаспарова²), т.е. можно понять его общий смысл, а, значит, пересказать, затем проанализировать, идя от целого к частному. Итак, в зелёной долине, где поёт и искрится на солнце река, лежит молодой солдат. Кажется, он спит, но его правый бок прострелен. Две красные дыры на фоне изумрудной травы, жёлто-зелёных цветов и солнечного света. Анализ, как правило, строится следующим образом. В рамках линейного дискурса происходит постепенное понимание ситуации: от буйства яркого дня (первый катрен) к бледному спящему солдату, похожему на больного ребёнка, улыбающегося во сне, неподвижно и спокойно лежащего в зелёной постели, залитой солнечным светом, где ничто не тревожит его сна, к двум красным дырам в правом боку. К смерти через сон и успокоение на фоне природы во всём её блеске. (О роли Природы здесь нужно говорить особо: злая равнодушная мачеха или заботливая Мать, качающая на своих руках уснувшее дитя, романтическое клише смерти-успокоения на лоне природы?). Радостное впечатление от первого катрена сменяется тревожным нарастающим ожиданием какой-то беды, резко обозначенной в самом конце, в последней строке второго tercета, внезапность

1

Steve Murphy, George Hugo Tucker Parade sauvage. Rimbaud "à la loure". Colloque n° 2, Cambridge, 10-12 septembre 1987. Musée Bibliothèque Rimbaud, 1989

² Гаспаров М.Л. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 11-26. См. также лекции, прочитанные на филологическом факультете МГУ им. М.В.Ломоносова в ноябре-декабре 1999 г.

формулировки которой усиливается от столкновения со словом «спокойный» (*tranquille*), стоящим в начале той же строки.

Перечитывая (впрочем, внимательный читатель может и сразу обратить на это внимание), «спотыкаешься» на первом же слове текста «дыра зелени» (*c'est un trou de verdure*), т.е. примятая трава, которое теперь сразу настораживает, поскольку уже знаешь, что за «дыры» ждут в конце стиха. Кстати сказать, известный российский переводчик Михаил Яснов (переведший все стихи Рембо) в комментариях к «Спящему в ложбине» говорит, что, насколько ему известно, «ни один из предыдущих переводчиков (за исключением Г. Петникова) не обратил внимание на особое кольцевое строение сонета, основанное на противопоставлении образов первой и последней строки: «*trou de verdure*» («пятно зелени») и «*deux trous rouges*» («два пятна кровавых»). Г. Петников сохранил в переводе слово оригинала — «отверстие», «дыра»: «зеленая дыра...», «две красные дыры...».³

Это бесспорно «бунтарский» текст, поскольку юный поэт в рамках вроде бы традиционной формы весьма оригинально выражает своё отношение к насилию одним лишь расположением материала, не говоря о прочих выразительных средствах. Однако против чего направлен бунт? Стихотворение можно рассмотреть с разных сторон, как собственно поэтических и историко-литературных, так и идеологических, даже политических (в рамках данной статьи мы касаемся этого лишь вскользь). Например, для Жана-Николя Иллюза, занимающегося проблемами кризиса лирики как жанра в постромантическую эпоху (*la crise du lyrisme dans la modernité*), «Спящий в ложбине» разрушает жанр идиллии: традиционный *locus amoenus*, приятное место с цветами, деревьями, источником, зеленой мягкой травой, на которой так сладко поваляться, становится могилой, а пастух, мирно пасущий стадо, - убитым солдатом ...⁴ Жан-Франсуа Лоран полагает, что спящий в ложбине — образ распятого современного Христа, брошенного на земле, что выражается набором символов, обозначающих мученичество христово (раны на теле соотносятся с традиционной иконографией).⁵ Другие авторитетные исследователи говорят, что это отнюдь не пацифистский будоражающий своей выразительностью текст, это призыв к оружию (в чётком историческом контексте) во славу республики, предостерегающий от опасного поражения правых и прусской угрозы.⁶ Возникают и другие идеи. Мы же посмотрим на

³ Артюр Рембо. Стихотворения. Перевод с французского. М., 2005. С.295

⁴ Illouz J.-N. Le Symbolisme. P., 2004

⁵ Laurent J.-F. *Le Dormeur du Val* ou la chair meurtrie qui se fait verbe poétique // Hommage à C. A. Hackett, Parade sauvage. Colloque n°2, 1990. P.21-26

⁶ Murphy S. Rimbaud et la ménagerie impériale. Lyon, 1991. P. 179-204. Ducoffre D. La légende du « recueil Demeny .<http://rimbaudivre.blogspot.com>. Таким образом *Спящий в ложбине* переносит созданную чуть раньше (сентябрь 1870) метафору в *Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize*: Vous dont les cœurs sautaient d'amour sous les haillons,

стих глазами известного швейцарского медьевиста Жана-Клода Мюлеталера с точки зрения интертекста.⁷ Литературные источники «Спящего в ложбине» давно известны. Рембо был юношей начитанным, с классическим образованием, и хорошо знал, что писалось его современниками и предшественниками (в том числе и далёкими). Это отрывок из романа Жорж Санд *Lélia* (1833), поэма Леконта де Лиля «*La fontaine aux lianes*» (1847), поэма Леона Дьеркса «*Dolorosa mater*» (1867), воспроизводящие образ мёртвого молодого человека на фоне природы во всём её блеске, а также, по степени контраста начала и конца стиха - живого, оказывающегося мёртвым - знаменитое стихотворение Виктора Гюго «*Demain, dès l'aube...*» (1847). Перечисленные источники изучены и проанализированы в связи с текстом Рембо. И вот в 1995 г. появляется статья Жана-Клода Мюлеталера «**Arthur Rimbaud et Charles d'Orléans: réécriture et rupture dans *Le dormeur du val***»⁸ (Артур Рембо и Карл Орлеанский: перезапись и разрыв с традицией в *Спящем в ложбине*⁹), дающая новый вариант прочтения сонета. Мюлеталер предлагает обратиться к средневековой поэзии, а именно к текстам Карла Орлеанского, чьим творчеством он занимается очень давно.¹⁰

Вероятно, первым учёным, соотнёсшим средневековую поэзию со стихом XX века, следует считать Марио Рока (1875-1961), романиста-медьевиста, педагога, основателя серии *Les classiques français du Moyen Âge* издательства Оноре Шампён, бессменного руководителя журнала *Romania* (с 1911 г.). Именно Марио Рок соположил *Мост Мурабо* (*Le Pont Mirabeau*) Гийома Аполинера с одной из самых известных средневековых «песен полотна» (*chanson de toile*), песен-историй, антиподов «большой куртуазной песни», *Гьетт и Орьюр* (*Gayette et Oriour*), сопоставив ритмический рисунок, рифмы, построение рефрена обоих текстов¹¹:

Vente l'ore et li rain crollent
Qui s'entraiment soef dorment

O Soldats que la Mort a semés, noble Amante,
Pour les régénérer, dans tous les vieux sillons ;
Vous dont le sang lavait toute grandeur salie,
Morts de Valmy, Morts de Fleurus, Morts d'Italie,
O million de Christs aux yeux sombres et doux ;

Nous vous laissions dormir avec la République...

⁷В терминологии М.Л.Гаспарова интертекстуальный анализ имеет две составляющие: контекст, система ассоциаций, возникающая при чтении произведений самого автора, и подтекст, система ассоциаций, возникающая при чтении произведений других авторов (как правило, того же временного периода). Op.cit. Мы будем использовать эти понятия.

⁸ Mühlethaler, J.-C. Arthur Rimbaud et Charles d'Orléans: réécriture et rupture dans *Le dormeur du val* // *L'hostellerie de pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Porion par ses anciens élèves*, éd. M. Zink et D. Bohler. P., 1995. P. 305-314.

⁹Перевод интертекстуальных терминов даётся по недавно переведённой на русский язык работе Натали Пьеге-Гро «Введение в теорию интертекстуальности», вступительная статья к которой «Текст/Интертекст/Интертекстология» написана Г.К.Косиковым. М., 2007. Piégay-Gros N. Introduction à l'intertextualité. P., 2002

¹⁰См. неполную библиографию: Клюева Е.В. Мельница Мысли. Поэзия Карла Орлеанского. М., 2005

¹¹ Roques M. *Études de littérature française*. Genève, Droz, 1949.

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Стихотворение Аполинера Мари (*Marie*) заканчивается строфой:

Je passais au bord de la Seine	Я шёл вдоль Сены
Un livre ancien sous le bras	Со старинной книгой подмышкой
Le fleuve est pareil à ma peine	Река похожа на мою боль
Il s'écoule et ne tarit pas	Она течёт и не иссякает
Quand donc finira la semaine	Когда же закончится неделя

Эти строки (особенно последняя) тут же напоминают о двух сёстрах, идущих рука об руку купаться в субботу вечером, когда заканчивается неделя... (*Le samedi au soir finit la semaine...*). И понятно, какую книжку несёт в руках лирический герой Аполинера.¹²

Рембо прекрасно знал, по крайней мере, некоторые стихи Карла Орлеанского и Франсуа Вийона. В качестве одного из школьных заданий, как свидетельствует Жорж Изамбар, он написал пародию (ещё одна интертекстуальная забава!), стилизацию или подражание стилю (*pastiche* в терминологии Женетта¹³) средневековых прошений (*requête*) «*Charles d'Orléans à Louis XI*», просьбу о помиловании поэта Вийона, которому грозит виселица.¹⁴ Текст «пересыпан» цитатами или группами слов из К. Орлеанского и Вийона, порой соединённых вместе. Например: у Рембо:... *portant atours et broderies*. Первые два слова из Вийона «*portans atours et bourrelletz...*», (*Testament, XXXIX*), а последнее из Карла: «*Et s'est vestu de broderie ...*», (*ro.31*).¹⁵ Все источники или гипотексты (Гюго, Банвиль, Вийон) изучены критикой, К. Орлеанский, в меньшей степени. Эту лакуну и восполняет Жан-Клод Мюлеталер, выражая некоторое удивление по поводу того, что исследователи Рембо обнаруживают следы интертекста лишь со второго катрена, не обращая внимания на первый, в частности, на словосочетание *haillons d'argent* (буквально *серебряные лохмотья*), отсылающего к хрестоматийно известному 31 рондо Карла Орлеанского «*Le temps a laissé son manteau...*» с его

¹²Скорей всего речь идёт о хрестоматии средневековой поэзии, составленной Гастоном Парисом Paris G., Langlois E. *Chrestomathie du Moyen Age*. См. также Batany J. *Français médiéval*. P., 1966. P. 113-123

¹³Genette G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. P., 1982

¹⁴Полное название *Charles d'Orléans à Louis XI pour solliciter la grâce de Villon, menacé de la potence*.

¹⁵Здесь и далее нумерация произведений Карла Орлеанского даётся по изданию: Charles d'Orléans. *Poésies*. Editées par P.Champion. P., 1924-1927.

группой слов *gouttes d'argent* и метафорой смены одежды :

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent, en livree jolie,
Gouttes d'argent d'orfaverie,

Chascun s'abilie de nouveau...

Это рондо, всегда пользовавшееся очень большой популярностью, стоит эпиграфом к сборнику стихов Теодора де Банвиля, столь почитаемого Рембо: «Рондели, сочинённые в подражание Карла Орлеанского» (*Rondels composés à la manière de Charles d'Orléans*, 1875).

Как правило, *haillons d'argent* комментируются как метафора, образ солнечных лучей, преломляющихся на поверхности воды, или водяных капель, искрящихся на солнце, в сочетании с глаголом *chanter* (*петь*) и наречием *follement* (*безумно*), создающие ощущение жизненной силы, движения, радости бытия.¹⁶ Эта картина созвучна тексту Карла, где река переливается красками, и капли воды сверкают на ней словно россыпи драгоценных камней. Блики света на воде или на стекле вполне вписываются и в контекст поэзии Рембо (*Пьяный корабль, Первое причастие*). Однако слово *haillons* настораживает само по себе, ведь это лахмотья, одежда бедняков, драное старое платье, даже если раньше оно было расшито серебром. У Карла - новая красивая ливрея, только что надетая природой, сбросившей старую, изношенную дождём, ветром и холодом одежду. *Haillons d'argent* – скорее оксюморон, несущий нечто зловещее, особенно в сочетании со словом *trou* в начале стиха. Кроме того, слово *haillons* всё в том же контексте поэзии Рембо каннотировано всегда резко отрицательно: грязь, нищета, страдание, бунт (*Кузнец, Заворожённые, Приседания*). И, наконец, *haillons d'argent* «разорваны» анжанбеманом (*rejet*). Перенос *d'argent* в начало следующей строки делает группу слов более выразительной, цепляя глаз и слух. Первый из многих переносов в тексте, создающих рваный ритм этого «простреленного» стиха с его дырами и лохмотьями. Недаром Рембо, как справедливо замечает Мюлеталер, выбирает жанр сонета, а не ронделя с трижды повторяемой строкой, поющей гимн вновь возрождаемой природе и всеобщей любви, вечной темой лирической поэзии, идущей от трубадуров. Карл: *Le temps a laissé son manteau // De vent, de froidure et de pluie.* Банвиль : *Tout est ravi quand vient le Jour.*

¹⁶См. также в переводе :...поёт река, порой / игриво за траву серебряною пеной / цепляясь... (пер. М.Яснова)

Ж.-К. Мюлеталер утверждает, что Рембо, «перезаписывая» Леконта де Лилля или Карла Орлеанского, не стремится овладеть предшествующей моделью письма, он обращается к ней, чтобы от неё отмежеваться. Превращение *gouttes d'argent* в *haillons d'argent* говорит именно об отрыве от модели и всё увиденное нами свидетельствует об этом: разорванный переносом оксюморон серебряных лахмотий предвещает насилие и смерть, те самые дыры в боку, как будто неожиданно появляющиеся в последней строке (что, кстати, как нам представляется, стоит над всеми упомянутыми идеолого-политическими трактовками). Для Ж.-К. Мюлеталера «спящий в ложбине в своей продырявленной униформе — метафора сонета, в котором выражается «поэтика разрыва» и в котором, внешне соблюденная традиция, в конечном счёте отброшена». Интертекстуальные игры «Спящего в ложбине», по мнению Мюлеталера, предшествуют тому поиску нового, о которых будет заявлено очень скоро в *Письмах ясновидца (Lettres du voyant, 1871)*.

В нашу задачу не входит обсуждение правоты изложенных тезисов и последующих выводов, но метод исследования, включающий в подтекст средневековую традицию, безусловно заслуживает внимания. Эта традиция легко прослеживается во французской песенно-поэтической культуре, к примеру у Жоржа Брассенса.¹⁷ Но она подпитывает не только тексты песен. И как говорит Ж.-К. Мюлеталер, ссылаясь в свою очередь на Микаэля Рифатерра,¹⁸ интертекстуальный след может быть обнаружен, даже если у нас нет точного представления об источнике, из которого черпает поэт: главное — обнаружить семантико-стилистические отклонения, позволяющие его локализовать. Важен не сам источник, а механизмы переноса, способные ввести заимствованные элементы в текст.

¹⁷См. Абрамова М.А. Средневековая традиция в творчестве Брассенса. // Лики времени. М., 2009

¹⁸ Mühlethaler, J.-C. Op.cit. P.306