

А.В. Марков

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ К. БАЛЬМОНТА В СВЕТЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ Г. НАРБУТА: ОТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ К ЭКСПРЕССИИ

Исследуется соотношение эстетической программы сборника переводов К. Бальмонта «Зовы древности» (1908) и оригинальных иллюстраций Г. Нарбута. Устанавливается, что синкретическое мировоззрение Бальмонта, выразившееся в выборе образцов для перевода, было обогащено в этом сборнике пониманием древнейшей поэзии как точки отсчета трансформаций лирического жанра. Иллюстрации Г. Нарбута, с элементами национального стиля и раннего экспрессионизма, способствовали принятию этой точки отсчета читателями.

Ключевые слова: Бальмонт; Георгий Нарбут; поэтический перевод; интермедальность; стилистика перевода; экспрессия; книжная иллюстрация.

Любой исследователь русского модернизма знает о повышенном внимании символистов к книжному оформлению, с целью как приближения местной печатной продукции к лучшим мировым образцам, так и раскрытия новой жизнотворческой программы и в наглядных завораживающих образах. Такое продуманное оформление нельзя сводить к эмоциональному запросу эпохи, в отрыве от литературных идеологий: достаточно указать на то, что акмеистический поворот журнала «Аполлон» привел к созданию в этом журнале нового искусствознания, предпочитающего графическую условность иллюзорному натуроподобию, концепт – стилизации, ансамбль в архитектуре – эклектике, и соединение неоклассицизма общего оформления с изощренной экзотической графикой в оформлении отвечало общей идеологии издания. Также и деятельность открывшегося в 1909 г. издательства «Мусагет», синтезировавшего вагнеровскую программу национального неоромантизма с религиозным обоснованием символа, внесла, как показано в недавнем коллективном труде [1], свой вклад в сопоставление древнерусской иконы с античной архаикой и радикально новое осмысление древнерусской культуры.

Менее очевидны процессы, происходившие в 1907–1908 гг., например, связанные с деятельностью издательства «Пантеон», поставившего целью создать переводы классики всех народов мира. В этом смысле издательство было прямым предшественником позднейших проектов М. и С. Сабашниковых и М. Горького по созданию библиотеки всемирной литературы. Отсылки к памятникам прошлого, включая визуальные и пластические, для создания воображаемой генеалогии собственного творчества было нормой для книжных проектов старших символистов. Они утверждали истоки современной эстетики в античном и средневековом понимании символа, также для них и Гёте, и Пушкин были своеобразными символистами – достаточно указать на В. Брюсова как издателя пушкинских рукописей, на иллюстрации по средневековым миниатюрам в журнале «Весы» и по ренессансным гравюрам в романе В. Брюсова «Огненный ангел» [2]. Такое внимание как к литературным памятникам, так и к характерным для каждой прошлой эпохи живописным и пластическим решениям мы и называем вслед за Н.А. Дровалевой «интермедальностью» – хотя этот термин появился сравнительно недавно, он вполне удачен как

характеризующий культурные процессы начала XX в., времени бурного развития различных новых медиа, таких как кинематограф или телефон.

Случай переводов Бальмонта из древних литератур и экзотических памятников фольклора, вышедших отдельной в издательстве «Пантеон», особый. Конечно, еще издательство «Скорпион» [3] привлекало разных художников для воспроизведения стилистики и основных узнаваемых черт древних цивилизаций, чтобы усилить эту мнимую укорененность символизма в тайнах и мудрости древних. Но среди художников, работавших над этой книгой, по крайней мере двое выделялись наличием собственной эстетической и идеологической программы: Л. Бакст как создатель оригинального неомифологизма и Г. Нарбут как создатель оригинального национального неоромантизма. Мы ставим вопрос, в какой мере своеобразие оформительских решений Нарбута соответствовало жизнотворческим амбициям переводческой программы Бальмонта.

Среди символистов-переводчиков Бальмонт занимает особое место не только по продуктивности работы репутации полиглота, но и по особой организации книг и переводов. Уже первое его издание стихотворений 1890 г. включало антологию переводов из французской и немецкой поэзии, причем организованную не по тематическому или хронологическому типу, но как представительные подборки самых известных новейших западных лириков. Этим он отличается от Брюсова или Вяч. Иванова, предпочитавших переводить отдельные образцы лирики. Особый интерес к архаике, отличающий и оригинальное, и переводческое творчество Бальмонта 1907–1909 г., потребовал от него усилить внимание к экзотике: миры поэтов разных стран и народов должны были не столько анализироваться, сколько запоминаться как живущие по своим неотменимым этическим и эстетическим законам. Это вполне соответствовало синкретическому мировоззрению Бальмонта и культурному запросу издательства «Пантеон» на представление памятников различных народов.

Такую необходимость принять не только достижения поэзии других стран, но и собственные законы выразительности каждого отдельного мира, не зависящие от привычек и установок восприятия современного человека, мы и называем «экспрессией». Проблема нашей статьи – произошедший в книге «Зовы

древности» сдвиг от интермедийности к экспрессии: от перевода как иллюстрации данной культуры с ее нюансами и неожиданными эмоциями, который может быть подкреплен книжной иллюстрацией, к антологическому представлению культур как самостоятельных миров, неотменимых в своей выразительности. Графическая манера Нарбута способствовала этому переходу, утверждая Бальмонта не просто как виртуозного переводчика, чья виртуозность к тому времени была оспорена критиками начиная с К. Чуковского, но как экспрессивного поэта, способного представлять целые этнические миры.

Георгий (Егор) Нарбут (1886–1920) среди художников национального стиля занимает особое место, прежде всего по умению соединить перемены собственной манеры под влиянием образцов и уроков современников, от Бакста, Билибина и Рёриха до Эмиля Преториуса, с сохранением на протяжении всей творческой карьеры свойственного только ему стиля как узнаваемо-национального. Стилистика этого украинско-русского художника-оформителя, искусно маскирующего влияние современников и внушающего зрителю впечатление аутентичного национального декора, стала возможна только благодаря особой технике проработки деталей, когда почти ювелирная тщательность соединяется с отчаянным экспериментом в области идей. Примером можно считать еще раннюю работу Нарбута, «Герб города Москвы» (1904, в виде открытки – 1907), рисунок по тогдашнему гербу, где всадник по общим геральдическим правилам был обращен влево, напоминающий детализированный этюд к мозаике. Соединение размашистой стилизации со скрупулезной проработкой декоративных элементов, которые будто бы можно рассматривать с разных сторон, позволило Нарбуту перенести копьё за круп лошади, что противоречило геральдическим правилам, но создавало особую экспрессию рассмотрения мнимого объема как бы со стороны фона.

Уже в первых исследованиях о Нарбуте его творческий метод описывали как соединение неомифологизма Билибина с объемным наложением нескольких планов и нескольких точек зрения в духе Пиранези [4. С. 15], которого искусствоведы часто называют экспрессионистом XVIII в. Позднейшие исследователи пытались определить особенность стилизации Нарбута, отличающий его от современников и учителей, таких как важные для него Билибин и Рёрих, и итогом дискуссий стало удачное утверждение, что Нарбут «превращает исторические образы в категориальные» [5. С. 11]. Историки искусства и историки типографики отмечали склонность Нарбута использовать «все возможные средства графической техники» [6. С. 124], все инструменты выразительности, в духе синкретической эстетики В. Брюсова и К. Бальмонта, «всех напевов», поклонения всем богам, где разнообразие идей и форм высказывания должно было привести не к эклектизму, но напротив, к завершенности формы, как у Брюсова, или к полноте внутреннего переживания, как у Бальмонта.

Технику сложного и при этом комментирующего взгляда Нарбут сохранял и в последующих

иллюстрациях к поэзии. Ограничимся одним примером. Иллюстрация [7. С. 75] к стихотворению его брата Владимира Нарбута «Предпасхальное» (1913) [8. С. 144–145] передает главный сюжет стихотворения: лирический повествователь в нем отождествляет себя со свиньей, образцом безобразия и тоски, и при этом выводит Фортуну, поощряющую гедонизм пасхальной трапезы с неизбежной свининой. Здесь кратко дана предэкспрессионистская поэтика, в которой эмпатическое переживание безобразного соединяется с признанием того, что человек не властен над своими чувствами, может менять разве угол зрения или контекст восприятия, всем владеет Фортуна. Экспрессионизм – это и есть эстетика отчуждения чувства от субъекта, превращение чувства из принадлежности субъекта во властную над субъектом стихию. И здесь такое отчуждение выстроено самой композицией гравюры, где зритель сначала видит свинью, потом опознает в обнаженной крестьянке Фортуну, а потом начинает рассматривать декоративный фон, и только после этого понимает общий смысл композиции.

Мы сейчас не касаемся огромных заслуг Нарбута, например, по созданию в 1917–1920 гг. украинского национального стиля в книжном оформлении, основанного на обновленном наследии киевского барокко в архитектуре и фресках, видах усадеб, располагавшихся в восточной стране и достижениях львовской и киевской типографики – здесь он по масштабам деятельности сопоставим с символистами, создававшими национальный дизайн, как Альфонс Муха в Чехии, как и Нарбут разработавший дизайн банкнот и почтовых марок. Нас интересует, как именно его установка на переход от обычного считывания картины, переднего и заднего плана, к сложной игре и взгляду снизу или сзади картины, проявилась в иллюстрировании книги К. Бальмонта «Зовы древних» [6], представляющая собой антологию перевода мировой поэзии различных континентов, прежде всего мифологической, в соответствии с тогдашними острыми этнографическими интересами и самого поэта, и его публики.

Если ранний символизм в своей издательской деятельности, как показывает пример издательства «Скорпион» [10, 11], должен был просто наладить регулярный выход образцов новейшей словесности, западного символизма, и мало думал о композиции книг и альманахов, подчиняя все композиционные решения общему культуртрегерскому пафосу [12. С. 170–175], то «Пантеон», издательство, в котором вышла эта книга поэтических переводов, представляет собой следующий этап развития символистского культуртрегерства, уже разборчивого, требующего особого отбора переводимых текстов, переводчиков и иллюстраторов, квалифицированного контроля качества перевода [13. С. 179]. Издательство должно было не просто сформировать взгляд читателя на новую литературу, но опираясь на уже сформировавшийся круг авторитетных филологов и переводчиков, научить читателя смотреть не только на классиков с позиций современности, но и на современность – с позиций классики. Классический фон и должен был стать основной позицией при эстетической оценке, а каждый этнический экзотический мир – обрести экспрессивную самостоятельность.

Дурная слава Бальмонта-переводчика, в чем-то заслуженная из-за отдельных грубых ошибок, ритмического однообразия и произвольного выбора метра, к счастью, опровергнута современной наукой. Исследования стиховедов, например В.С. Полиловой [14. С. 157], показали, что Бальмонт, исходя из своих представлений о магии слова, вполне сохранял и порядок слов оригинала, и многие его стилистические особенности, а неудачи в выборе метра были вынуждены из-за сложностей самих оригинальных метрических систем – поэтому переводам Бальмонта не откажешь ни в последовательности, ни в поэтическом вдохновении. Внимательное чтение переводов Бальмонта с европейских языков, таких как испанский или английский [15. С. 137], показывает, что сколь бы велика ни была мера вольности, поэт воспроизводил не просто точно, но искусно, композиционные и риторические схемы оригинала, так что они превращались в средство передачи жанрово-стилистических предпочтений данного поэта или эпохи. Воспроизведение в переводе уже известных читателю жанровых и риторических паттернов помогало читателю усвоить и синкретический пафос Бальмонта как переводчика, а в свете него разглядеть и особую экспрессию оригинала в тех местах, где переводчик становился слишком увлечен материалом.

Если перевод европейской поэзии имеет обычно дело с устоявшимся вкусом среднего читателя, привычным к хрестоматийному, то переводы древней и экзотической поэзии всегда отходят от хрестоматийности и требуют различать, по крайней мере, «неискушенного» и «искушенного» читателя. Это различие вполне отвечало представлениям Бальмонта 1907–1909 г. о литургически-магическом предназначении настоящей поэзии, создающей свой эзотерический круг. Антология «Зовы древности» выглядела как магическая книга, потому что завершался текст комментариев в конце виньетки работы Нарбута, с изображением скарабея [9. С. 211], символа движения солнца и времени, которому, правда, из-за формы виньетки не удалось широко расправить крылья. Это был талисман книги, содержащей прежде всего интересовавшие Бальмонта предания о Солнце в разных культурах планеты.

Бальмонт прямо сказал в предисловии к книге, что книга является частью культуры взаимодействия слова и изображения (что мы и называем интермедийностью), но задачу книги определил как выходящую за пределы простого утверждения синкретического мировоззрения. Он определил своих современников, работавших над освоением мировой культуры как в поэтическом творчестве, так и в рисунке, как «Певучую Дружину» [9. С. 11], и говорил, что в создании нового суггестивного образа красоты как достояния мировой культуры, в «замысле» «свить цветочную гирлянду красоты и знания» [9. С. 11] выступают как поэты, создающие собственные версии культуры как эстетической системы, от Мережковского до Городецкого, так и художники, как Бенуа и Бакст, и исследователи и популяризаторы древней культуры, как Ф.Ф. Зелинский, упоминание которого, вероятно, связано больше с политикой издательства по привлечению филологов [16. С. 69], чем с собственными вкусами Бальмонта.

Вообще, эта книга Бальмонта – один из первых манифестов обновленного поэтического национализма: в предисловии поэт прямо говорил, что «только в России существует сейчас кипение настоящего творчества» [9. С. 10], что возлагает на поэтов особую задачу – создать убедительную идеализированную образность для всей мировой культуры, «создадим великую звездность в области Русского Поэтического Слова» [9. С. 10].

Другими словами, Бальмонт призвал всех современников-культуртрегеров к созданию идеализированных и экспрессивных образов культуры прошлого, способных оправдать субъективные лирические переживания. В таком движении в сторону экспрессии на новом, уже мультикультурном уровне воспроизводилась национальная идеология «родного языка», формирующего с детства целостное мирозерцание и умение понимать ключевые эстетические и этические понятия. Такой вселенский национализм проповедовал и упомянутый проф. Зелинский в апологии классических гимназий «Древний мир и мы» [17], утверждая, что только изучение классических языков может передать народу самые благородные понятия, непередаваемые на современные языки, но своим содержанием сразу внушающие умеренность, жертвенность, честность и другие необходимые для развития общества качества. В проекте в проекте «Пантеона» и Бальмонта подразумевалось, что эти два аспекта, мирозерцание и понимание того, что такое «стыд» или «подвиг», поддерживаются не собственной энергией языка, но этическим пафосом авторов и их переводчиков, исключая нечестную конкуренцию и потому требующим передавать авторские озарения как нравственно воспитательные для читателя независимо от его квалификации в области мировой литературы.

Исходя из этого педагогического проекта вселенского национализма, следует интерпретировать заставку Нарбута к этой книге. Над книгой работали и другие художники, например заставка к разделу «Эллада» [6. С. 155] представляет собой пластическую композицию Бакста с Корой и Горгоной, в которой любой тогдашний образованный читатель узнавал темы его же «Древнего ужаса», а читатель не настолько проницательный – просто образность красоты и безобразия, в достаточно сдержанных пластических формах, что даже больше соответствовало внутренним переживаниям Бакста, как проницательно показано в недавней монографии о нем [18]. Для раздела «Индия» [9. С. 83] Бакст употребил свой фирменный узор-сетку, на который оказались как бы подвешены уверенно стоящие друг напротив друга слоны – квалифицированный читатель здесь видел общую идею танца жизни, стоящую за этим узором и покоящуюся на древнейших основаниях индийской культуры, тогда как менее искушенный любитель переводов – просто образ Индии как страны, в отличие от сдержанной Эллады, повышено декоративной, и поэтому готовился к чтению чего-то прихотливого, но обещающего весомые философские утверждения. Книга, представляя в переводах символистскую поэтику Бальмонта, нервически-яркую, основанную на кричащих парадоксах, обещала читателю опыт новых миров как ориентирующих в том числе в философских и этических вопросах.

Нарбут пошел дальше Бакста, стремясь, чтобы это ориентирование не было только временным переживанием, а сделалось законченной программой отношения к культуре. Например, имитация скульптур майя в заставке к разделу «Майя» [9. С. 51] была решена как трехчастная композиция с выступом-доминантой, как бы крыльцом, средней части. Равнение на скульптуру этой цивилизации, а не росписи, позволило ввести декоративные элементы, как ель, цветок или куст, совершенно не имеющие отношение к майя, никогда не изображавших растительность натуроподобно. Трудно оправдать решение изобразить елочку частным содержанием избранных Бальмонтом для перевода отрывков, но его легко соотнести с главной темой всех переведенных им отрывков – феноменологией письма, возможностью воспользоваться иглой резчика для создания магических заклятий, что и воспевается в переведенных отрывках, где в письме полностью восстанавливаются полномочия устной магии.

Тем самым Нарбут, давая узнаваемый читателем пейзаж, внушал, что знакомая магия пейзажного очарования будет экспрессивно действовать, несмотря на отдаленность мезоамериканской культуры от европейской системы понятий. Основание для решения Нарбута дал сам Бальмонт, решивший трактовать мезоамериканские цивилизации как вписавшиеся в русский пейзаж, а не в русскую архитектуру или живопись. Свой как бы академический комментарий к разделу «Перу» [9. С. 205] Бальмонт открыл трогательной заметкой, сколь родными родными выглядят в российских ландшафтах перуанские подсолнух и гвоздика. Для Перу заставку тоже делал Нарбут [9. С. 61], и использование, кроме растительных мотивов, контурного шрифта с засечками, могло быть вдохновлено геометрикой перуанской керамики, как ее описывает Бальмонт, что ее «лиризм утончен и нежен» [9. С. 205] – специфические засечки букв и внушают этот образ утонченного и даже пресыщенного эстетизма.

Заставка к разделу «Иран» [9. С. 111] имитирует архитектуру Персеполиса, сжав ее до формулы, поместив чешуйчатый карниз входной группы дворца на сложные колонны, но заменяя дверь окном с рамой, так что мы оказываемся в комнате. У одной из колонн стоит кувшин, по ступеням стелется ковер, а на окне стоят не то горшки, не то светильники. За этим двусторчатым окном с изошренной верхней балкой видна двуххвостая комета, причем хвосты кометы идут дугой, что, конечно, не было свойственно никаким изображениям комет в древних культурах, но отвечало декоративной иллюстративной культуре символизма, наследующей галантным образам фейерверков и фонтанов. В таком иллюстративном решении возможна отсылка к гробнице Кира, выглядящей как домик. Смысл его становится понятен, учитывая общий стиль переводов из «Авесты», декламационный, с анафорами и возвращением повествования к себе, с как бы постоянным обживанием читателем непривычной традиции. Домашняя обстановка указывает на то, что иранская культура может быть так же обжита, как греческая и арабская, благодаря особому связыванию фрагментарных впечатлений, как бы арабесок, поэтическим

восстановлением зороастризма как одного из способов собирать реальность внутри повествования здесь и сейчас.

Еще один возможный ключ к такой двусторчатости – автокомментарий поэта, утверждавшего, что Индия и Иран – два «братские народа», с общими интуициями и интересами, но если Индия мыслит жизнь в противопоставлении смерти, то Иран может наслаждаться мелочами жизни, «воплотил в своем религиозно-поэтическом творчестве очарование Жизни» [9. С. 207]. Далее Бальмонт говорит, что индусов и персов объединяет как раз опьянение цветами, цветок «ведет их к светлым экстагическим состояниям и вводит их в стройное Миропознание». Внимание к деталям лучше всего представить как комнату, где может состояться такой опьяняющий опыт не как стихийный экстаз, но как то, что подлежит наблюдению и тщательной интермедиальной интерпретации при осмыслении этой поэзии, в поэтическом переводе опять превращающейся в экспрессивный восторг.

Иллюстрируя раздел «Скандинавия», Нарбут простодушно воспроизвел с некоторыми изменениями свой рисунок 1903 г. к «Песни о Роланде» [7. С. 2], первое свое мастерское произведение, сохранив использование полой буквицы (которая в поздний период станет его фирменным знаком модернистского преобразования украинских барочных традиций [19. С. 136]) в декоративном картуше, изображение конской попоны, закрытого шлема и цветочного узора в поле с целью создать обобщенный образ рыцарских выездов, битв и турниров. Но исчезли те детали, которые объявил бы неисторичными даже не слишком интересующийся средневековой историей читатель: экстравагантные декоративные нашлаемники, множественность слишком модернизированных флагов, замок со множеством мелких башенок, соответствующий позднесредневековым иллюстрациям или архитектурным стилизациям XIX в., но не эпохе, когда происходит действие «Песни» и тем более скандинавских саг. Здесь Нарбут поместил вполне историчную для эпохи романскую архитектуру и вполне исторические для местности корабли викингов, заменил условные цветы на геральдические розы, воспринимавшиеся тогда как важный архитектурный символ посвященности [20. С. 122], а над всем пейзажем протянул прихотливую девизную ленту без надписи.

Такое решение соответствует выбору отрывков из «Эдды», где проповедуются особый безличный героизм, героизм любого боевого товарища, укорененный в житейской мудрости, – вырвав эти отрывки из контекста, Бальмонт поневоле санкционировал новую экспрессию художника, оторванную от историзма «Эдды». Эпос превратился в песню, молитву, заклинание и мудрый афоризм. По комментарию самого Бальмонта, любой норвежец знает такие отрывки наизусть и «прослушает их, как слушают псалом» [9. С. 209], иначе говоря, это всеобщее знание, но знание, которое при простом повторении порождает серьезное, молитвенное, ожидающее решений отношение к действительности. Получается, что храбрость, взаимовыручка, честь – те части предписываемого общего опыта, которые как бы существуют сами по себе, без каких-либо

индивидуальных параметров, просто благодаря самой диспозиции наличия войска и боевого братства. Отрывкам из Речей Высокого предшествуют в подборке Бальмонта космогонические фрагменты из Прорицания Вэльвы, которые вряд ли поддаются иллюстрации, поэтому заставка Нарбута дает читателю этические ориентиры, а не космогоническую образность.

Совершенная конструкция театральных подмостков и занавеса, с бусами вместо занавеса и идолами вместо колонн, на которых держится его балка, для раздела «Океания» [9. С. 145] – эта работа Нарбута выражает задачу Бальмонта дать типологию жанров литературы аборигенов, потому что если для жанров Китая или мезоамериканских систем словесности существовали устойчивые квазипонятия, то как назвать словесное творчество Океании? Бальмонт поделил его на «песни», связанные с ритуалом, и «предания», космогонические сказания, которые он в комментарии называет также только «легендами» [9. С. 208], хотя они были записаны только этнографами, а значит, не могут быть признаны легендами в терминологическом смысле. Слово «легенда» позволило Бальмонту не комментировать «песни», как будто они само собой разумеются, а пояснить специфику восприятия аборигенами окружающего мира в сравнении с их космогониями, как именно буйство природы может быть познано как поэтическое благодаря переданному от предков не меньшему буйству фантазии.

В этом смысле предания как мировоззренческий фон этой словесности составляют сущность «легенды» – они позволяют определенным образом считать природу, понимать, как непосредственно пережитое отныне оказывается и прочитанным; и порядок экспрессии отражается в порядке восприятия этических уроков. Образ невидимого театра здесь подходит как универсальная заставка к любой сюжетной книге, где чаще всего так и строилась обложка в массовых изданиях, как декоративная рамка и одновременно театр-домик – в расчете на простоватых читателей, привыкших к зрелищам. Зрелищем оказывается само повторение жителями Океании преданий, само умение отнестись к природе как зрелищу и хранилищу культурной памяти – и тем самым притязание Бальмонта на воспроизведение мировоззрения жителей Океании поддерживается эффектной театральной заставкой Нарбута.

Наконец, «Бретань» Нарбута [9. С. 177], – руническое узорное кольцо, в которое заключен титул стилизованным под каролингский минускул, и под ним поставлена условная буквица, кельтский узор в виде дракона, причем перевернутого. Данная композиция внушала читателю мысль, с одной стороны, о вечности, а с другой – о сведении наследия Бретани к кельтскому

наследию вообще. Бальмонт стремился представить самое экзотическое из поэзии этого края, переполнив стихи экспрессивными восклицаниями. Он не давал читателю самому установить ассоциативную связь между образами, требуя признать Бретань как первичный фон западного мировоззрения. Так Бальмонт истолковал экзотические воинские пляски в комментарии [9. С. 211], не как инициацию или подготовку к бою, а как ловкость, артистическую точность, требующую ловить меч, – приписав тем самым этой поэзии точность и остроту мысли, которая стоит выше любого разделения устного или письменного текста. Для Бальмонта эта ловкость была первым примером виртуозности западного типа, прецедентом изощренности символистской поэзии. Тогда Нарбут, сведя мир Бретани к узору, тоже концентрировал внимание читателей не на описываемых в стихах событиях, а на форме выражения.

Таким образом, эстетизируя мифологическую и ритуальную поэзию разных народов, Бальмонт вовсе не «бальмонтизировал» переводы, в чем его обвиняли критики. В рамках более общего проекта издательства «Пантеон» он утвердил особый тип перевода, в котором лирические переживания читателя оказываются только частью экспрессивного восторга, который внушает традиция как фон последующих эстетических и этических решений. Без иллюстраций этот тип перевода воспринимался бы как слишком произвольный, как продолжение собственного восторга и собственного синкретического мировоззрения Бальмонта. Иллюстрации, в которых взгляд из прошлого и взгляд из настоящего сочетаются наиболее причудливым образом, позволили квалифицированным читателям обращать внимание на переводческую программу Бальмонта, требующую стереть границу между устным и письменным, назвать миф «легендой», для того, чтобы перевод состоялся как непосредственное продолжение эстетических интуиций древних.

А для неквалифицированных читателей, которым эта переводческая программа не так внятна, на первый план выходил общий образ мифоритуального экстаза, который оправдывает отношение к декоративной причудливости не как к предмету любопытства, но как к интерпретации, объясняющей зрелищность и экспрессивность поэзии древних. Бальмонт благодаря иллюстративному комментарию Нарбута и других участников книжного проекта оказался интерпретатором-антропологом, способным показать, как именно экзотическое порождает дифференциацию лирических жанров, а не просто восторженным лириком, навязчиво привносящим в переводимые произведения свойства собственного стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Книгоиздательство «Мусaget»: история, мифы, результаты / сост. А.И. Резниченко. М. : РГГУ, 2014. 532 с.
2. Дровалева Н.А. Портрет как предмет изображения в отдельных прижизненных изданиях романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел» (литература и книжная графика) // Новый филологический вестник. 2017. № 2 (41). С. 110–118.
3. Кузнецов О.В. Книжная графика художников-символистов издательства «Скорпион» в России начала XX века // Наука и общество в современных условиях. 2016. № 1. С. 7–18.
4. Лукомский Г.К. Егор Нарбут : Художник-график. Берлин : Изд. Е.А. Гутнова, 1923. 40 с.
5. Зайцева В.И. Традиции и поиски в области книжной графики на примере творчества Георгия Нарбута (киевский период) // Наука 21 века: вопросы, гипотезы, ответы. 2016. № 3. С. 9–12.

6. Чижев А. Азбука Г.И. Нарбута (1886–1920): история создания и особенности художественного оформления // Вестник МГУП имени Ивана Федорова. 2014. № 3. С. 123–131.
7. Нарбут Г. Альбом / сост. П.О. Белецкий. Киев : Мистецтво, 1983. 130 с.
8. Нарбут В. Стихотворения / сост. Н. Бялосинская, Н. Панченко. М. : Современник, 1990. 446 с.
9. Бальмонт К. Зовы древних: Гимны, песни и замыслы древних. СПб. : Пантеон, 1908. 216 с.
10. Шапкина О.И. С.А. Поляков – забытый деятель московской культуры // Москва и «московский текст» в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей : сб. науч. ст. Вып. 7. М. : МГПУ, 2013. С. 126–133.
11. Шапкина О.И. Символистские издательства России начала XX века // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2013. № 6. С. 131–136.
12. Богомолов Н.А. К истории лучшей книги Бальмонта // Новое литературное обозрение. 2005. Т. 75. С. 167–183.
13. Голлербах Е.А. Германский след в русском пантеоне. Петербургское издательство «Пантеон» (1907–1912) как агент немецкой культуры // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2010. Т. 11, № 3. С. 177–187.
14. Полилова В.С. Испанские народные песни в переводе К. Бальмонта // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2013. № 1. С. 147–161.
15. Дудко А.Э. Сонет П.Б. Шелли «To Wordsworth» в переводе К.Д. Бальмонта с позиций сравнительного стиховедения // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2018. № 4 (81). С. 135–138.
16. Голлербах Е.А. «Год тяжелых испытаний»: И.Ф. Анненский и петербургское издательство «Пантеон» (1907–1912) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 1. С. 68–74.
17. Зелинский Ф.Ф. Древний мир и мы. СПб., 1903. 428 с.
18. Медведкова О. Лев Бакст, портрет художника в образе еврея. М. : Новое литературное обозрение, 2019. 384 с.
19. Полищук Г.В. Преобразование украинских старопечатных полиграфических мотивов в книжной графике художников XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 9-2. С. 136–138.
20. Кушлина О.Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 336 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 12 февраля 2021 г.

Konstantin Balmont's Translation Solutions of in the Light of Illustrations by Georgy Narbut: From Intermediality to Expression

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2021, 467, 34–40.

DOI: 10.17223/15617793/467/4

Aleksandr V. Markov, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: markovius@gmail.com

Keywords: Konstantin Balmont; Georgy Narbut; poetic translation; intermediality; translation style; expression; book illustration

The article examines the book of translations *Calls of Antiquity* (1908) by Konstantin Balmont as an intermedial project. Georgy Narbut's and other early 20th-century illustrators' contribution to this project consisted in the explanation that each culture has its own laws, and the isolation of literary genres is due not only to a written rhetorical culture, but also to types of ritual ecstasy. The illustrative program allowed looking at ecstasy not as an object of curiosity, but as a productive principle that overcomes the difference between oral and written utterances. The ecstatic then turns out to be a certain background, thanks to which, in translation, individual descriptive statements acquire a different modality and become part of the recognition of the mythological heritage of different world peoples as classics. Symbolism in Russia, which arose as an interest in contemporary Western literature, expanded the boundaries over time and began to include the reproduction of mythological poetry. Balmont's book became an important milestone on this path, and the mentions of Sergei Gorodetsky and Thaddeus Zelinsky in it are not accidental. Balmont himself, an avid traveler, sought to find a common ground for symbolist poetry in myth and ritual, becoming an anthropologist. He understood translation as a new substantiation of symbolist poetry, no longer the fashion of today, but the fundamental principles of the ecstatic experience of ritual that overcome the difference between oral and written speech. In ecstasy, the fixation of experience coincides with its translation into other intermedial expressivities, into the codes of other semiotic systems. The concept of translation, which Balmont supported, also changed. For translation, the background, the understanding of the archaic world outlook became important: only by taking the position of the latter one can understand the content of the main genres of symbolism. Illustrations by Narbut, in which the background created a special key for reading individual images, contributed to the classicization of exotic traditions and greater public confidence in Balmont's translations. The public got used to Balmont as a capricious and wayward poet, and this book was just supposed to correct his reputation, turning him into a poet capable of both theoretical comprehension and renewal of lyric genres, based on the deep concept of universal human emotions. To master this concept, he made translations in such a way that they were read in different ways by the specialist reader and the general reader. The specialist reader paid attention to formal decisions, while the general reader accepted Balmont's searches and experiments as a necessary part of acquaintance with the exotic and, as it were, initiation into world culture. This approach contributed to the understanding of world culture in Russia as the development of the original myth-ritual syncretism as applied to intellectual tasks.

REFERENCES

1. Reznichenko, A.I. (ed.) (2014) *Knigoizdatel'stvo "Musaget": istoriya, mify, rezul'taty* ["Musaget" Publishing House: History, myths, results]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
2. Drovalova, N.A. (2017) The Portrait as an Object of Depiction in Bryusov's Lifetime Publications of "The Fiery Angel" (Literature and Book Illustrations). *Novyy filologicheskyy vestnik – The New Philological Bulletin*. 2 (41). pp. 110–118. (In Russian).
3. Kuznetsov, O.V. (2016) Knizhnaya grafika khudozhnikov-simvolistov izdatel'stva "Skorpion" v rossii nachala XX veka [Book graphics by the symbolist artists of the Scorpion publishing house in Russia at the beginning of the 20th century]. *Nauka i obshchestvo v sovremennykh usloviyakh*. 1. pp. 7–18.
4. Lukomskiy, G.K. (1923) *Egor Narbut: Khudozhnik-grafik* [Egor Narbut: Graphic artist]. Berlin: Izd. E.A. Gutnova.
5. Zaytseva, V.I. (2016) Traditsii i poiski v oblasti knizhnoy grafiki na primere tvorchestva Georgiya Narbuta (kievskiy period) [Traditions and searches in the field of book graphics on the example of the work of Georgy Narbut (Kiev period)]. *Nauka 21 veka: voprosy, gipotezy, otvety*. 3. pp. 9–12.
6. Chizhov, A. (2014) Azbuka G.I. Narbuta (1886–1920): istoriya sozdaniya i osobennosti khudozhestvennogo oformleniya [Alphabet by G.I. Narbut (1886–1920): the history of creation and features of the decoration]. *Vestnik MGUP imeni Ivana Fedorova*. 3. pp. 123–131.
7. Narbut, G. (1983) *Al'bom* [Album]. Kiev: Mistetstvo.
8. Narbut, V. (1990) *Stikhotvoreniya* [Poems]. Moscow: Sovremennik.

9. Bal'mont, K. (1908) *Zovy drevnikh: Gimny, pesni i zamysly drevnikh* [Calls of the Ancients: Hymns, Songs and Designs of the Ancients]. Saint Petersburg: Panteon.
10. Shapkina, O.I. (2013) S.A. Polyakov – zabytyy deyatel' moskovskoy kul'tury [S.A. Polyakov – a forgotten figure of Moscow culture]. In: *Moskva i "moskovskiy tekst" v russkoy literature. Moskva v sud'be i tvorchestve russkikh pisateley* [Moscow and the "Moscow text" in Russian literature. Moscow in the fate and work of Russian writers]. Vol. 7. Moscow: Moscow State Pedagogical University. pp. 126–133.
11. Shapkina, O.I. (2013) Russian symbolist publishing in the beginning of the 20th century. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Problemy poligrafii i izdatel'skogo dela*. 6. pp. 131–136. (In Russian).
12. Bogomolov, N.A. (2005) K istorii luchshey knigi Bal'monta [On the history of Balmont's best book]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 75. pp. 167–183.
13. Gollerbakh, E.A. (2010) Germanskiy sled v russkom panteone. Peterburgskoe izdatel'stvo "Panteon" (1907–1912) kak agent nemetskoy kul'tury [German trace in the Russian pantheon. Petersburg publishing house "Pantheon" (1907–1912) as an agent of German culture]. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii – Review of the Christian Academy for the Humanities*. 3 (11). pp. 177–187.
14. Polilova, V.S. (2013) Spanish folk songs in K. Balmont's translation. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya – Moscow University Philology Bulletin*. 1. pp. 147–161. (In Russian).
15. Dudko, A.E. (2018) P.B. Shelley's sonnet "To Wordsworth" in K.D. Balmont's translation from the comparative study of verse meter and rhythm positions. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta – Scientific notes of Orel State University*. 4 (81). pp. 135–138. (In Russian).
16. Gollerbakh, E.A. (2012) "A year of heartrending experiences": Innokentii Annensky and Pantheon Publishing House (1907–1912) in St. Petersburg. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Vestnik of Saint Petersburg State University of Culture*. 1. pp. 68–74. (In Russian).
17. Zelinskiy, F.F. (1903) *Drevniy mir i my* [The Ancient World and Us]. Saint Petersburg: Senatskaya tipografiya.
18. Medvedkova, O. (2019) *Lev Bakst, portret khudozhnika v obraze evreya* [Lev Bakst, portrait of the artist as a Jew]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
19. Polishchuk, G.V. (2013) Transformation of Ukrainian black letter poly-type motifs in book graphics of artists of the 20th century. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 9–2. pp. 136–138. (In Russian).
20. Kushlina, O.B. (2001) *Strastotsvet, ili Peterburgskie podokonniki* [Passion Flower, or Petersburg Windowsills]. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha.

Received: 12 February 2021