

"ПОЦЕЛУИ" ИОАННА СЕКУНДА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

(К вопросу о соотношении
рококо и классицизма)

М. ГРИШАКОВА

*Воинской службе подобна любовь.
Отойдите, ленивцы!*

*Тем, кто робок и вял, эти
знамена невмочь.* Овидий. *Amores.*

*Не наглость я изображаю
Стремительных страстей;
То действие злых затей.
Я нежность страсти умножаю,
Любовные игры пою,
Которы тщетно презирают...*

Поцелуй 12.

В сборнике, вышедшем в серии "Литературные памятники",¹ под одной обложкой помещены стихотворения двух неолатинских авторов — Эразма Роттердамского и Иоанна Секунда. Несмотря на то, что имя первого сразу вызывает ряд представлений, а второй почти неизвестен (голландский юрист, проживший всего 25 лет и вошедший в историю литературы своим циклом из 19 стихотворений, героиня которого — проститутка из Толедо), — такое объединение вполне обоснованно. "Поцелуи" Секунда имели не только многовековую литературную популярность, но и определенную гуманистическую значимость и заняли свое место рядом с сочинениями его знаменитого соотечественника.

Здесь мы попытаемся проследить историю появления "Поцелуев" в русской литературе и оценить значение это-

го факта. Впервые стихотворения из секундовского цикла встречаются в 1772—73 гг. на страницах журнала "Вечера". Б. В. Томашевским был указан источник русских "Поцелуев" — французский перевод Мутонне де Клерфона² (однако 12-й "поцелуй" переведен из оригинального цикла К.-Ж. Дора).

В европейской литературе секундовский цикл отозвался множеством подражаний, реминисценций, знаков влияния, новых и новых всплесков интереса к нему — вплоть до Гете, назвавшего Секунда "дорогой, святой, великий поцелущик".³ "Поцелуи" активно были восприняты поэтами Плеяды (Ронсаром, Р. Белло, Баифом, Дю Белле, Маньи), еще у Депорта встречаются их отзвуки. Но поэтика Малерба уже исключает это влияние. В прециозной поэзии (Вуатюр, Тристан л'Эрмит) продолжают встречаться секундовские мотивы. Следы прямого влияния "Поцелуев" появляются снова во второй половине XVIII в. Событием стали "Les Baisers" Дора (1770). А через год выходит прозаический перевод Клерфона — как заявил сам автор, "в дополнение" к "Поцелуям" Дора. Перевод был помещен параллельно латинскому тексту (таким образом, русский переводчик имел перед собой и оригинал). "Поцелуи" Клерфона демонстрируют не столько переводимость латинского текста на французский язык, сколько *непереводимость* одной культуры для другой. "Языковая смена" (М. Бахтин), языковая "полирегистровость" (Ю. Лотман)⁴ эпохи позднего Возрождения (каждый регистр культуры отражает целостность и многообразие всего универсума) — и стилистическая дифференцированность культуры Просвещения, осуществляющаяся в рамках *единого литературного языка*. Это выражается, например, в функционировании мифонимов. Для Секунда это — язык ученый, язык посвященных, служащий средством осмысления мира с помощью аналогических связей. У Клерфона — мифология, созданная эпохой Просвещения, очищенная от местных культов и эзотерических мифов; мифоним для него — чисто литературный прием, условный знак.

Поэтический цикл Секунда создавался в усвоении и переработке античной поэзии, в развитии мотивов, намеченных римскими элегиками. Но он связан, видимо, и с мистико-любовной символической традицией своей эпохи (Пико дельла Мирандолла, Кастильоне)⁵ — эротически окрашенной и возводящей ощущения к осознанию и вкусу.

Клерфон модифицирует текст в соответствии с иерархией ощущений, находящейся в рамках рационалистической философии (ср., например, "первичные" и "вторичные" идеи Локка):

мыслительное восприятие

зрительное _____ пространственные отношения
цвет (как субъективное)

слух

обоняние

вкус

осязание

] — наиболее субъективные

В такой системе ценностей, образующейся при распаде связи "слова" и "вещи", слово играет особую роль. С одной стороны, остро ощущается его условность — отсюда стремление регламентировать дифференцированные сферы словопользования (создать нормативные языки — философский, научный, литературный и др.). С другой стороны, слово имеет особый статус, являясь носителем ментальных ценностей (словесные искусства выдвигаются на первое место в культуре).

Данной иерархией определяется функционирование метафоры в системе литературного рационализма — используется метафора традиционная, ставшая идиомой — обращенная к мыслительному восприятию. Для Клерфона приемлемо, например, "сердце пылает", "щеки пылают" или "пламенный поцелуй" — как производные метафоры "пламя любви", но неприемлемо "вишня пылает на ветке" (секундовское *ardet* он заменяет на *briller* — "поцелуй" XVII) или "царство рдяное" (*rutilus* — золотисто-красный, огненный; у Клерфона — "*le trône brillant des aïls*" — "поцелуй" IV). Переводчик вдвигает метафору в рамки этой иерархии:

VIII. *noctesque amarulentas*

les ombres fâcheuses de la nuit⁶

X. *Nec sua basiolis non est
quoque gratia siccis,
Fluxit ab his tepidus saepe
sub ossa vapor. . .* (14)

**Quels charmes n'a pas un baiser
brûlant, qui fait souvent circuler dans
nos veines une douce chaleur? (278)**

XVI. *Et vitam mihi longi af—
Flabis rore suavii* (20).

**... tu me souffleras la vie avec le parfum
d'un de tes baisers (284).⁷**

В "поцелуе" XIV Секунда антитеза "жестокый нрав—мягкое тело" на поверхности реализуется чисто осязательно — как "жесткий—мягкий":

*Quid profers mihi flammeum labellum?
Non te, non volo basiare, dura,
Duro marmore durior Neaera. . .
. . . Quo fugis? Remane, nec hos ocellos,
Nec nega mihi flammeum labellum.
Te jam, te volo basaire, mollis,
Molli mollior anseris medulla* (18)⁸

У Клерфона осязательный план снят: "жестокому сердцу" противопоставлены "нежные щеки": "Pourquoi me présente-tu tes lèvres enflammées? Je ne veux pas te donner maintenant des baisers, cruelle Néaera, dont le coeur est plus dur que le marbre même"; "Où fuis-tu? demeure. Permits que je couvre des baisers tes yeux brillants, tes lèvres vermeilles! Je veux, oui, je veux sur-le-champ baiser tes joues colorées, tes joues plus douces, plus délicates, qu'un léger et tendre duvet" (281).⁹

Поэтика Секунда предполагает воздействие сразу через несколько "каналов" восприятия — у Клерфона оно переводится в один, иерархически более ценный. В "поцелуе" V дыхание Неары — сладкое (*Aspirans animae suavis auram*), нежное (*mollem*), нежнозвучное (*dulcisonam*), влажное (*humidam*) и питает жизнь (... *meaeque/Altritem. . . vitae*) — т.е. воздействует одновременно на обоняние, осязание, слух. У Клерфона характеристики эти переводятся в метафорический план: "... ton souffle est zéphyр humide, suave, doux et murmurant, c'est lui qui entretient les faibles restes de ma vie malheureuse" (273).¹⁰

Секундовский текст трансформируется в ключе прециозной поэтики. Риторические периоды сменяются пре-

циозной игровой комбинаторикой, дробящей крупные семантические единицы, — текст расцветает перифразами, превращается в словесную игру, за которой исчезает всякая "вещность"¹¹ (недаром Шарль Поре в своей обвинительной речи против романов назвал прециозные романы "картинами без теней").

Поэтический мир Секунда дисгармоничен: мотивы сплетения, сжимания, слабения и смерти, безумия, огня, дыхания / души, беспокойства, продолжительности / бесперерывности / бесконечности / вечности — быстротечности / кратковременности / мимолетности имеют равноценное значение с мотивами любовными, сложным образом взаимодействуя с ними, идя параллельно, вступая в гармонические и диссонансные сочетания с этими мотивами или между собой. У Клерфона, в соответствии с прециозной поэтикой, все мотивы переосмысляются или редуцируются в любовные.

Такое переосмысление происходит, например, в "поцелуе" XVIII. Основной мотив его — "гнев (зависть) Венеры" (устойчивый мотив античной любовной поэзии) — переходит затем в "неистовство" амуров (комплекс мотивов furor — бешенство, неистовство, исступление, безумие): стрелы пронзают нежный костный мозг (in medullulas tenellas), грудь, "радостную печень" (jescurque per jocosum; печень как центр чувственной любви). Затем возникают мотивы огня — жара (огонь пожирает сердце героя, его печень плавится в огне) — и холода/твердости (свинцовая стрела пронзила грудь Неары, ее сердце окружено льдом и скалами). Антитеза "мягкого—твердого" соединяется в одном лирическом центре:

Duros remitte, mollicella, fastus. . . (23)¹²

В переводе Клерфона такое двоение "реального"— "метафорического" отсутствует: мотивы огня и холода реализуются в плане явно метафорическом ("любовное пламя"). Мотивы слабения/смерти также трансформируются в метафору — что подчеркивается обильными перифразами, развивающими тему наслаждения:

IX. Non semper in meum recumbe Implicitum moribunda colum. (12)

. . . et prête à exhaler ton dernier soupir, belle Néaera, ne te renverse pas sur mon sein, et ne me serre pas toujours de tes bras amoureux (277)

X. *Languet in extrema cum moribundus amor...* (14)

... **dans ces moments d'extase et de faiblesse qui conduisent au dernier degré du plaisir** (278)

XI. *Lux mea, basiolis immoriorque tuis...* (15)

... **et qu'enviré de plaisir je meurs au milieu de tes ardents baisers** (279)

XIII. *Donec, inexpleti post taedia sera furoris, Unica de gemina corpore vita fluet...* (17)

... **jusqu'à ce que, rassasiée, envirée des délices du plus ardent amour, une seule âme s'envole de nos deux corps unis et confondus** (281)

XVI. *Donec succidum me quoque spiritus Istis roscidus linguet in osculis, Labentemque lacertis, Dicam collige me tuis.* (20)

... **jusqu'à ce que, succombant moi — même au milieu de ces baisers ardents, mon âme s'écoule et m'abandonne; alors je te dirai à mon tour: Je meurs, chère Néaera, je meurs de plaisir, recueille-moi dans ton sein...** (283)¹³

История секундовского цикла приводит нас к ряду явлений, свидетельствующих о сложности и неоднородности литературного "рационализма". То, что исследователями вычленяется как противоположное, часто существует в культуре как динамическая целостность, то распадающаяся на антиномии, то на определенном уровне образующая инвариант, где антиномичность снимается. Подобная антиномия в культуре XVIII в. — "педа́нтство — щегольство". Сочетание щегольства и педантства, как показал Б. А. Успенский,¹⁴ присуще молодому Тредиаковскому (который в образе Тресотиниуса соотносится у Сумарокова с французским щеголем-педантом Котеном). Фигура щеголя-педанта — устойчивый персонаж русской литературы XVIII в. Она то распадается на двойников — например, комических любовных соперников — то сливается воедино (у Ржевского в "Письмах к наборщикам" — "один из моих неприятелей", "педант и петиметр").¹⁵ Радищев также косвенно сопоставляет щеголя и педанта: "Систематическое, так сказать, расположение в щегольстве означает всегда сжатый рассудок" ("Путешествие", глава "Крестьяны").¹⁶

Подобные динамические взаимоотношения связуют литературный рационализм и прециозность, а шире — классицизм и рококо: рококо есть "младшая ветвь" классицизма. Эта взаимосвязь выражается в ряде функционально-жанровых разграничений. "Классические" классицисты — Малерб, Шаплен, Корнель, Расин — были посетителями прециозных салонов; Буало и Лафонтен ценили талант Вуатюра; та же двойственность присуща и ученикам Сумарокова — они в своем творчестве выходят за рамки литературного рационализма. Стилистический диалог может осуществляться в творчестве одного автора (английские создатели палладианского стиля в архитектуре были одновременно создателями садов рококо) или даже в пределах одного текста (официальная архитектура существовала в основном в барочно-классицистических формах, интерьеры же часто были рокайльными; неофициальная архитектура — замок Лещинского в Нанси — могла принимать формы рококо).

Учитывая то, что 60-е годы XVIII в. и в русской, и во французской культуре были моментом, когда взаимосвязи подобных разнородных элементов культуры актуализировались, можно думать о принципиальности выбора, сделанного переводчиком в пользу клерфоновского текста. В кругу поэтов-херасковцев уже в начале 60-х годов "малые" поэтические формы приобретают самодовлеющее значение, выводящее их за рамки жанровой иерархии литературного "рационализма" и позволяющее связать их с дальнейшей традицией русской легкой поэзии. Поиски херасковцев в этой области типологически сходны с деятельностью французских поэтов-прециозников.¹⁷ Во французской культуре в 60-70-е годы XVIII в. формируется течение, несущее сильную печать эпикуреизма, окрашенное пасторальностью, опосредованно усвоившее прециозную традицию — и также оппозиционное литературному рационализму, "литературе идей" (что объединяет таких разных поэтов "Альманаха Муз", как Вольтер, Грессе, Парни). Связано оно, прежде всего, с именем Дора и его подражателей. Близок к ним и Клерфон, переводчик Анакреона, Биона, Мосха.¹⁸ Просветители относились к этой литературе довольно подозрительно. Томик стихотворений Дора стоил один луидор. Гримм писал по этому поводу: "On peut dire qu'il n'y a point de fille d'Opera qui vende ces baisers aussi cher, que M. Dorat, aussi ces demoiselles

trouvent elles le débit de leur marchandise, et M. Dorat pourrait bien garder le sienne".¹⁹

Для этих поэтов интересен не только языковой опыт прециозников, но и культивация текста как продукта "жизнетворчества". Поэзия "Альманаха Муз" — это литература малых форм и малых форматов, погруженная в гущу "событийности", провозглашающая себя принципиально непере译имой (это, следовательно, некая внутренняя, языковая работа культуры) и непонятной без учета того момента, когда рождается текст. Поэтические предшественники, начиная с Анакреона, рассматриваются как образцы жизни — в которую естественно вплетается поэзия. Известно, какую роль сыграла анакреонтика в формировании русской легкой поэзии. Она становится здесь символом определенного мироощущения: самые серьезные размышления осуществляются в анакреонтической форме — ф р а г м е н т а р н о й, запечатлевающей моментальное и не претендующей на абсолютную ценность.²⁰ Анакреонтика дает возможность циклизации вокруг определенной личности — анакреонического поэта, который и в жизни подражатель Анакреона. Игра поэтических масок в анакреонтике Хераскова предвосхищает кристаллизацию такой литературной личности в поэзии львовско-державинского круга.²¹

Культ наслаждения здесь — проявление независимости. Дора претендует на создание "философии нежности", обращающей человека к его собственному сердцу и поэтому единственно истинной. Течение это несет черты не только литературной, но и абстрактной идеологической оппозиционности (любовь как асоциальное и освобождающее чувство, отсюда — мотив презрения к "пышным дворцам" и тираноборческие мотивы в любовной поэзии "Альманаха Муз"). В русской культурной ситуации оппозиционность принимает формы мнимого дилетантизма и независимых, полуанонимных литературных объединений — в этом херасковцы были предшественниками карамзинистов, "карамзинистами" до Карамзина.

Таким образом, прециозность подолжает существовать на протяжении XVII—XVIII вв. Она (и шире, рококо в целом) связана с консолидацией "неспецифических" элементов культуры и может служить образованию новых культурных "видов" (что дает повод к частому неразграничению рококо и преромантизма).²² И классицизм, и

рококо сформировались в противоположность тяжеловесной учености барокко как искусство, ориентированное на восприятие, на публику. В рамках самого же классицизма рококо кристаллизуется как индивидуалистическое языковое начало, возобладавшее в преромантическом движении. С середины XVIII в. рококо, особенно во французском искусстве, получает самодовлеющее значение, перерастая в "чувствительный стиль".²³

Новый всплеск интереса к "Поцелуям" в русской культуре связан именно с формированием сентиментализма. В околосентименталистских изданиях появляются многочисленные переводы и подражания, источником которых был цикл Дора. Дора оказал влияние на И. Дмитриева, отдавшего свою дань "Поцелуям".²⁴ Весь этот поток "поцелуев" вызвал не отличающуюся целомудрием пародию Пушкина ("Недавно тихим вечерком... ", 1819 г.) — пародию и на Дору, и на его русских подражателей XVIII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Эразм Роттердамский. Стихотворения. Иоанн Секунд. Поцелуи. — М., 1983.
- 2 См.: Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. — М.; Л., 1984. — С. 297.
- 3 См.: Конради К. О. Гете. Жизнь и творчество. Пер. с нем. — М., 1987. — Т. I. — С. 89.
- 4 См.: Лотман Ю. М. Риторика // Уч. зап. Тартуского ун-та. — Вып. 515. (Труды по знаковым системам. 12.) — Тарту, 1981.
- 5 Об эротической символике в мистической традиции см.: P e r e l l a , Nicolas James. The Kiss Sacred and Profane. An interpretative History of Kiss Symbolism. Los Angeles, 1969. Сказанное не означает, что Секунд следовал этой традиции — скорее, напротив, он противопоставлял себя ей. Однако язык ее мог оказать на него влияние.
- 6 Theodori Bezae Vezelli Poemata. Joannis Secundi Hagiensis Juvenilia. Lugduni Batavorum, 1757. — P. 11; Petits poèmes érotiques du XVIII^e siècle. — Paris, 1905. — P. 275. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.
- 7 лат. и исполненные горечи ночи
фр. докучливые ночные тени

лат. И также есть своя прелесть в сухих поцелуях Течет от них теплый жар часто по жилам.

И жизнь мне вдохнешь влагой продолжительного поцелуя
фр. Каких только прелестей нет в пламенном поцелуе, от которого часто по нашим жилам распространяется приятный жар?

... ты в меня вдохнешь жизнь с ароматом одного из своих поцелуев.

8 Что даешь мне пылающие губки?

Не <хочу> тебя, не хочу целовать, твердая,
тверже твердого мрамора Неара...

... Куда бежишь? останься, <ни> эти глазки,
не отворачивай от меня эти пылающие губки.

Тебя уже, тебя хочу целовать, мягкая,
мягче мягкой гусытинки.

9 фр. Зачем ты даешь мне свои пылающие губы? Я не хочу теперь целовать тебя, жестокая Неара, сердце которой тверже самого мрамора; Куда бежишь? останься. Позволь мне покрыть поцелуями твои блестящие глаза, твои алые губы! Я хочу, да, я хочу немедленно целовать твои румяные щеки, твои щеки, более мягкие, более нежные, чем легкий и нежный пух.

10 фр. ... твое дыхание — зефир, влажный, сладкий, нежный и журчащий; это он поддерживает слабые остатки моей несчастной жизни.

11 См.: Гришакова М. Ф. А. А. Ржевский и прециозная поэзия // Уч. зап. Тартуского ун-та. — Вып. 748. (Труды по русской и славянской филологии.) — Тарту, 1987. — С. 18—28.

12 лат. Оставь, нежнейшая, жестокую надменность...

13 лат.

фр.

Не всегда, умирающая, опус-
кайся на мою шею, <ее>
обвивая.

и готовая испустить последний
вдох, не падай, прекрасная Не-
ара, на мою грудь и не сжи-
май ее всегда своими страстны-
ми руками.

Слабеет когда под конец умирающая любовь...

в эти моменты восторга и слабости, которые ведут к последней степени наслаждения

Свет мой, и умираю в твоих поцелуях. . . и, чтобы окруженный наслаждением, я умирал среди твоих пылких поцелуев.

Пока, после поздних пресыщений ненасыщенной страсти, одна жизнь истечет из сдвоенного тела. . . до тех пор, пока, пресыщенная, окруженная наслаждениями самой пылкой любви, одна душа отлетит от наших двух тел, соединившихся и сплетенных.

Когда меня, слабеющего, покидает дух во влажных поцелуях, говорю: поддержи меня, гибнущего, своими плечами. пока сам я изнемогаю среди этих пылких поцелуев, моя душа истечет и оставит меня; тогда я скажу тебе в свою очередь: Я умираю, милая Неара, я умираю от наслаждения, приюти меня на своей груди. . .

- 14 Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII—начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. — М., 1985. — С. 150.
- 15 Свободные Часы. — М., 1763. — Ч. 1. — С. 214.
- 16 Радищев А. Н. Полн. собр. соч. — М.; Л., 1938. — Т. 1. — С. 295.
- 17 Гришакова М. А. А. Ржевский и прециозная поэзия. . .
- 18 Поэзия Биона и Мосха на фоне раннеалександрийской (например, Феокрита) воспринималась как более "изысканная", даже галантная. Именно это имел в виду Фонтенель, называя стиль Биона и Мосха "un peu trop fleuri" ("немного слишком цветистым"). — Fontenelle. Discours sur la nature d'églogue // Oeuvres. — Paris, 1754. — Т. 3. — Р. 102. В первом номере "Вечеров" (программном) опубликован фрагмент "Киферию во сне я видел. . ." из Биона.
- 19 Можно сказать, что нет ни одной девочки из Опера, которая продает свои поцелуи так дорого, как г-н Дора, почему эти барышни и находят сбыт своему товару, а г-н Дора сможет свой хорошо сохранить. (Цит. по: *Petits poèmes érotiques du XVIIIe siècle. . .* — Р. XIV.)
- 20 Ср.: "Сам Анакреонт входил в русскую поэзию прежде всего, благодаря особенностям метрико-стилистического порядка; "анакреонтическое" вообще мыслилось прежде всего в этом именно плане" (Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. — Л., 1927. — С. 125). Из пяти помещенных в "Вечерах" "поцелуев" один имеет форму анакреонтической оды и другой написан безрифменным 6-стопным ямбом — в духе антикизирующих поэтических опытов того времени.

Характерно, что перевод Клерфона сделан прозой, а русский перевод — поэтический.

- 21 См.: Макогоненко Г. П. Анакреонтика Державина и ее место в поэзии начала XIX в. // Державин Г. Р. Анакреонтические песни. — М., 1986. — С. 262.
- 22 Так, по Принстонской энциклопедии, стиль рококо характеризует творчество Лессинга, Виланда, Вольтера, Стерна, Мариво, Бомарше (Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, 1965. — P. 712).
- 23 См. о рококо в музыке: D a h m s W. The galant style of music // The Musical Quarterly (New York). — 1925. — IX; Gradenwitz P. Mid-18th century transformations of style // Music and letters. — 1937. — XVIII.
- 24 Стих. "Счет поцелуев" (Московский журнал. 1802. — Изд. 2. — Ч. 1. — С. 134—137).