

Иудаика на русском языке обогатилась еще одним ценным исследованием – переводом с иврита книги проф. Хамуталь Бар-Йосеф «Хаим Нахман Бялик: европейский декаданс и русский символизм в творчестве еврейского поэта» (Иерусалим; Москва: Гешарим-Мосты культуры, 2013).

В центре исследовательского «сюжета» книги – связь поэзии Бялика с европейским и русским декадансом эпохи *fin de siècle*: схождение и отталкивание, пограничные состояния и проникновение внутрь. Проблемы, выносимые автором на обсуждение, возникли не сегодня: насколько звучный голос бяликовской музыки обязан не только вскормившей ее еврейской национальной традиции – Танаху, талмудическим притчам и легендам, мидрашам, раввинистической литературе и пр., но и тем духовным импульсам и влияниям широкого историко-культурного контекста, в котором поэт существовал как творческая личность? Творил ли он, иначе говоря, исключительно в рамках широкой и плодотворной, но в конце концов очерченной и представимой еврейской культурной парадигмы или позволял себе выходить «за ограду» собственно еврейского мира и внимать напевам чужих лир? И главное – насколько эти напевы оказались близки и созвучны его собственному поэтическому слуху и голосу? Ответ на этот вопрос представляет собой задачу повышенной исследовательской трудности, но тем заманчивей искус обретения новых перспектив в понимании классического канона, которому, как всему устоявшемуся, нередко грозит коварная «пьедестальность», иконографичность, отрыв от развивающейся жизни. Х.Н. Бялик как неотменимая ценность еврейской национальной культуры приобретает здесь особо важное значение, потому как нет для последней худшего врага, нежели унылая школярская затверженность и интерпретационная неподвижность.

Общий вывод, к которому приходит исследователь, отчасти известный по предыдущим ее работам, но в данной книге развернутый в многослойную систему фактов, аргументов и доказательств, выглядит и парадоксальным, и в то же самое время в высшей степени оправданным и достоверным: художественное наследие Бялика невозможно уместить в рамках одной лишь национальной проблематики, более того – оно постоянно норовит выскользнуть за пределы собственно еврейского культурного дискурса. При этом «измена знамени» происходит по очень простой и очень древней причине: подлинному поэту пределы заказывать бессмысленно, рано или поздно в нем «родное» вырастит до пределов «вселенского».

Но если все так просто и известно, а чувство «родного пепелища» и «отеческих гробов» в национальном поэте столь диалектично, что неизменно тяготеет к общечеловеческим универсалиям, то зачем тогда огород городить и всякий раз с пристрастием искать, в чем и как приверженность своему народу, своей вере и своему языку «уступает» мировому закону и смыкается с ним? Но в том-то и дело, что известно это чисто умозрительно, отвлеченно, и как только дело касается конкретного художника приходится отказываться от прежних схем и как бы все «начинать с нуля».

Понятно, что и в художественной идеологии Бялика существовало это внятное противоречие: с одной стороны, сознание некой опасности подражания образцам чужой культуры, которое может привести к потере собственных национальных корней и приоритетов, и, с другой, – вольное или невольное им подражание, значительно расширяющее локальное значение «национальной идеи» до общечеловеческих масштабов. Разрешение этого противоречия, как преодоление всякой органичной внутритворческой коллизии вообще, приобретает крайне продуктивный аспект, поскольку позволяет на родном, национальном наречии говорить «векам, истории и мирозданию». Нет нужды ломиться в открытые двери и доказывать, что в случае Бялика еврейская (ивритская) литература на равных существует в мировой семье литератур, однако более чем интересно постичь те – нередко скрытые – механизмы его *ars poetica*, с помощью которых сугубо национальная семантика становится общезначимой. Эта цель как основная и стояла перед автором рецензируемой монографии.

Как главное достоинство научного *sredo* книги отметим, что Х. Бар-Йосеф методично и – что особенно ценно – безбоязненно отстаивает свою главную концепцию: Бялик жил в реальном литературном контексте времени, в эпоху русского культурного Ренессанса (Серебряный век), который, став мощным продолжением и развитием европейского декадентного искусства, не мог в той или иной мере не оказывать влияния как на коллективное художественное сознание общества в целом, так и на индивидуальные творческие практики. Естественное стремление еврейской (ивритской) поэзии «быть как все», не противостоять, а напротив, соответствовать вкусам, вырабатываемым у публики художественным модерном – символизмом или импрессионизмом, подробно и основательно прописано в книге. В орбиту внимания автора входит широкая панорама дискуссий, развернувшихся в еврейской прессе конца XIX – начала XX вв., связанных с перверсивно-болезненным состоянием общества: душевными болезнями, депрессиями, суицидальными исходами и пр., – всем тем, на чтоотреагировал М. Нордау в своей книге «Entartung» (1892 г.; рус. пер. – «Вырождение», 1894), сыгравшей важную роль в осмыслении природы европейского декаданта в культуре и искусстве.

Как чуткий художник, доказывает Х. Бар-Йосеф, Бялик не мог быть непроницаемо-закрытым по отношению к тем процессам, которые совершались вокруг и втягивали в свою воронку многообразную духовную жизнь общества. Предлагаемый автором анализ позволяет отнести к самому бяликовскому поэтическому феномену как явлению крайне неоднозначному, полному живых противоречий, в котором далеко не все «разложено по полочкам» и между разными взглядами, отношениями, чувственными реакциями, влечениями и мыслями нет подчас примиряющего единства. Для объяснения этих «турбулентных» творческих состояний недостает традиционных истолкований. Сама художественная практика поэта, ее неожиданные «прихоти и капризы» – нередкие отклонения от курса линейных ассоциаций, образная полисемантическая, отсутствие рационально прогнозируемых этапов движения мысли, рвущиеся логические связи и пр. – заставляет искать в бяликовских поэтических интуициях нечто такое, что присуще им сверх и помимо привычных представлений. Иными словами, следование национальным ценностям составляет лишь одну из граней его многомерной художественной действительности. При этом, как подчеркивает автор книги, симптоматичны те несоответствия, которые наглядно обнажаются при сравнении собственно стиховой семантики и суждениями Бялика, высказанными во внелитературной сфере, «когда не требует поэта к священной жертве Аполлон». Такая концепционная стратегия и тактика анализа приводит Х. Бар-Йосеф к закономерному выводу о преломлении в поэзии Бялика опыта европейского и русского декаданта (Ш. Бодлер, К. Бальмонт, Ф. Сологуб и др.). В данной истолковательной перспективе многовековая еврейская тоска начинает говорить образами бодлеровской лирики (с. 140). Так, например, в книге идет речь о лексической параллели, выражающей болезненную тоску, скуку, уныние: французско-бодлеровское *ennui* и иврито-бяликовское *шимамон* (с. 132–133). Соотносятся они, по мысли автора, именно как найденный Бяликом языковой эквивалент, прицельно индивидуализирующий (в рамках еврейской психо-лингвистической модели) распространенный в Европе образ героя, зараженного модной болезнью – сплином и то ли действительно от нее страдающего, то ли эффектно демонстрирующего эти страдания. На наш взгляд, точность и, если можно так выразиться, «конвенциональность» этой аналогии трудно опровергнуть.

Если к этому прибавить, что данная параллель является в проведенном исследовании не точечной деталью, а выступает в виде одного из обнаруженных «мотивных гнезд» (наряду с образами ‘пустыни’, ‘кота’, ‘паука и паутины’, вообще демонического бестиария, ‘слезы’ и др.), т.е. входит в специально поставленную и разработанную автором задачу компаративных соотнесений поэзии Бялика с европейским и русским декадансом, значение такого рода находок многократно увеличивается.

Весьма перспективной, как представляется, выглядит мысль исследователя о пронизывающих фигуру Бялика встречающих процессах модернистской европейской литературы и литературы, основанной на идее еврейского возрождения: в той же мере, в какой декаданс и символизм облекали в свою форму поэзию Бялика, он, «как никто из ивритских авторов, сумел придать декадансу и символизму еврейские черты» (с. 275).

При том, что монография Х. Бар-Йосеф представляет собой образец вдумчивого научного исследования, намечающего новые подходы к изучению поэтического наследия Бялика (и

еврейского декаданса вообще), а ее перевод и редакция выполнены на соответствующем уровне, все-таки нельзя не указать на ряд досадных недочетов и неточностей, которые порой в книге встречаются. Ежемесячный журнал «Северный вестник» почему-то превратился в альманах (с. 15, 48); А.Л. Волинский начал в нем работать не с конца 80-х, а с начала 90-х гг.; формально он никогда не возглавлял редакцию журнала, а скорее являлся его главным идеологом (там же); ненавязчивое указание на его и Л.Я. Гуревич «состав крови» (с. 74) мало что, на наш взгляд, прибавляет к существу дела: есть основание думать, что переводы Гейне могли бы появиться в «Северном вестнике» не будь Волинский и Гуревич евреями. Знаменитое 15-ти строфное стихотворение Ф. Сологуба «Медный змий» («Возроптали иудеи...») почему-то приобрело множественное число и превратилось в поэму «Медные змеи» (с. 141). Известный историк русской литературы Людвиг Модестович Гофман где-то – на немецкий лад – подцепил к своей фамилии второе «ф» (с. 58). Не станем, конечно, излишне придираться, но все-таки история русской литературы знает писателя Михаил Арцыбашева, а не Арцибашева (с. 248). И если быть точным, то философ Л. Шестов начинал свой путь с книги «Шекспир и его критик Брандес» (1898), а книга о Толстом и Нитше (именно так транслитерировал фамилию немецкого философа сам автор) была второй и называлась она в оригинале (в отличие, скажем, от немецкого перевода) «Добро в учении гр. Толстого и Фр. Нитше» (с. 286) (попутно на с. 349 выправим инициал его отчества с Я. на И. [Исаакович] и заодно уж и философа Николая Лосского с А. на О. [Онуфриевич] – там же); заметим также, что книга Ицхака Рабиновича о борьбе советских евреев за свои права называется «Mi-Moskva ad Ierushalaim» (От Москвы до Иерусалима) (с. 322, 389).

Автор приводит (с. 250) знаменитый моностих В. Брюсова «О, закрой свои бледные ноги» (1894), который сопровождается не менее известной критической репликой В. Соловьева, решившего, что он обращен к женским ногам. Полагаем, что авторитет выдающегося русского философа не был бы поколеблен, а истина (если таковая, разумеется, в данном случае существует) обнаружила бы себя гораздо ошутимее, если бы было замечено (о чем в окружении поэта хорошо знали), что скандальная строчка имела в виду ноги не женщины, а Иисуса Христа.

Полагаем, что следовало бы более тщательно выверить ряд сомнительных в стилистическом отношении мест перевода. Едва ли творчество само по себе может прибегать к сатире (с. 62-63), скорее поэт в прибегает к ней в своем творчестве. Никак не удастся представить, как это «русская литература 60-х и 70-х годов» описывала «эротическое влечение» «в произведениях Тургенева, Лескова, Достоевского» (с. 248) и почему этим не занимались сами писатели? С трудом верится, чтобы по-русски можно было бы употребить оборот «руководитель Советской власти» (с. 326). Некоторые стилистические погрешности остались явно недовычитанными теми, в чьи обязанности, по идее, это входило: «Впервые в поэзии Бялика слово шимамон появляется у Бялика для характеристики...» (с. 135). Непозволительно, чтобы в книге такого уровня обнаруживались «описочные» фразы, типа: «Второй ответ связан с поэтики символизма...» (с. 188), «В следующих главах поэмы оппозиции в высших мирах сопоставлена оппозиция в мире людей» (с. 190), «Этот эстетический дуализм произведения становятся еще явственнее...» (с. 230), как и странно вместо привычно-принятой ссылки «там же» (кстати сказать, вроде бы регулярно используемой и в данной книге) видеть оторвавшийся от нее одинокий осколок «там» (с. 70-71).

К сожалению, все эти «мелочи» не просто понижают научный эффект книги, но, что еще хуже, вводят читателя в заблуждение: так, на с. 217 приводимое стихотворение Ф. Сологуба (точнее, фрагмент из него), названное сначала правильно – «Истомный зной, но мне отрада...» (1897), – в сноске получает новое, не имеющее к нему никакого отношения название: «Дождь неугомонный» (1897). Путаница, правда, вскоре само собой разъясняется, поскольку сологубовский «Дождь неугомонный» появляется на той же странице, но ощущение легкой небрежности в подготовке серьезной книги все же остается. Как остается некоторое неразрешенное противоречие от двух используемых в книге названий поэмы Бялика – одного канонического: «Мертвецы в пустыне» (как вариант «Мертвые в пустыне»; в оригинале «Meitei midbar»), и другого – «Последние мертвецы пустыни» (с. 337), которое, наверное, следовало бы как-то привести в соответствие с первым, для того хотя бы, чтобы не плодить излишних разночтений.

