Modernités russes
ISSN : 2725-2124
: Centre d'études linguistiques

19 | 2020
L'Âge d'or et l'Âge d'argent de la littérature russe

Золотой и Серебряный века русской литературы
The Golden and Silver ages of Russian literature

https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=325

« L'Âge d'or et l'Âge d'argent de la littérature russe », *Modernités russes* [], 15 décembre 2020, 16 mars 2025. URL : https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=325

CC-BY

DOI : 10.35562/modernites-russes.325

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

Natalia Gamalova
Introduction

Anna Sergueïeva-Kliatis Rachel Likht
Chronique de la vie et de l'œuvre de Boris Pasternak. Fragment 1889-1900

Gayaneh Armaganian-Le Vu
L'âge d'or du bilinguisme poétique : les traductions françaises de Baratynskij

Catherine Géry
L'Âge d'argent de la littérature russe fut-il un âge d'or de la psychanalyse en Russie ?

Roman Voïtekhovitch
Замысел *Саула* и образ Давида в творчестве Цветаевой

Selecta slavica

Rosina Neginsky
Le langage visuel dans la peinture symboliste de Lyubov Momot: un dialogue avec la poésie contemporaine

Comptes-rendus

Natalia Gamalova
Альберт Байбурин, *Советский паспорт. История — структура — практики*

Polina Poberezkina
О. Е. Рубинчик, *Анна Ахматова и ее время : Избранные работы*

Natalia Gamalova
Русская литература за рубежом: проблемы перевода

Introduction

Natalia Gamalova

CC-BY

Lettres d'Oleg Ohapkin à Konstantin Kuz'minskij

---

1 Un âge est un degré de l'existence et une division du temps. Les âges culturels, inséparables et détachés de la réalité des œuvres, appartiennent à l'histoire de la réception et à une (ré)évaluation des activités littéraires. Les époques comme *systèmes cohérents*, créées par souci de mise en ordre et par nostalgie du paradis perdu, est un sujet régulièrement débattu entre chercheurs.

2 Le numéro 19 des *Modernités russes* s'ouvre par une chronique inédite de la vie de Boris Pasternak d'Anna Sergueïeva-Kliatis et Rachel Likht ; le fragment de la chronique choisi par le traducteur Christian Lafont correspond à l'Âge d'argent naissant : le quotidien familial y côtoie aussi bien la vie artistique dans le Moscou des années 1890 que des événements historiques ou officiels en recréant un paysage du passé. Si les expressions « Âge d'argent » ou « Belle époque » possèdent le plus souvent un sens chronologique, « Âge d'or » s'emploie régulièrement pour désigner un monde idyllique perdu ou une étape faste et propice dans la vie d'une théorie ou d'un art. En témoignent les études de Gayaneh Armaganian sur les traductions de Baratynskij en 1843-1844 et de Catherine Géry sur la psychanalyse dans la littérature russe des premières décennies du XX^{e} siècle. Roman Voïtekhovitch apporte sa solide contribution aux travaux consacrés aux psaumes dans la poésie russe ; l'auteur a scruté la gestation et la transformation d'un motif biblique *chez* Marina Cvetaeva entre 1917 et 1939. La rubrique *Selecta slavica* propose l'essai de Rosina Neginsky qui illustre, d'une part, la rémanence du symbolisme dans les arts du XXI^{e} siècle et, de l'autre, les correspondances entre les œuvres picturales et verbales, une parenté esthétique qui sous-tend la naissance de l'œuvre.

3 Le présent numéro des *Modernités russes* remet en valeur deux périodes de la culture russe, deux métaphores, deux noms du temps : Âge d'or et Âge d'argent dont la durée approximative et conventionnelle s'étale respectivement de 1811 à 1845 et de 1892 à 1914. Ces deux « siècles » se font l'écho, se ressemblent et s'opposent. Ils se partagent, par exemple, les inspirations romantiques [Niqueux, 2011], la conception de l'art affranchi d'objectifs didactiques et sociaux [Виролайнен, 2011 : 33], une réinterprétation des Antiquités grecques et romaines [Gamalova, 2011 : 39-41]. Enfin, la reconnaissance de ces âges est commune et courante. Sur les pages des *Modernités russes*, l'émergence du chrononyme « Âge d'argent » a été débattue en 2007 et en 2011 par Michel Aucouturier, Nikolaj Bogomolov, Gayaneh Armaganian, Michel Niqueux, Jean-Claude Lanne. De nos jours, le droit de cité de cette époque et de son nom ne fait pas de doute. « Le destin d'un chrononyme [...] est de se fondre dans les usages communs [...]. Il ne s'impose vraiment qu'une fois libéré de ses géniteurs, affranchi des conditions de son émergence » [Kalifa, 2020 : 18].

4 Dans la littérature russe, une généralisation légitime des métaphores d'âges d'or et d'argent est plus évidente si nous les comparons aux métaphores d'âges de fer et de bronze, plus étroitement attachées à leurs concepteurs parmi lesquels on compte avant tout les poètes.

5 Sans vouloir épuiser les multiples sens (et dates) de l'Âge de fer, retenons que, rapportée souvent au XIX^{e} siècle, cette métaphore n'appartient pas véritablement à l'histoire de l'art, elle évoquerait plutôt un pouvoir de l'argent-métal et la dureté des mœurs, comme le dit Puškin dans *Conversation entre un libraire et un poète* (1825) : « Notre siècle est un marchand cupide, / C'est un âge de fer où sans argent nulle liberté » (« Наш век — торгаш; в сей век железный без денег и свободы нет »). Puškin reprend la tournure *âge de fer* dans ce même sens dans son épître adressée à Del'vig *Qui put cultiver dans la neige ces tendres roses de Théocrite*? (*Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы*?, 1829)[1]. Baratynskij en fait le même usage dans son *Dernier poète* (*Последний поэт*, 1835). Le début du premier chapitre du *Châtiment* de Blok confirme poétiquement que « le fer est couramment pris comme symbole de robustesse, de dureté, d'opiniâtreté, de rigueur excessive, d'inflexibilité » [Chevalier, Gheerbrant, 1982 : 433]. D'ailleurs, en russe *âge d'argent* (*серебряный*

век) ne symbolise jamais « sur le plan de l'éthique [...] l'objet de toutes les cupidités » [Chevalier, Gheerbrant, 1982 : 76].

6 Dans la genèse de l'expression et du phénomène d'Âge d'argent, l'Âge d'or a régulièrement servi de grandeur de référence, comme l'Âge d'argent sert de référence pour l'Âge de bronze. L'expression *âge de bronze* appliquée à la poésie russe de la seconde moitié du XX^e^ siècle prend ses origines dans la temporalité cyclique théorisée par Oleg Ohapkin, dans son poème *Âge de bronze* (1975), ainsi que dans les activités éditoriales (tamizdat) et théoriques de Vladislav Lën. Dans sa préface de la revue autrichienne *Nouvelle littérature russe*, Lën propose le nom d'*âge de bronze* [2] pour la période de 1953 à 1989 ; cette proposition semble être plus une invitation à en débattre qu'un manifeste [Лён, 1978 : 1-9] [3]. Plus tard Lën a continué l'élaboration des préceptes et critères de l'Âge de bronze qui se définit comme un élément de la tripartition *Âges d'or — d'argent — de bronze* non sans allusion aux trois royaumes — d'or, d'argent et de cuivre — dans un des contes recueillis par Afanas'ev [Круглова, 1988, 423-427]. Chez Lën cet âge poétique exclut les poètes bien-pensants et bien jugés par la censure soviétique. Quant à Ohapkin, il propose d'y compter les poètes « conformistes » ou officiels. La correspondance de ce dernier, citée ci-dessous, et son ode de 1975 laissent entendre que ces réflexions n'étaient ni isolées ni fortuites. Les vers d'Ahmatova, placés en exergue [4] d'*Âge de bronze* d'Ohapkin, introduisent le principal motif de l'ode : la filiation et les âges littéraires, les âges d'or et d'argent [5] comme un *vecteur* auquel les poètes du XX^e^ siècle se doivent. Même sans l'épigraphe, l'intertextualité et les rythmes du poème sont parfaitement reconnaissables :

Бронзовый век

> [...]
> Разбрелися по всем дорогам.
> Приступили ко всем порогам,
> И на бронзовосерых лицах
> Тихо бронзовый век горел.

> На Галерной пылала арка.
> Доносились <« Б>итлы » из парка,

> И на жарких старинных шпицах
> Летний зной день за днем старел.

> А по набережной блокадной
> Той походкой слегка прохладной
> Горемык, стариков, калек
> Двадцать первый маячил век.

> Век железный. Теперь уж точно.
> Но в него мы войдем заочно.
> Нас раздавит железом он —
> Век машина, Число-закон.

> Но поэзии нашей бронза
> Над машиною встанет грозно,
> Серафически распластав
> Огнецветный души состав.

> [...]
> Мы пройдем, как пред нами те, кто
> Назначал нам пути и вектор.
> Но пройдете и вы, кто там
> Настигает нас по пятам.

> Это все, что хотел сказать я.
> Впрочем, все стихотворцы — братья,
> И в железное время то
> Не осудит меня никто.

> Я восславил не столько неких
> Современников, сколько речь их,
> На которой легла печать.
> Приучившая нас молчать.

> Бронзовеющий стих надыбав,
> Я гляжу, как друзья на дыбах
> Постаментов молчат и ждут
> Послабленья. Напрасный труд.

> Быстротечен их век и тесен
> Круг назначенных Богом песен.
> Все, чему суждено греметь,
> Им придется в молчаньи петь.
>
> Лишь тогда отдохнут от бронзы.
> Как начнется эпоха прозы.
> Эх, поэзия! Грезы, розы...
> Русской лиры прямая медь.
> 1975 [Охапкин, 1983 : 97-98]

7 Les poètes de l'Âge de bronze redorent l'éclat des grandes époques qu'ils prennent comme modèles. Dans leurs théories, Oleg Ohapkin et Vladislav Lën revendiquent l'emprunt à l'archétype grec, en particulier à Hésiode. Les métaphores *âge d'or* et *âge d'argent* remontent à la tradition antique. Dans *Les Travaux et les jours*, Hésiode raconte le mythe des cinq races humaines (d'or, d'argent, d'airain, des héros, de fer), « d'or fut la race première des hommes » (χρύσεον μὲν πρώτιστα γένος..., v. 109). Pour γένος (race, famille), la traduction de Veresaev propose le terme de *génération* : « поколенье людей золотое » [Гесиод, 1999 : 53 [6]]. Dans la création latine apparaît *aurea saecula* [Virgile, 1989 : 73 ; Ovide, 5-7 ; Deproost, 2008]. La terre d'abondance qui entoure les hommes de la première race suscitera un glissement lexical *famille d'hommes — lieu — époque*. L'Âge d'or est une époque assignée à l'enfance et à la candeur de l'humanité. C'est à l'enfance de la littérature russe que fait allusion Maksim Antonovič en employant ironiquement cette métaphore en 1863 : « En vérité, ce fut un Âge d'or de notre littérature, la période de son innocence et de sa béatitude » (« Поистине, то был Золотой век нашей литературы, период ее невинности и блаженства! ») [Антонович, 1961 : 98].

8 Les chronologies d'Ohapkin ne sont pas scientifiquement prouvables, mais leur conception doit beaucoup au désir poétique de trouver une formule unique de l'histoire littéraire, une formule de l'univers [Охапкин, 1983, 2A : 585-586, 591]. Ce « propre du temps », cette recherche de l'esprit propre de certains temps, frappe par son audace d'avant-garde. Je comprends ici l'avant-garde comme une « réalisation d'un Projet Global » [Подорога, 2004 : 433]. Viktor

Krivulin a bien écrit : « En imitant les futuristes, nous affichions notre propre génie » («Подражая футуристам, мы манифестировали собственную гениальность ») [Кривулин, 1998 : 29].

9 Voici deux extraits des lettres d'Oleg Ohapkin qui décrivent ses tables chronologiques. Ces écrits informels confirment que les *Âges* établissent « un nouveau rapport à la temporalité dans l'exercice d'une révision générale des valeurs qui fondent le champ artistique » [Lanne, 2007 : VII].

Lettres d'Oleg Ohapkin à Konstantin Kuz'minskij[7]

10 16. 9. 1979, S<aint>-P<étersbourg>

11 Mon cher Konstantin, [8]

12 J'avais reçu ton unique lettre en son temps, mais je ne t'ai alors pas répondu car j'ignorais ton adresse. J'ai appris cet été que tu préparais une somme en quatre volumes. À mon avis, elle deviendra un ouvrage de référence englobant la poésie russe d'avant la première décennie du XXI[e] siècle. Dans tous les cas, tu as toutes les dispositions nécessaires pour bâtir quelque chose d'absolument grandiose.

13 Voici quelques-unes de mes réflexions à ce sujet.

14 1. Premièrement, il faut y mettre tous les auteurs plus ou moins éminents ayant écrit depuis l'année 1956, bonnes femmes mises à part. Qu'elles construisent elles-mêmes leur plate-bande.

15 Pourquoi depuis l'année 1956 ? Parce que c'est à cette date-là que débute l'Âge de bronze, et non de cuivre, comme le prétend M--aki [9]. L'Âge de cuivre remonte, s'il faut aborder ce sujet, à Catherine II.

16 Voici en gros le calendrier symbolique de l'histoire de la notre nouvelle culture à partir de la fondation du Sénat à Saint-Pétersbourg.

> Âge d'étain (hiver) 1711-1759
> Âge de cuivre (printemps) 1760-1808
> Âge d'or (été) 1809-1857
> Âge d'argent (automne) 18<5>8-1906

> Âge de plomb (hiver) 1907-1955
> Âge de bronze (printemps) 1956-2004
> Âge de fer (été) 2005-2053
> Amen.
> Âge de platine (automne) 2054 -2102…

17 Mais c'est déjà le début d'un nouveau cycle dont il n'est pas question ici. Il s'agit d'une grande période de sept siècles : les trois premiers siècles constituent la première époque, les deux siècles suivants, la deuxième, tandis que les deux derniers forment la troisième époque qui clôt le cycle.

18 Quelque chose de semblable a eu lieu pendant les périodes moscovite et kiévienne. De cette façon, notre culture a déjà connu deux grandes périodes et achève sa troisième — qu'on peut appeler la période de Pétersbourg, ou plus exactement la période impériale. Quant à la suite… Bref, le modèle c'est Rome.

19 Après cela, la culture devrait rentrer dans un cycle tout à fait nouveau. Mais je reviendrai plus tard sur ces éléments de ma théorie. Je dirai juste en passant que notre Âge de bronze (le printemps) ne fait que préparer l'ultime apogée que connaîtra la période impériale de notre culture. En un mot, j'ai repris à mon compte le droit d'Hésiode de mettre des noms sur les étapes historiques de notre culture. J'ai déjà produit sur ce sujet un travail conséquent.

20 Tu conviendras que mon calendrier symbolique est beaucoup plus précis que celui d'Ahmatova [10], de Makovskij [11] ou de M--aki. Et je te conseille de t'appuyer sur ma classification qui, grâce à mon impulsion, s'est tout à fait bien acclimatée ici, en Russie et a, semble-t-il, déjà reçu une certaine reconnaissance internationale ; V<as'>ka, si tu me le permets, il ne pourra rivaliser avec moi, car lui, il en juge au pifomètre.

21 J'ai entendu parler de la revue *Âge de bronze* sortie à Vienne [12], demande les détails à Esaul [13]. Il est au courant. Regarde ma publ<ication> dans *Le t<emps> et nous autres*, le numéro 30 de l'a<nnée> 1978 [14]. Malheureusement les manuscrits utilisés sont très « imprécis » [15]. Mon ode *Âge de bronze*, tout comme mon *Prophète*, y sont parus avec des coquilles et même des incorrections. Vérifie les manuscrits chez Natacha par exemple, ou bien chez Sergej Us [16].

22 2. Deuxièmement, je te propose de faire une anthologie de la poésie de l'Âge de bronze et de la compléter jusqu'à l'Âge de fer. Toutefois n'engage pas de polémique avec M--aki, fais-le discrètement et sans rien expliquer. Dans ton introduction, tu peux me citer comme, disons, un nouvel Hésiode... et reproduire ma classification. Si cela t'intéresse, je t'en enverrai les détails. Ça marche ?

23 3. Troisièmement, ne rejette pas tous les autres poètes de cet âge (de bronze), c'est-à-dire, les conformistes; on peut les présenter tels quels, en tant que poètes-conformistes ou du conformisme. [...]

24 4. Et quatrièmement, fonce dans le tas : toutes tes étapes, année après année. Ton idée n'est pas mal du tout. Pour le reste, *natürlich*, agis à ta guise, car le nouveau Šamurin [17] c'est toi. Avec un ouvrage de cette envergure tu surpasseras aussi l'anthologie de Markov [18] (informe-toi !). Je veux dire : vas-y, après l'Âge de bronze attaque sans tarder celui de plomb. NB. L'Âge de plomb commence précisément à partir de 1907. Retiens-le bien et n'en doute pas. C'est véridique. Et les symbolistes appartiennent tous à la seconde moitié de l'Âge d'argent. Lorsque tu auras maîtrisé les Âges de bronze et de plomb, cingle à pleine voile : l'Âge d'argent, puis l'Âge d'or, de cuivre et d'étain. Et si tu as besoin d'éclaircissements, demande-moi!

Amicalement, Oleg Ohapkin.

25 1. 11. 1979, S<aint>-P<étersbourg>

26 [...] Transmets à Markov le bonjour de ma part. Je connais aussi bien son anthologie que ses idées. Nos conceptions sont similaires. Les symbolistes ont sans aucun doute engendré Kljuev et le futurisme en passant par-dessus les acméistes. C'est un fait. C'est pourquoi il faut rattacher tout cela à l'Âge de plomb. Autrefois ils se sont un brin embrouillés en prenant la floraison tardive de l'Âge d'argent pour l'Âge d'argent en tant que tel, mais maintenant tu sais bien quand celui-ci se termine. L'épanouissement de l'Âge d'argent, c'est Fet, Tutčev, A. K. Tolstoj, les adeptes de Nekrasov et ainsi de suite. V. Solov'ëv représente sa floraison déclinante, ou plus exactement son fruit ; ce n'est pas un hasard si le jeune Blok, le jeune Belyj et, bien sûr, Brjusov, Bal'mont, Merežkovskij, Sologub, la revue *Vesy* etc. sont tous sortis de Fet et d'A. K. Tolstoj. Mais le principal c'est Annenskij. Il est le dernier. Blok, lui, est à la limite entre deux âges. Belyj est foncièrement un homme de l'Âge de plomb, comme les acméistes, les futuristes etc.

> *Apollon* et *Le Vivier aux juges* représentent une efflorescence précoce de l'Âge de plomb. Nous avons déjà dit que l'Âge d'or avait réalisé la synthèse des Âges d'étain et de cuivre. Que vaut Puškin à lui tout seul !... [Охапкин, 1983, 2A : 585-586, 591]

Armaganian-Le Vu Gayaneh, 2007, « Le mythe de l'Âge d'agent dans la réfraction de la critique littéraire russe de l'émigration »?, *Modernités russes : L'Âge d'argent dans la culture russe*, n° 7, p. 523-548.

Aucouturier Michel, 2007, « Qu'est-ce que l'"Âge d'agent" »?, *Modernités russes : L'Âge d'argent dans la culture russe*, n° 7, p. 19-26.

Bogomolov Nikolaï, 2007, «Серебряный век: опыт рационализации понятия», *Modernités russes : L'Âge d'argent dans la culture russe*, n° 7, p. 133-144.

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, 1982, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Éd. revue et corrigée. Paris, Robert Lafont/Jupiter.

Deproost Paul-Augustin, 2008, « Entre temps de mémoire et temps de l'histoire. L'invention romaine de l'âge d'or », *Res Antiquae*, t. 5, 2008, p. 37-66, http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/14/Aetas_aurea.html.

Gamalova Natalia, 2011, « Étude introductive », *Modernités russes*, n° 12, *Renaissance dans la culture russe : modèle et utopie*. CESAL-Lyon 3, p. 9-46.

Hésiode, 1863, *Les travaux et les jours d'Hésiode*. Trad. du grec en vers français par Charles-Auguste Salmon. Paris, Hachette et C^{ie}.

Hésiode, 1999, *La théogonie. Les Travaux et les Jours et autres poèmes*. Trad. de Ph. Brunet. Librairie générale française.

Kalifa Dominique (dir.), 2020, *Les noms d'époque. De « Restauration » à « Années de plomb »*. NRF-Gallimard.

Lanne Jean-Claude, 2007, Présentation, *Modernités russes : L'Âge d'argent dans la culture russe*, n° 7, p. VII-XI.

Niqueux Michel, 2011, « L'Âge d'argent comme néo-romantisme », *Modernités russes : L'unité sémantique de l'Âge d'argent*, n° 11, p. 17-32.

Ovide, s. d., *Les Métamorphoses*. Traduction de MM. Gros, Cabaret-Dupaty et Charpentier, 5^{e} éd. Garnier frères.

Virgile, 1989, *Énéide*. Livres V-VIII. Texte établi et traduit par J. Perret, Les Belles Lettres.

Антонович М. А., 1961, «Литературный кризис» (1863), *Литературно-критические статьи*, Москва-Ленинград, ГИХЛ.

Бетаки Василий, 1980, « В мире молний », *Континент*, № 26. Гл. ред. Владимир Максимов, Париж, с. 404-409

Бетаки Василий, 1987, *Русская поэзия на тридцать лет (1956-1986)*, б.м., Antiquary.

Вестстейн Виллем, 2013, «“Бронзовый век” русской поэзии: кто войдет в канон?», *Имидж, диалог, эксперимент — поля современной русской поэзии*. Ред. Хенрике Шталь, Марион Рутц. Verlag Otto Sagner, München-Berlin-Washington/D.C., с. 59-63.

Валиева Юлия, 2018, «Научные чтения памяти Людмилы Александровны Иезуитовой. От века Серебряного к Бронзовому: новые исследования», *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Т. 15, вып. 1, с. 5-16, doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.101.

Виролайнен Мария, 2011, «“Золотой век” как литературный феномен: попытка характеристики», *Пушкинские чтения в Тарту*. Вып. 5: *Пушкинская эпоха и русский литературный канон*, Тарту, с. 32-39.

Волков Соломон, 2000, *Диалоги с Иосифом Бродским*, Москва, изд. Независимая газета.

Гесиод, 1999, *Труды и дни*. Перевод В. Вересаева, *Эллинские поэты VIII-III вв. до н. э*. Отв. ред. М. Л. Гаспаров, Москва, Ладомир.

Ежов И. С., Шамурин Е. И. (ред.), 1925, *Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней*. Вступ. ст. Валерьяна Полянского. Москва, Новая Москва.

Иванов Борис, 2011, « Виктор Кривулин — поэт российского *Ренессанса* (1944-2001) », *Петербургская поэзия в лицах*. Очерки. Сост. Б. Иванов, Москва, Новое литературное обозрение, с. 293-368.

Коротко о книгах, 1979, *Континент*, № 21. Гл. ред. Владимир Максимов, Париж, с. 387-396.

Кривулин Виктор, 1998, *Охота на Мамонта*, Санкт-Петербург, Блиц.

Круглова Ю. Г. (ред.), 1988, *Три царства — медное, серебряное и золотое, Сказки*. Библиотека русского фольклора. Т. 1, Москва, Советская Россия, с. 423-427.

Лён В., 1978, « Анкета *Бронзового века* », NRL. *Neue Russische Literatur*. Almanach 1978, red. Vladislav Len, Georg Mayer, Rosemarie Ziegler, Institut für Slawistik der Universität *Salzburg*, s. 1-2.

Лён Владислав, 1985, « Древо русского стиха (концепция бронзового века) », *Митин журнал*, № 4, июль-август, http://kolonna.mitin.com/archive/mj04/len.shtml.

Маковский Сергей, 1986, *На Парнасе Серебряного века*, Нью-Йорк, Орфей.

Охапкин Олег, 1983, *Бронзовый век*, *У Голубой Лагуны. Антология новейшей русской поэзии*. В 5-и томах. Т. 2А. Т. 4Б. Ред. К. К. Кузьминский, Г. Л. Ковалев, Newtonville, Oriental Research Partners, с. 97-99, https://kkk-bluelagoon.ru.

Подорога Валерий, 2004, « Проект и опыт (Г. Щедровицкий и М. Мамардашвили: сравнительный анализ стилей мышления) », *Познающее мышление и социальное действие. Наследие Г. П. Щедровицкого в контексте отечественной и мировой философской мысли*, Москва, Ф.А.С.-Медиа, с. 429-523.

---

1 Dans ce quatrain, l'hellénisme de Del'vig, ses vers anacréontiques et ses idylles à la manière de Théocrite, seraient comme une manifestation de l'âge d'or grec au milieu du XIX[e] siècle, celui de fer.

2 La préface de Lën est suivie de la *Petite anthologie de l'Âge du bronze* regroupant les vers de Gennadij Ajgi, Vladimir Alejnikov, Iosif Brodskij, Natal'ja Gorbanevskaja, Boris Kuprijanov, Vladislav Lën, Oleg Ohapkin, Genrih Sapgir, Viktor Sosnora, Aleksandr Veličanskij [Лён, 1978 : 3-9].

3 La bibliographie consacrée à la poésie de l'Âge de bronze est vaste, citons deux études récentes : Вестстейн, 2013 ; Валиева, 2018.

4 « На Галерной чернела арка, / В Летнем тонко пела флюгарка, / И серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл ».

5 « À moitié interdit, à moitié oublié », écrit Betaki à propos de l'Âge d'argent [Бетаки, 1987 : v].

6 La traduction de Vikentij Veresaev parue en 1927 s'intitulait *Работы и дни*.

7 Les extraits de la correspondance d'Oleg Ohapkine sont traduits du russe par Christian Lafont et Natalia Gamalova.

8 Konstantin Kuz'minskij (1940-2015), « le meilleur connaisseur, collectionneur et éditeur de la littérature non-officielle de Pétersbourg » [Иванов, 2011 : 300].

9 Sous les abréviations V---ka et M--aki se cache Vasilij (Vas'ka) Betaki. L'erreur (М/Б) est-elle volontaire ? Vient-elle de l'auteur de la lettre ou de son éditeur ? Je remercie Oleg Lekmanov de m'avoir indiqué la préface de la réédition de *La poésie russe en trente ans* (*Русская поэзия за тридцать лет*) [Бетаки, 1987] où Betaki aborde la question de l'Âge de cuivre. Il est dit dans cette préface de 2010 que *La poésie russe* de 1987 a repris plusieurs

émissions que Vasilij Betaki avait animées pour Radio Svoboda entre 1974 et 1988. Betaki se sert du terme « âge de cuivre » dans d'autres publications, par exemple : « L'attention accordée à la parole en tant que pierre angulaire caractérise en général les poètes de "l'âge de cuivre", c'est-à-dire de la génération de 1956 » (« Внимание к слову как первооснове вообще характерно для поэтов "медного века" — поколения 1956 года ») [Бетаки, 1980 : 405], ou encore : « Peut-être Sosnora est-il le seul de toute la génération des poètes de "l'âge de cuivre" qui ne doive rien à "l'âge d'argent" ») (« Может быть, Соснора единственный из всего поколения поэтов "медного века", ничем не обязанный веку "серебряному" ») [Коротко о книгах, 1979 : 391].

10 Sur un calendrier spécifique d'Ahmatova, voir : В. Н. Топоров, 1989, « Об Ахматовской нумерологии и менологии », *Анна Ахматова и русская культура начала* XX *века*, Москва, с. 6-14. Ohapkin pouvait aussi songer aux paroles d'Ahmatova rapportées par Brodskij : « Anna Andreevna croyait que se produisait une sorte de second Âge d'argent » (« Анна Андреевна считала, что имеет место как бы второй Серебряный век » [Волков, 2000: 226])

11 Oleg Ohapkin parle-t-il ici des âges historiques et culturels russes retracés par Sergej Makovskij dans son ouvrage *Le Parnasse de l'Âge d'argent* (1962), dans le chapitre consacré à Dmitrij Stelleckij [Маковский, 1986 : 316-318] ?

12 Il s'agit du titre non retenu de l'édition périodique bilingue *Neue Russische Literatur* (*Salzburg*) [Лён, 1978].

13 Evgenij Esaulenko (1942-1987), peintre, a vécu à Léningrad.

14 *Время и мы.* Иллюстрированный журнал литературы и общественных проблем. Гл. ред. Виктор Перельман, Тель-Авив, №30, 1978, с. 64-71. La revue est parue à Tel-Aviv entre 1975 et 2003, certains numéros sont parus à New-York. Les archives de la revue sont numérisées (https://vtoraya-literatura.com/razdel_2113_str_2.html).

15 Le texte du poème paru dans l'anthologie de Kuz'minskij (cité plus haut) correspond, à la virgule près, à celui de la revue parisienne *Le temps et nous autres*.

16 Il s'agit probablement de Natal'ja Gorbanevskaja qui pratiquait à Paris une activité éditoriale. Nous n'avons pas pu identifier Sergej Us ; dans cette correspondance, Ohapkin le cite à plusieurs reprises comme un éditeur

méticuleux qui aurait publié un recueil en deux volumes (1962-1972, 1973-1979).

17 Evgenij Šamurin (1889-1962) a édité, en collaboration avec Ivan Ežov, une anthologie réunissant 128 poètes de Vladimir Solov'ëv à Mihail Svetlov [Ежов, Шамурин, 1925], grâce à laquelle Ohapkin et Kuz'minskij découvraient l'Âge d'argent.

18 Vladimir Markov and Merrill Sparks (eds.), 1966-1967, *Modern Russian Poetry: an Anthology with verse translations*, London, McGibbon & Kee; Indianapolis, New York, The Bobbs-Merrill Company.

Natalia Gamalova
Professeur des universités en langue et littérature russes au département d'études slaves de la faculté des langues de l'université Lyon 3, directeur-adjoint du Centre d'Études Linguistiques – Corpus, Discours et Sociétés
IDREF : https://www.idref.fr/060372648
ORCID : http://orcid.org/0009-0008-9950-2479
ISNI : http://www.isni.org/0000000045317002

Chronique de la vie et de l'œuvre de Boris Pasternak. Fragment 1889-1900

Летопись жизни и творчества Бориса Пастернака. Отрывок 1889-1900
A Chronicle of the life and work of Boris Pasternak. Excerpt 1889-1900

Anna Sergueïeva-Kliatis Rachel Likht

Christian Lafont

DOI : 10.35562/modernites-russes.382

CC-BY

Année 1889
Année 1890
Année 1891
Année 1892
Année 1893
Année 1894
Année 1895
Année 1896
Année 1897
Année 1898
Année 1899
Année 1900

La publication a bénéficié de la subvention de recherche RFBR № 20-012-00110 A.

Année 1889

1 **14 février**[1]**, Moscou**

Mariage du peintre Leonid Osipovič Pasternak (22 mars 1862 – 31 mai 1945) et de la pianiste Rozalija Isidorovna Kaufman (26 février 1867 – 23 août 1939) à la grande synagogue chorale de Moscou, rue Solianka. [Пастернак Евгений, 1989 : 11]

2 **15-19 février, Moscou — Saint-Pétersbourg**

Les jeunes mariés se rendent à Saint-Pétersbourg à la XVII[e] Exposition des Ambulants qui devait s'ouvrir le 26 février. À cette exposition fut présenté le tableau de Leonid O. Pasternak *Lecture d'une lettre en provenance de la terre natale* ; autres titres du tableau : *Nouvelles venues de la terre natale*, *Lettre en provenance de la terre natale*. [Пастернак Леонид, 2017 : 229 ; Пастернак Евгений, 1989 : 11]

3 **1[er] mars, Moscou**

Vente du tableau de Leonid Pasternak *Lecture d'une lettre en provenance de la terre natale* à Pavel M. Tret'jakov pour 1 500 roubles. [Пастернак Леонид, 2017 : 229]

4 **Mars, Moscou — Odessa**

Rozalija et Leonid Pasternak se rendent à Odessa. [Пастернак Евгений, 1989 : 11]

5 **25 mars, Odessa**

Rozalija Pasternak donne un concert à la mémoire du célèbre violoncelliste, compositeur et chef d'orchestre Karl Ju. Davydov. [Пастернак Евгений, 1989 : 11-12]

6 **23 avril, Odessa**

Après avoir fait passer un dernier examen à sa classe, Rozalija Pasternak quitte son poste de professeur à la Section d'Odessa de la Société musicale russe. [Пастернак Евгений, 1989 : 12]

7 **Été, Odessa**

L'argent reçu de Pavel Tret'jakov pour le tableau permit de louer une maison dans le village côtier de Chabo en Bessarabie. Rozalija Pasternak, qui était enceinte, et que son époux avait confiée aux soins de sa mère, y passa l'été. [Пастернак Леонид, 2017 : 229]

8 **12 juillet — vers le 20 août, Paris**

Leonid Pasternak se rend à l'Exposition universelle inaugurée à Paris en mai 1889 ; il y arrive le 16/28 juillet 1889. L'exposition comprend une grande section dédiée à la peinture. [Пастернак Леонид, 2017 : 230-252]

9 **Automne, Moscou**

Leonid Pasternak et sa femme s'installèrent à Moscou dans la maison Vedeneev sur la place du Vieil arc de triomphe, située entre la deuxième rue Tverskaja-Jamskaja, rue Oružejny et la troisième rue Tverskaja-Jamskaja. L'atelier de menuiserie du propriétaire jouxtait la maison. Les immeubles voisins étaient loués à des commerçants qui y descendaient les jours de marché, et leurs carrioles et chevaux encombraient alors la cour. L'appartement n° 3 comportait six petites pièces dont aucune ne pouvait servir d'atelier d'artiste ; l'appartement était bon marché, mais peu pratique. [Пастернак Леонид, 2017 : 252 ; Пастернак Евгений, 1989 : 14-15]

Année 1890

10 **Début janvier, Moscou**

Anton Rubinštejn, qui venait d'achever sa carrière artistique par deux concerts à Moscou les 6 et 7 janvier, rendit visite aux Pasternak qui logeaient toujours dans la maison Vedeneev. Pendant que son épouse lui joua un morceau, Leonid O. Pasternak peignit le portrait du compositeur assis dans un fauteuil et recouvert d'un plaid, l'hiver il faisait froid dans l'appartement. [Пастернак Леонид, 2017 : 252]

11 **29 janvier, Moscou**

À minuit, dans la famille Pasternak, naît un garçon, Boris. Une nourrice, Macha, est engagée pour lui. Rozalija allaitera ses autres enfants. [Пастернак Евгений, 1989 : 14]

12 **6 février, Moscou**

Leonid Pasternak reçoit un message de Mihail Nesterov dans lequel il apprend que son tableau *Prière d'enfants aveugles*, présenté à la XVII[e] Exposition des Ambulants à Saint-Pétersbourg, a été refusé par le jury. [Пастернак Леонид, 2013 : 274]

13 **13 février, Moscou**

Circoncision de Boris Pasternak. Inscription dans le registre de la synagogue de Moscou : « Un fils, du nom de Boris, est né le 21 du mois de Shevat et circoncis le 5 du mois d'Adar en raison de sa faible constitution. Lieu de naissance : quartier de l'Arbat, deuxième bureau

de police rue Oružejnyj, maison Vedeneev. Père : Isaak Iosiev Posternak, étudiant effectif, artificier de réserve volontaire. Mère : Rajca (Roza) Sruleva Kaufman (par son père) ». [Болдина, Кузовлева, 1993 : 270]

14 **Février-mars, Moscou**

Klara Kaufman, la sœur cadette de Rozalija Pasternak, arrive d'Odessa afin d'aider sa sœur à s'occuper de l'enfant. [Пастернак Евгений, 1989 : 16-17]

Année 1891

15 **Janvier-février, Moscou**

Leonid Pasternak est invité à illustrer une édition des œuvres de M. Ju. Lermontov que la Société I. N. Kušnerev et C° prépare à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort du poète. [Пастернак Леонид, 2013 : 278]

16 **1er mars, Moscou – Saint-Pétersbourg**

Leonid Pasternak se rend à la XIXe Exposition des Ambulants de Saint-Pétersbourg. Son tableau *Retour en famille* est accepté par le jury. Il sera par la suite acheté par le collectionneur et mécène David Vysockij. [Пастернак Леонид, 2013 : 277-280]

17 **29 mars, Moscou**

Publication d'un décret ordonnant l'expulsion des Juifs de Moscou, préparé par le grand-duc Sergej Aleksandrovič Romanov et signé par Alexandre III. « Le Ministre de l'intérieur pria humblement Sa Majesté Impériale de daigner lui accorder son autorisation de prendre les mesures suivantes : 1. Avant de réviser par voie législative les dispositions prévues dans la note 3 de l'article 157 du règlement "Sur les passeports" publié en 1890, interdire aux Juifs outilleurs, bouilleurs de cru, brasseurs et, d'une manière générale, aux maîtres-ouvriers et aux artisans, de quitter la zone de résidence, ainsi que de venir s'installer à Moscou et dans le gouvernement de Moscou depuis d'autres provinces de l'Empire. 2. Laisser le Ministre de l'intérieur, en concertation avec le gouverneur-général de Moscou, se charger de la mise en œuvre des mesures permettant aux Juifs susnommés de

quitter peu à peu Moscou et le gouvernement de Moscou pour les lieux assignés à la résidence permanente des Juifs. Sur la requête du Ministre de l'intérieur, il est écrit de la propre main de Sa Majesté Impériale : À *exécuter*. Fait à Gatchina, le 28 mars 1891. »

Le décret ne concernait pas la famille de Pasternak car, diplômé d'études supérieures et artiste-peintre, Leonid Pasternak bénéficiait du droit au titre de citoyen d'honneur. En avril de cette même année, il avait déposé au département d'Héraldie sa demande de lui conférer le titre de citoyen d'honneur personnel. Néanmoins, la famille vécut la publication du décret du 28 mars comme un malheur personnel. [Пастернак Леонид, 2017 : 271 ; Вермель, 2003 :168]

18 **1er avril, Moscou**

Lettre <au peintre> Sergej Ivanov : « Il m'arrive encore une nouvelle histoire par-dessus le marché ; j'ai pris la décision d'envoyer mon garçon et ma femme chez sa famille à Odessa, et j'ai décidé de le faire sans tarder. J'ai résilié l'appartement, je suis en train de faire transporter tous les meubles dans les entrepôts de Kokorev, en attendant je vivrai moi-même à l'hôtel. À la fin de l'été j'irai les rechercher à Odessa et en profiterai pour voir ma famille…».

Leonid Pasternak peint une étude *Intérieur avec Rozalija Isidorovna et Boris*. [Пастернак Леонид, 2013 : 283 ; Пастернак Евгений, 1989 : 18-19]

19 **6 avril, Moscou – Odessa**

Départ de Rozalija et du petit Boris à Odessa. Dans le train, elle ne trouva qu'une place assise et a dû tenir son fils sur les genoux jusqu'à Kiev. Ce n'est qu'après Kiev qu'elle s'installa dans un compartiment. [Пастернак Евгений, 1989 : 19 ; Пастернак Леонид, 2017 : 267-268]

20 **27 avril, village Petrovsko-Razoumovskoïe**

Leonid Pasternak déménage à Petrovsko-Razoumovskoïe près de Moscou à l'adresse suivante : voie Ivanovskij, maison Mikini, chambre meublée nº 25. Durant l'été, le peintre y gagne l'argent nécessaire à l'entretien de sa famille en travaillant principalement sur les illustrations des œuvres de Lermontov et sur les motifs ornementaux de ce livre [2]. [Пастернак Леонид, 2017 : 279]

21 **15 juillet, Moscou**

Publication des œuvres de Lermontov avec des dessins de Leonid Pasternak, mais aussi d'Ivan Ajvazovskij, les frères Apollinarij et Viktor Vasnecov, Mihail Vrubel', Efim Volkov, Nikolaj Dubovskij, Sergej Ivanov, Konstantin Korovin, Vladimir Menk, Vladimir Makovskij, Vasilij Polenov, Il'ja Repin, Konstantin Savickij, Valentin Serov, Konstantin Trutovskij, Ivan Šiškin. [Пастернак Леонид, 2013 : 301]

22 **6 août, Moscou – Odessa**

Leonid part rejoindre sa famille à Odessa. Pour ses illustrations des œuvres de Lermontov il reçut 1 400 roubles, ce qui suffisait amplement pour payer les dettes et louer un appartement modeste. [Пастернак Евгений, 1989 : 21 ; Пастернак Леонид, 2017 : 357-358]

23 **Mi-septembre, Moscou**

Arrivée de la famille Pasternak dans un nouvel appartement dans la maison Lyžin (anciennement Svečin) au 42 rue Oružejnyj, appartement 37 (du côté de la rue Sadovaja au numéro 33). C'est à tort que Boris Pasternak écrit dans *Hommes et positions* : « Je suis né à Moscou [...] dans la maison Lyžin, en face du grand séminaire, rue Oružejnyj ». L'appartement de quatre pièces se trouvait au premier étage. Dans la grande pièce, dont le pignon donnait sur la place de l'Arc de Triomphe, Leonid O. Pasternak installa son atelier. Le piano à queue était placé dans le salon, c'était là que Rozalija jouait et donnait ses leçons de musique. Les fenêtres de cette pièce, mais également celles des chambres des parents et de l'enfant, donnaient rue Oružejnyj. Une nouvelle nourrice, Feona, fut engagée pour s'occuper de l'enfant. Elle le promenait dans le jardin du grand séminaire situé en face de la maison. [Пастернак Евгений, 1989 : 21-23 ; Пастернак Борис, 2005 : 295]

Année 1892

24 **Janvier, Moscou**

Nikolaj Nikolaevič Ge rend visite aux Pasternak et fait connaissance de Rozalija Pasternak et du petit Boris. C'est sans doute cette première rencontre qui fut marquée par un événement dont se souvenaient aussi bien le père que le fils « Lors du déjeuner, Boris, notre petit garçon de quatre ans, entra dans la pièce. Ayant

visiblement quelque pensée en tête, fixant Nikolaj Nikolaevič de ses yeux écarquillés et interrogateurs, il alla directement s'installer sur ses genoux, alors qu'habituellement il se tenait à l'écart des inconnus. Nikolaj Ge le garda sur ses genoux pendant tout le repas, et Boris, qui de toute évidence, avait déjà adopté ce « grand-père », ne le quittait pas des yeux. « Vous voyez, Boris et moi sommes déjà bons amis », dit le peintre.

Cet événement resta gravé dans la mémoire de Boris Pasternak durant toute sa vie : « J'ai connu Ge quand j'étais tout petit. Parfois, il disait même qu'il n'avait que deux vrais amis : Lev Nikolaevič Tolstoj et moi. J'avais alors cinq ans ». Double erreur sur l'âge, celle du père et celle du fils : Boris Pasternak n'avait à cette époque que deux ans. [Пастернак Леонид, 2013 : 307-308 ; Пастернак Леонид, 1975 : 141-142 ; Гладков, 2002 :108].

25 **Été, Odessa**

La famille passe les mois d'été à Odessa. [Пастернак Петр, 2007 : 20]

26 **Septembre, Moscou**

La revue *Le Nord* (*Sever*) annonce un concours pour participer à un album d'aquarelles illustrant le roman de Lev Tolstoj *Guerre et paix*. Leonid Pasternak consentit à y prendre part. [Пастернак Евгений, 1989 : 24]

27 **Automne, Moscou**

Une nouvelle nourrice apparaît dans la famille, Akulina Gavrilovna Mihalina. Elle fut engagée pour s'occuper de Boris, mais s'apprêter également à s'occuper d'un deuxième enfant, car Rozalija Pasternak était enceinte. [Пастернак Евгений, 1989 : 25]

Année 1893

28 **13 février, Moscou**

Un second fils, Aleksandr, naît dans la famille Pasternak. [Пастернак Евгений, 1989 : 25]

29 **15 février – 12 mars, Saint-Pétersbourg**

XXII[e] Exposition des Ambulants à laquelle Leonid Pasternak présentait son tableau *La débutante*. Retenu par la naissance de son fils, le peintre ne put se rendre à Saint-Pétersbourg. Le jury accepta le tableau. [Пастернак Евгений, 1989 : 25]

30 **27-31 mars, Moscou**

Le 29 mars eut lieu l'inauguration d'une exposition des Ambulants dans les salles de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou. Lev Tolstoj visita l'exposition avant son ouverture. Le tableau de Leonid O. Pasternak *La débutante* produisit sur lui une impression favorable. Tolstoj invita le peintre à venir boire le thé dans sa maison « le vendredi suivant ».

31 **2 avril, Moscou**

Leonid Pasternak rend sa première visite à Lev Tolstoj dans sa maison à Khamovniki, pour lui montrer ses aquarelles illustrant *Guerre et paix*. [Пастернак Евгений, 1989 : 25 ; Пастернак Леонид, 1975 : 174-175, 274]

32 **26 juin, Moscou – Iasnaïa Poliana (gouvernement de Toula)**

Sur une nouvelle invitation de Lev Tolstoj, Leonid Pasternak passe plusieurs jours dans le domaine d'Iasnaïa Poliana. Il y fait quelques croquis de Tolstoj en train de faucher et deux aquarelles des pièces de la maison. [Пастернак Леонид, 2017 : 359]

33 **Début juillet – 13 septembre au plus tard, Moscou – Odessa**

Dès le retour de Leonid de Iasnaïa Poliana, la famille part à Odessa où elle passe le reste de l'été à la campagne. [Пастернак Евгений, 1989 : 26 ; Пастернак Леонид, 2013 : 319]

34 **10 décembre, Moscou**

Concert de Rozalija Pasternak dans la salle des Colonnes où elle interprète la partie du piano, avec le violoniste Jan Hřimalý et le violoncelliste Anatolij Brandukov, dans le trio en la mineur de Pëtr Čajkovskij « À la mémoire d'un grand artiste » (op. 50, 1882) composé à la mort de Nikolaj Rubinštejn. Le concert est dédié à la mémoire de Čajkovskij disparu le 25 octobre 1893. [Пастернак Евгений, 1989 : 26]

35 **Décembre, Moscou**

XIII[e] Exposition régulière des tableaux des membres de la Société des amateurs des arts de Moscou dans les salles du Musée d'histoire. Leonid Pasternak présente des aquarelles réalisées pour *Guerre et paix*. [Пастернак Леонид, 2013 : 327]

Année 1894

36 **1[er] janvier, Moscou**

Soirée de Noël imaginée par Tat'jana L'vovna Tolstaja. Quatre masques représentent Tolstoj lui-même, Anton Rubinštejn, Grigorij Zahar'in et Il'ja Repin. Les participants à la mascarade se rendent rue Oružejnyj chez Leonid Pasternak qui les maquille. [Пастернак Леонид, 1975 : 184]

37 **12 février, Moscou**

Nikolaj Ge vient à Moscou avec sa toile *Crucifixion* qu'il expose dans l'atelier de Konstantin Korovin, rue Dolgorukovskaja (rebaptisée plus tard rue Kaljaevskaja). Pasternak l'aide à réaliser l'installation et y tient des permanences. Lev Tolstoj vient voir le tableau et en est ému aux larmes. [Пастернак Евгений, 1989 : 27]

38 **26 février, Moscou – Saint-Pétersbourg**

Après l'envoi des tableaux, Ge, Kasatkin, Levitan et Pasternak partent pour Saint-Pétersbourg à la XXII[e] Exposition des Ambulants. Lev Tolstoj les accompagne à la gare. Leonid présente trois toiles à cette exposition : *Lecture d'un manuscrit* (représentant Tolstoj lisant et Ge qui l'écoute), *Le tarin* (Levitan au piano avec le petit Boris Pasternak) et *L'amateur d'art* (dont le modèle est un cousin, Karl Pasternak), ainsi que les aquarelles pour *Guerre et paix*. Le jury accepte les toiles, mais refuse les aquarelles au motif qu'elles sont déjà connues. [Пастернак Евгений, 1989 : 27 ; Гусев, 1960 : 125]

39 **6 mars, Saint-Pétersbourg – Moscou**

Leonid quitte Saint-Pétersbourg et rentre chez lui. [Пастернак Леонид, 2017 : 367]

40 **23 – 30 avril, Moscou**

La Société des amateurs des arts de Moscou organisa le premier congrès des peintres et des amateurs des arts russes réunissant plus de sept cents délégués. On voulut que les dates du congrès coïncidassent avec celles de la donation à la ville de Moscou de la galerie de Pavel et Sergej Tret'jakov. Leonid fut élu au conseil du congrès malgré son absence ; on lui confia le décor d'une nouvelle mise en scène de l'opéra d'Arenskij *Raphaël*. Nikolaj Ge, arrivé en retard à cause d'une maladie, prononça un discours à la clôture du congrès. [Пастернак Евгений, 1989 : 27-28]

41 **Fin mai, Moscou**

Leonid Pasternak reçoit la visite du prince Aleksej L'vov, inspecteur de l'École de peinture, sculpture et architecture, qui lui propose une place de professeur. Leonid accepte, mais prévient cependant, dans sa demande écrite, qu'il « ne se permettrait jamais même de songer à un baptême dans un but intéressé ». Cette circonstance ne fit pas obstacle à son embauche. [Пастернак Евгений, 1989 : 28-29]

42 **Été, Odessa**

Les Pasternak vivent à la maison de campagne de Bortnevskij, à la Fontaine moyenne près d'Odessa. [Пастернак Евгений, 1989 : 29]

43 **1er juin, gouvernement de Tchernigov**

Décès du peintre Nikolaj Ge.

44 **Vers le 10 juillet, Odessa**

Leonid Pasternak reçoit l'arrêté officiel nº 659 du 4 juillet 1894 : « Cher Monsieur, le bureau du Conseil a l'honneur de vous informer qu'à la suite de votre requête datée du 24 mai courant, le Très honoré Président de la Société des arts de Moscou statua de vous nommer à compter du 1er septembre 1894 professeur subalterne des classes de peinture figurative de l'École de peinture, sculpture et architecture, avec un traitement annuel de 600 roubles, un atelier et un appartement de fonction. Secrétaire du Conseil, Prince L'vov » [Пастернак Евгений, 1989 : 29]

45 **Août, Moscou**

Les Pasternak quittent leur appartement dans la maison Lyžin pour emménager dans un logement de fonction : quatre pièces au rez-de-

chaussée d'un bâtiment situé dans la cour de l'École de peinture, sculpture et architecture, au 21 rue Mjastnickaja. Dans cette maison, où la famille s'était installée dans un premier temps au rez-de-chaussée, régnait une atmosphère familiale, aux antipodes de « l'esprit pompeux » qui, comme l'écrivait Boris Pasternak dans *Hommes et positions*, « était inhérent à l'École » : « Dans la cour, en face du portillon conduisant au petit jardin aux très vieux arbres, au milieu de dépendances, de refuges et de cabanons, se dressait notre maison. En bas, dans son sous-sol, on servait des repas chauds aux élèves. L'escalier baignait perpétuellement dans une odeur âcre de viande grillée et de petits pâtés frits dans du saindoux. L'entrée de notre appartement se trouvait sur le palier juste au-dessus ». [Пастернак Евгений, 1989 : 29 ; Пастернак Борис, 2005 : 296-297]

46 **30 octobre, Moscou**

Cortège funèbre accompagnant la dépouille d'Alexandre III [3]. Depuis le balcon de la salle des actes de l'École de peinture, sculpture et architecture, les professeurs, les élèves et les habitants de la maison observaient la cérémonie. Dans *Hommes et positions* Boris Pasternak se souvient : « Élèves et professeurs étaient là. Au sein de cette multitude rassemblée devant la rambarde du balcon ma mère me tenait dans ses bras. À ses pieds s'ouvrait l'abîme. Au fond de l'abîme, la rue déserte jonchée de sable était figée dans l'attente. Des militaires s'agitaient et criaient à tout-va des ordres pourtant inaudibles pour les spectateurs là-haut sur le balcon, tant tous les sons semblaient engloutis — comme l'eau absorbée par le sable — par le silence de la foule retenant son souffle que des rangées de soldats avaient repoussée de la chaussée vers les bords des trottoirs. Les cloches, lugubres et monotones, retentirent dans les airs. Comme une ondulation de la mer prend de l'amplitude venant du large, les mains se portèrent aux têtes. Moscou ôtait les chapeaux et se signait. Alors que de toutes parts les cloches sonnaient le glas funèbre, apparut la tête d'un cortège infini : les troupes d'armée, le clergé, les chevaux parés et empanachés de noir, le catafalque d'une incroyable somptuosité, les hérauts vêtus de costumes stupéfiants d'un autre siècle. La procession s'avançait, s'avançait toujours, et les façades des immeubles étaient tendues de grandes bandes de crêpe, tapissées de noir et les drapeaux en berne s'inclinaient bas ». [Пастернак Борис, 2005 : 297 ; *Московские ведомости*, 1894 : 1-2]

47 **23 novembre, Moscou**

Tolstoj accompagné de ses filles se rendit chez Leonid Pasternak à l'École de peinture, sculpture et architecture pour un concert donné par Rozalija et deux professeurs du Conservatoire, le violoniste Jan Hřimalý et le violoncelliste Anatolij Brandukov. Le concert était dédié à la mémoire d'Anton Rubinštejn, disparu depuis peu (8 novembre 1894), et de Nikolaj Ge, décédé quelques mois plus tôt (1er juin 1894). Le piano se trouvait dans une pièce de passage et on pouvait bien l'entendre depuis la chambre de l'enfant ; réveillé par la musique au milieu de la nuit, le petit Boris « se mit à crier et pleurer de frayeur et d'angoisse ». « Pourquoi pleurais-je ainsi et pourquoi ai-je ce souvenir aigu de ma souffrance ? J'étais habitué aux sons du piano dont ma mère jouait en virtuose. La voix du piano faisait pour moi partie intégrante de la musique elle-même. Les timbres des instruments à cordes, particulièrement dans les parties de musique de chambre, m'étaient inhabituels et m'inquiétaient comme des présages funestes ou de véritables appels au secours venant du dehors et frappant au carreau ». On fit venir l'enfant au salon, et sa mémoire retint un homme, aux cheveux blancs, qui était parmi les invités. Boris Pasternak en témoignait dans *Hommes et positions* (1956) : son image « traversa toute ma vie, surtout parce que mon père illustrait ses livres, allait le voir, lui vouait une profonde admiration, et que toute notre maison était imprégnée de son esprit. C'était Lev Tolstoj ». [Родионов, 1948 : 125 ; Пастернак Борис, 2005 : 297-298 ; Толстая, 1978 : 223]

Année 1895

48 **21 mars, Moscou**

Rozalija Pasternak participe à un concert au profit des élèves dans le besoin de l'École de peinture, sculpture et architecture. Elle interprète un trio d'Anton Rubinštejn avec Jan Hřimalý et Modest Al'tšuler. Le critique Nikolaj Kaškin en fit une recension élogieuse. [Пастернак Евгений, 1989 : 33 ; Программа концерта]

49 **Fin mai – 4 juin, Moscou-Odessa**

La famille part pour l'été à Odessa ; les Pasternak sont d'abord reçus chez les Kaufman, les parents de Rozalija Pasternak, puis louent une

maison à la campagne. Les enfants, Boris et Aleksandr, tombent malades, ils toussent. [Пастернак Евгений, 1989 : 32-33 ; Пастернак Леонид, 2017 : 369]

50 **4 juin, Odessa**

Leonid traverse la Pologne et l'Autriche pour rejoindre Paris où il visite les musées et les salons d'art. [Пастернак Леонид, 2017 : 369-370]

51 **1er juillet, Odessa**

Leonid Pasternak rentre de Paris. [Пастернак Евгений, 1989 : 33]

52 **12 octobre, Moscou**

Rozalija Pasternak participe à plusieurs concerts de la Société musicale russe, où elle tient la partie de piano du quintette pour piano et cordes de Schumann. « Madame Pasternak, outre sa maîtrise de la technique et du goût, est dotée par-dessus tout d'un tempérament artistique qui rend son jeu particulièrement vivant ». [Кашкин, 1895 : 3]

53 **19 novembre, Moscou**

Concert dans la Salle des colonnes. Rozalija Pasternak devait ouvrir la deuxième partie avec une œuvre de Wagner transcrite pour piano par Liszt. On lui annonce à l'entracte que ses deux fils souffrent d'une forte poussée de fièvre. Après avoir joué, et sans attendre la fin du concert, elle se précipite à la maison. Priant pour la guérison de ses enfants, elle fait le vœu de ne plus se produire sur scène. Les garçons se remettent rapidement, mais elle ne donna plus aucun concert durant les dix années qui suivirent. [Пастернак Евгений, 1989 : 33]

Année 1896

54 **6 février, Saint-Pétersbourg**

Leonid Pasternak se rend à la XXIVe Exposition de la Société des expositions des Ambulants et descend à l'hôtel *Russie* sur la Mojka. Il y apporte deux tableaux : *Les étudiants* (*La veille des examens*) et *L'amateur de peinture*. [Пастернак Леонид, 2017 : 377]

55 **7 février, Saint-Pétersbourg**

Leonid Pasternak reçoit de sa femme une lettre à laquelle elle a joint un billet de Boris. « Extrait de la lettre de Leonid à sa femme : « …Tu n'avais pas encore éprouvé la joie que j'ai ressentie aujourd'hui ! Celle de lire une "lettre de mon fils" — il est impossible de la décrire ! ». [Пастернак Леонид, 2017 : 379]

56 **12-13 février, Saint-Pétersbourg – Moscou**

Retour de Leonid Pasternak à la maison. Il prévoit de fêter chez lui deux anniversaires : le 12 février, celui de son fils cadet Aleksandr, et le 14 février, l'anniversaire de son mariage. [Пастернак Леонид, 2017 : 384-385]

57 **Mai, Moscou-Odessa**

Départ de la famille Pasternak à Odessa pour les vacances d'été. Ils louent une maison dans le village d'Ol'gino, à la Grande Fontaine. Liens d'amitiés avec la famille de la sœur de Leonid Pasternak, Asja Frejdenberg. Sa fille Olga et les fils Pasternak sont inséparables. [Пастернак Евгений, 1989 : 36-37]

58 **Fin août, Odessa – Moscou**

Retour de la famille Pasternak à Moscou pour la rentrée scolaire. [Пастернак Евгений, 1989 : 37]

59 **Automne, Moscou**

Boris Pasternak suit une préparation pour entrer à l'école auprès de l'église luthérienne Saints-Pierre-et-Paul (St. Petri und Pauli Schule) ; située rue Petroverigskij, l'école était constituée des classes élémentaires et secondaires. Les enfants y étaient admis à partir de l'âge de sept ans. « Pendant un certain temps, mes parents envisagèrent de m'inscrire à l'école Saints-Pierre-et-Paul, j'étudiais donc toutes les matières du programme primaire en allemand » (*Hommes et positions*). Plus tard les parents du poète renoncèrent à leur intention. [Пастернак Петр, 2007 : 34 ; Пастернак Евгений, 1989 : 40 ; Пастернак Борис, 2005 : 301]

Année 1897

60 **Hiver, Moscou**

Leonid Pasternak prend part à des soirées consacrées au dessin dans la maison du prince Vladimir Golicyn, où il peint entre autres le portrait de la princesse Zinaida Jusupova. Les soirées étaient organisées par Sofia Golicyna, dans leur maison, rue Bol'šaja Nikitskaja. [Пастернак Евгений, 1989 : 38-39 ; Пастернак Леонид, 1975 : 43-44]

61 **1er mai, Moscou-Odessa**

Départ de la famille Pasternak en vacances à la campagne aux environs d'Odessa. [Пастернак Леонид, 2013 : 350]

62 **Septembre, Moscou**

Boris Pasternak commence à étudier avec Ekaterina Ivanovna Boratynskaja, disciple et collaboratrice de Lev Tolstoj. « Avec elle, j'ai appris à écrire et à lire, elle m'a donné les bases de l'arithmétique et du français… » (*Hommes et positions*). Boris Pasternak vient travailler chez elle, dans l'appartement qu'elle loue à cette époque dans l'une des maisons Šeremet'ev, rue Vozdviženka. [Смолицкий, 2012: 130 ; Пастернак Борис, 2001 : 10 ; Пастернак Борис, 2005 : 301]

63 **Septembre, Moscou**

Le sculpteur Pavel Trubeckoj accepta la proposition du prince Aleksej L'vov, directeur de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, de venir y enseigner la sculpture. Spécialement à son intention on fit construire un atelier indépendant avec lumière zénithale et de larges portes pouvant laisser passer une double voiture et des cosaques à cheval ; on installa une fonderie et on fit venir d'Italie le remarquable maître-fondeur Carlo Robecchi. Les enfants Pasternak observaient les travaux du sculpteur depuis les fenêtres de leur appartement. [Пастернак Борис, 2005 : 299]

Année 1898

64 **25 mai, Odessa**

Rozalija Pasternak accompagne son époux à la gare d'Odessa. Il doit partir en Europe ; le but de son voyage est de faire connaissance, à Vienne et à Münich, du nouveau courant artistique appelé *Sécession*

(une fois à Münich, Leonid Pasternak décidera de poursuivre son voyage jusqu'à Paris). De retour à la maison de campagne, elle rédige une première lettre à son mari. Elle y décrit les activités des enfants : « Père est assis avec, d'un côté, Aleksandr, avec qui il étudie l'arithmétique, les –, les + etc..., et, de l'autre, le petit Boris est occupé à recopier un texte. Elle joint à la lettre un mot de Boris en lettres calligraphiées : « Mon cher et tendre Papa, salue bien ma tante, mon oncle et mes cousins, demain j'écrirai à tout le monde. Ton Boris qui t'aime ». [Пастернак Евгений, 1989 : 43 ; Пастернак Леонид, 2017 : 385]

65 **27 mai, Vienne**

Dans sa lettre, Leonid O. Pasternak ajoute une note pour Boris (en grosses lettres) : « Merci à toi, mon cher petit Boris, pour tes salutations, aujourd'hui aussi j'attends une lettre de toi. Sois un gentil garçon obéissant. Je t'embrasse. Ton Papa ». [Пастернак Леонид, 2017 : 388]

66 **Été, Odessa**

Les Pasternak passent l'été près d'Odessa où ils louent la maison « Ol'gino » à la Grande Fontaine. [Пастернак Леонид, 2013 : 354]

67 **Septembre, Moscou**

Le couple Pasternak engage une préceptrice allemande pour l'éducation de leurs fils. [Пастернак Леонид, 2013 : 355]

68 **Avant le 1er octobre, Moscou**

Leonid Pasternak est invité à illustrer *Résurrection*, le nouveau roman de Lev Tolstoj. Tat'jana L'vovna Tolstaja passe en fin d'après-midi pour annoncer au peintre que Lev Nikolaevič, qui vient d'achever sa dernière œuvre, le prie de venir à Iasnaïa Poliana afin de le lire et le sollicite pour l'illustrer. [Пастернак Евгений, 1989 : 43 ; Пастернак Леонид, 1975 : 184-185 ; Пастернак Леонид, 2017 : 355]

69 **6 octobre, Iasnaïa Poliana**

Leonid Pasternak arrive chez Lev Tolstoj pour prendre connaissance de son dernier roman. Sof'ja Andreevna écrit dans son journal : « Arrivée du peintre Pasternak, L. N. lui a demandé de venir pour

travailler sur les illustrations de *Résurrection*…». [Пастернак Леонид, 1975 : 186 ; Толстая, 1978 : 416]

70 **16 novembre, Odessa**

Iosif Akivovič Pasternak (1828-1898), le père de Leonid Pasternak, décède à l'âge de 84 ans. [Пастернак Евгений, 1989 : 45]

71 **19 novembre, Moscou**

Retour le matin de Leonid Pasternak de Iasnaïa Poliana où il est allé montrer à Tolstoï les premières ébauches des portraits de Ekaterina Maslova et Nehljudov. [Толстая, 1978 : 425]

72 **Octobre 1898 – printemps 1899, Moscou**

Boris et Aleksandr Pasternak, inspirés par l'exemple de leur père en train d'illustrer l'œuvre de Lev Tolstoj pour la revue *La Glèbe* (*Niva*), jouent à « éditer une revue illustrée ». Aleksandr Pasternak se souvient de la carte envoyée par son frère dans laquelle il l'informe qu'il est sur le point d'achever son récit et lui demande de ne pas tarder à fournir les deux illustrations comme il avait été convenu. [Пастернак Александр, 2002 : 39-40]

Année 1899

73 **Mars, Moscou**

Début de la publication de *Résurrection* de Tolstoï dans la revue *La Glèbe* (*Niva*). Dans son essai autobiographique *Hommes et positions*, Boris Pasternak décrit en détail ce travail de son père. [Пастернак Евгений, 1989 : 44-45 ; Пастернак Леонид, 1975 : 194-195 ; Пастернак Борис, 2005 : 299-300]

74 **15 avril, Moscou**

R.-M. Rilke rend visite à Leonid Pasternak le lendemain de son arrivée en Russie. Il lui demande de le présenter à Lev Tolstoj. L'écrivain reçoit Rilke le soir même chez lui à Khamovniki. [Азадовский, 2011 : 27-28]

Année 1900

75 **Avant le 1er février, Moscou**

Leonid Pasternak reçoit de R.-M. Rilke une lettre et un cadeau : son premier recueil de poèmes À *moi pour me fêter* (*Mir zur Feier*, Berlin, 1899). [Пастернак Леонид, 2013 : 367-368]

76 **6 février, Moscou**

Rozalija Pasternak donne naissance à une fille, chez elle, dans l'appartement de l'École de peinture, sculpture et architecture. On lui donna le prénom de Žozefina-Ioanna. *[*Пастернак Евгений, 1989 : 46*]*

77 **26 avril, Moscou**

Rainer Maria Rilke retourne à Moscou accompagné de Lou Andreas-Salomé ; il écrit aussitôt à Leonid Pasternak, et peu après Rilke et Lou Salomé lui rendent visite ensemble. [Рильке, 2000 : 5 ; Пастернак Леонид, 2013 : 373-374]

78 **17 mai, Moscou**

Départ de la famille Pasternak pour Odessa. Rilke et Lou Andreas-Salomé entreprennent un voyage en Russie et prennent le même train que les Pasternak. Le premier objectif de Rilke est de visiter Iasnaïa Poliana. Boris Pasternak commence son essai autobiographique *Sauf-conduit* par sa rencontre avec Rilke à la gare. [Рильке, 2000 : 5 ; Азадовский, 2003 ; Пастернак Леонид, 2013 : 375]

79 **Juin, Paris**

Leonid Pasternak se rend en France. Dans le pavillon russe de l'Exposition universelle à Paris sont exposés les originaux de ses trente-trois illustrations du roman de Tolstoj *Résurrection*. Ces travaux sont récompensés par une médaille. [Пастернак Евгений, 1989 : 45]

80 **17 août, Odessa**

Boris Pasternak reçoit l'attestation n° 1076 délivrée par le directeur du gymnase classique n° 5 d'Odessa validant son succès aux épreuves d'entrée en première classe. [Пастернак Евгений, 1989 : 47]

81 **18 août, Moscou**

Leonid Pasternak envoie une demande d'inscription, pour son fils Boris, à A. V. Adol'f, directeur du gymnase classique de garçons nº 5 de Moscou. Au même moment, il demande le soutien du prince L'vov, directeur de l'École de peinture, qui s'adresse à son tour à Vladimir Golicyn qui occupait à l'époque la fonction de chef du pouvoir exécutif de Moscou. [Пастернак Евгений, 1989 : 47-48]

82 **26 août, Odessa**

Réponse en retour de Vladimir Golicyn qui joint la lettre reçue d'A. V. Adolf. Pasternak essuie un refus au motif que, parmi les 345 élèves de l'école, il y a déjà dix Juifs (soit le quota de 3 %). Le directeur conseille à Pasternak d'attendre une année et de présenter son fils au mois de mai au concours d'entrée en deuxième classe, une place pour les Juifs devant se libérer en août. Il promet d'attribuer cette place à Boris en cas de succès à l'examen. [Пастернак Евгений, 1989 : 48]

83 **12 décembre, Odessa**

Mort de Lija, mère de Leonid Pasternak. [Пастернак Евгений, 1989 : 46]

Азадовский Константин (*сост.*), 2003, *Рильке и Россия. Письма. Дневники. Воспоминания. Стихи*, Санкт-Петербург, изд. Ивана Лимбаха.

Азадовский Константин М., 2011, *Рильке и Россия*, Москва, Новое литературное обозрение.

Болдина Е. Г., Кузовлева О. В., 1993, « Борис Пастернак и его семейное окружение. Официальные документы », *Лица: Биографический альманах* 3. Ред.-сост. А. В. Лавров, Москва, С.-Петербург, Феникс, Atheneum, с. 266-280.

Вермель Самуил, 2003, « Евреи в Москве », *Москва еврейская*. Ред.-сост. К. Ю. Бурмистров, Московское еврейское культурно-просветительское общество, с. 17-135.

Гладков Александр К., 2002, *Встречи с Борисом Пастернаком*. С предисл. и примечаниями Е. Б. Пастернака, Москва, Арт-Флекс.

Гусев Н. Н., 1960, *Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого*. В 2-х т. Т. 2: 1891-1910, Москва, Гослитиздат.

К-ин Н. <Кашкин Николай>, 1895, « Театр и музыка », *Русские ведомости*, 14 октября, № 284.

Московские ведомости, 1894, 31 октября, № 299.

Пастернак Александр Л., 2002, *Воспоминания*, Москва, Прогресс-Традиция.

Пастернак Борис, 2001, *Сочинения*, Москва, Книжная палата.

Пастернак Борис, 2005, *Полное собрание сочинений в 11-и томах*. Т. 3: Повести, стихи, эссе. Сост. и комментарии Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак, Москва, Слово/Slovo.

Пастернак Евгений, 1989, *Борис Пастернак : Материалы для биографии*, Москва, Советский писатель.

Пастернак Леонид, 1975, *Записи разных лет*. Сост. Ж. Л. Пастернак, Москва, Советский художник.

Пастернак Леонид, 2013, *Записки об искусстве. Переписка*, Москва, Азбуковник.

Пастернак Леонид, 2017, *Письма к Розе — невесте и жене*, Москва, Азбуковник.

Пастернак Петр (сост.), 2007, *Борис Пастернак: Биографический альбом*, Москва, Гамма-Пресс.

Программа концерта. Box 1, file 12. *Pasternak family papers*, Hoover Institution Archive.

Рильке Райнер М., 2000, *Дыхание лирики : Переписка с Мариной Цветаевой и Борисом Пастернаком. Письма 1926 г.* Сост. К. М. Азадовский и др., Москва, Арт-Флекс.

Родионов Николай С., 1948, *Москва в жизни и творчестве Л. Н. Толстого*, Москва, Московский рабочий.

Смолицкий В. Г., 2012, « Я жил в те дни…»: биографические этюды о Борисе Пастернаке, Москва, Звезда и Крест.

Толстая Софья А., 1978, *Дневники*. В 2-х томах. Под ред. В. Э. Вацуро и др. Т. 1: 1962-1900, Москва, Художественная литература.

---

1 Toutes les dates correspondent au calendrier julien en retard de douze ou treize jours sur le calendrier grégorien.

2 М. Ю. Лермонтов, *Сочинения*. Рисунки художников
И. К. Айвазовского, В. М. Васнецова, А. М. Васнецова, М. А. Врубеля,
Е. Е. Волкова, Н. Н. Дубовского, С. В. Иванова, К. А. Коровина,
В. К. Менка, В. Е. Маковского, В. Д. Поленова, Л. О. Пастернака,
И. Е. Репина, К. А. Савицкого, В. А. Серова, К. А. Трутовского,

И. И. Шишкина. Художественное издание. Т. 1-3. Москва, товарищество И. Н. Кушнерев и К° и книжного магазина П. К. Прянишникова, 1891-1899. NdT.

3 L'empereur Alexandre III décéda le 20 octobre 1894 au palais de Livadia en Crimée ; la date du 30 octobre correspond au transfert de son corps de la gare de Nicolas I[er] à Moscou à la cathédrale de l'Archange Michel. Le convoi funèbre accomplit ce trajet : gare, rue Kalančevskaja, Porte Rouge, *rue Mjasnickaja*, place Lubjanskaja, rue Voskresenskaja, Porte d'Ibères, porte du Sauveur du Kremlin (*Памяти Императора Александра III*. Сборник *Московских Ведомостей* (известия, статьи, перепечатки). Изд. С. Петровского. Москва, Университетская типография, 1894, с. 55, 68-79). NdT.

Français
L'ambitieux projet *Chronique de la vie et de l'œuvre de Boris Pasternak* n'en est encore qu'au premier stade de son élaboration. Cette *Chronique* ne commence pas par la naissance du poète en 1890, mais par le mariage de ses parents en 1889. La décennie 1889-1900 nous fait découvrir la petite enfance du poète et les circonstances de la vie de Rozalija et Leonid Pasternak, respectivement musicienne et peintre. Bien que les documents pour une trame chronologique détaillée de cette période fassent défaut, les auteurs parviennent à réunir les événements qui jouent un rôle important dans l'éducation, la vie et l'œuvre du poète : la naissance de son frère Aleksandr, la visite de Lev Tolstoj chez les Pasternak, le travail du père sur les illustrations du roman *Résurrection*, les expositions de peinture, la musique de la mère et les premières impressions que la musique produit sur le poète. La vie quotidienne d'une famille d'artistes devient une nouvelle grille de lecture pour les événements historiques (par exemple, la mort d'Alexandre III ou le décret du 28 mars 1891) et la vie artistique de Moscou, et un moyen de percevoir l'atmosphère de l'Âge d'argent, le « bruit du temps ».

Русский
Огромный проект *Летопись жизни и творчества Б. Л. Пастернака* находится в начальной стадии своей разработки. Хроника начинается не с рождения поэта в 1890 году, а с 1889 года, когда родители Пастернака заключили брак. Десятилетие 1889-1900, охватывающее годы раннего детства поэта и события семейной жизни его родителей, пианистки и художника, является наименее задокументированным. Несмотря на то, что материала для подробной хронологической канвы очень мало, воссоздаются обстоятельства, значимые для дальнейшего формирования личности поэта : рождение брата, появление в доме

Льва Толстого, работа отца над иллюстрациями к *Воскресению*, художественные выставки, музыка матери и первые впечатления от нее. Сквозь призму повседневности творческой семьи по-новому прочитываются не только исторические события (например, смерть Александра III или указ от 28 марта 1891) и жизнь московских деятелей искусства, но и атмосфера Серебряного века, «шум времени».

English

The ambitious project *Chronicle of the life and work of Boris Pasternak* is still in its early stages of development. The *Chronicle* does not begin with the poet's birth in 1890, but with his parents' marriage in 1889. Although it is less documented, the decade 1889-1900 gives us an insight into the poet's early childhood and the circumstances of the life of Rozalija and Leonid Pasternak, respectively a musician and a painter. Although the materials for a detailed chronological outline of this period are lacking, the authors managed to bring together the events that played an important role in the poet's upbringing, life, and work: the birth of his brother Aleksandr, Lev Tolstoj's visit to the Pasternaks, Boris's father's work on the illustrations for the novel *Resurrection*, the painting exhibitions, his mother's music and the first impressions that music produced on the poet. The daily life of an artistic family became a new grid for reading historical events (for example, the death of Alexander III or the decree of March 28, 1891) and the artistic life in Moscow, and a way to perceive the atmosphere of the Silver Age, the "noise of time".

Mots-clés

poète, biographie, famille, enfance, illustrations, Moscou, Leonid Pasternak, Rozalija Pasternak, Boris Pasternak

Keywords

poet, biography, family, illustrations, Moscow, Leonid Pasternak, Rozalija Pasternak, Boris Pasternak

Ключевые слова

поэт, биография, семья, детство, иллюстрации, Москва, Леонид Пастернак, Розалия Пастернак, Борис Пастернак

Anna Sergueïeva-Kliatis

Docteur d'État en lettres russes, Professeur du Département de la critique littéraire de la faculté de journalisme de l'université Lomonossov (Moscou), présidente de la commission Pasternak à l'Académie des sciences de Russie ; auteur de plus de 150 publications sur Pasternak et son époque

IDREF : https://www.idref.fr/099122634

BNF : https://data.bnf.fr/fr/15884449

Rachel Likht
Chercheuse indépendante, Rishon Le Zion (Israel), a publié une monographie et plusieurs articles sur la vie et l'œuvre de Boris Pasternak
IDREF : https://www.idref.fr/283494271

Christian Lafont
Professeur agrégé de russe en classes préparatoires au lycée du Parc à Lyon
IDREF : https://www.idref.fr/25866553X

L’âge d’or du bilinguisme poétique : les traductions françaises de Baratynskij

Золотой век поэтического двуязычия: французские переводы Баратынского
The Golden age of poetic bilingualism: Baratynskij’s French translations

Gayaneh Armaganian-Le Vu

DOI : 10.35562/modernites-russes.326

CC-BY

---

1 Entre les deux géants de l’Âge d’or de la poésie russe que sont Puškin et Lermontov, Evgenij Baratynskij ou Boratynskij est un poète moins connu du lecteur occidental, peut-être parce qu’il était le plus philosophe de la pléiade pouchkinienne, un maître de la poésie métaphysique bien avant Fëdor Tjutčev, Osip Mandel’štam et Nikolaj Zabolockij. Proche dans sa jeunesse des idées décembristes dont il partageait l’idéal de liberté spirituelle, Baratynskij est célèbre pour ses élégies, ses brèves épîtres lyriques et quelques longs poèmes romantiques.

2 Comme tous les aristocrates russes du XIX^{e} siècle Baratynskij parlait et écrivait couramment le français. La plupart des lettres adressées à sa mère, Aleksandra Fëdorovna (née Čerepanova), ancienne élève du prestigieux Institut Smolny et dame de compagnie de l’impératrice Marija Fëdorovna, sont en français.

3 C’est en français également qu’il écrit à l’âge de douze ans un poème dédié à sa mère *Je voudrais bien, ma mère* :

> Je voudrais bien, ma mère,
> Célébrer tes vertus,
> Que de la main divine
> En naissant tu reçus ;
> Pourrais-je m’en défendre
> Voyant ta bonté,
> Ton âme douce et tendre,
> Ton esprit, ta beauté.
> Je pense au nom de Flore,

> De Vénus, de Psyché,
> De Pallas et d'Aurore.
> Mais, hélas, quel péché !
> Comparerai-je un être
> Si vrai, si beau, si bon,
> Aux beautés, dont peut-être
> N'existe que le nom.
> Une beauté céleste
> Si pleine de vertus,
> Si douce et si modeste
> Que toi — n'existe plus. [Баратынский, 1914, I : 190] [1]

4 De l'avis de certains chercheurs, tels que Leonid Frizman ou Viktor Sergeev, le seul poème en vers du cycle des autotraductions « À Aurore Šernval' » (« Oh, qu'il te sied ce nom d'Aurore / Adolescente au teint vermeil ! », I, 191), qui était traduit en prose dans le recueil de 1858, aurait été non pas traduit du russe en français, mais du français en russe [« Девушке, которой имя было : Аврора », I, 68], ce qui expliquerait sa forme versifiée. V. Sergeev désigne ce poème comme « écrit en français » [Sergeev, 1989 : 316]. Aleksej Peskov situe la date des deux variantes, russe et française, entre novembre 1824 et janvier 1825 [Peskov, 1998 : 145]. Ne doit-on pas alors s'étonner de la modestie de Baratynskij qui jugeait ces traductions indignes d'être publiées et déclarait dans la préface du premier recueil de trente-six poèmes publié en 1858 à Cette (ancienne orthographe de Sète) en se cachant derrière le masque d'un traducteur anonyme d'origine russe :

> Un traducteur plus habile eût réussi peut-être à reproduire toutes les poésies de M. Baratynsky ; je me suis borné à celles qui étaient à ma portée, et bien qu'elles perdent déjà beaucoup en quittant le rythme harmonieux de leur idiome maternel, pour passer, en prose, dans une langue qui n'est pas la mienne. [Baratynsky, 1858 : 1]

5 Certaines études consacrées aux traductions en prose attribuées à Baratynskij remettent en question le fait que toutes ces traductions soient de Baratynskij et concluent à un travail de traduction collectif auquel aurait participé son épouse Anastasija Baratynskaja ; traductions qui auraient été ensuite révisées par Anastasie et Adolphe de Circourt [2] et même peut-être Ivan Turgenev [3]. Sergej Vlasov met

en doute le terme d'« autotraduction » qui sert à qualifier les trente-six traductions du recueil de Baratynskij de 1858 :

> Faute d'autographes de traductions en français de poèmes d'E. Baratynskij attribuées au poète lui-même, nous sommes obligés de laisser ouverte la question de savoir qui est l'auteur réel (ou plutôt qui sont les auteurs réels) des trente-six traductions qui y sont publiées, y compris les quinze traductions attribuées à Baratynskij lui-même. [Vlassov, 2012, 258]

6 S. Vlasov pense que les cinq poèmes, connus seulement d'après les manuscrits d'Anastasija L'vovna Baratynskaja, doivent être exclus du corpus des vingt-et-une autotraductions publiées par Modest Gofman et attribuées à Baratynskij : 1. *Nom de fantaisie, nom caressant, donné à ma chérie*, 2. *Enfant, mon cri aigu éveillait les forêt*, 3. *Qu'êtes-vous devenus, doux frémissements de mes forêt*, 4. *Crois-moi, ô toi, si aimante, je t'aime mieux que la gloire*, 5. *Lorsque le poète, cet enfant du doute et de la passion.*

7 Toujours dans une approche *textologique*, le recueil de traductions de Baratynski de 1858 a également été analysé dans une thèse de doctorat soutenue en 2010 à Moscou [Bodrova, 2010]. S. Vlasov et de A. Bodrova se sont appuyés sur une étude approfondie des manuscrits et des autographes, ainsi que sur la comparaison des différentes éditions ; leurs recherches nous éclairent sur la paternité de certaines des traductions du recueil de 1858 et répertorient les erreurs et les variantes, mais elles n'abordent pas les problèmes de la traduction en tant que telle.

8 Seules deux études, l'une russe et l'autre anglaise, abordent les poèmes en français en tant qu'autotraductions de Baratynskij et les analysent sous l'angle des problèmes de la traduction. Il s'agit de celle de Leonid Frizman, « Les autotraductions en prose de Baratynskij » [Фризман, 1970] et celle d'Igor Pil'ščikov, « Baratynsky Russian-French Self-Translations (On the problem of Invariant Reconstruction) » [Pilshchikov, 1992].

9 Nous souhaitons apporter un regard autre et proposer une analyse de ces traductions (qu'elles aient toutes été entièrement faites ou non par Baratynskij) éclairée par les réflexions sur la traduction d'Efim Etkind dans *Un Art en crise, essai de poétique de la traduction poétique*

[Etkind, 1982]. Nous allons donc dans cet article privilégier une approche de « traductologie » et de poétique, en questionnant non pas la paternité de ces traductions, mais le phénomène même de traduction et d'autotraduction dans le contexte du bilinguisme des élites russes du XIX^{e} siècle, et nous attacher à la traduction française de ces poèmes en prose. Le corpus de traductions que nous retiendrons sera celui de vingt-et-un poèmes de l'édition rare de 1914 de M. L. Gofman que nous avons découvert dans les fonds slaves de la Bibliothèque Diderot de Lyon.

10 On sait que dans la première partie du XIX^{e} siècle, de nombreux poètes russes écrivaient des vers en français, traduisaient en français leurs propres poèmes ou ceux de leurs homologues français. Puškin a traduit Évariste Parny, André Chénier et Prosper Mérimée. Efim Etkind rappelle que, pour les contemporains de Puškin, écrire en français était absolument naturel :

> Les poètes du début du XIX^{e} siècle avaient tous en commun de vivre dans un contexte franco-russe ; il avait deux langues et deux littératures. Ce n'est pas par hasard que l'on a écrit (voir les travaux de Lotman), qu'à cette époque la langue française en Russie peut être vue comme un style particulier du russe.

> *Поэты начала XIX века существовали в общем русско-французском контексте; у них было два языка и две литературы. Недаром писалось (см. работы Лотмана), что в ту пору французский язык в России может рассматриваться как особый стиль русского. [Ètkind, 1999 : 524]*

11 Lors de l'hiver où Baratynskij séjournait à Paris (de mi-novembre 1843 à mars 1844), à la demande d'Alfred de Vigny, Charles Augustin Sainte-Beuve, Charles Nodier, Prosper Mérimée, Alphonse de Lamartine, François Guizot, Augustin Thierry et sur la prière insistante du comte Adolphe de Circourt et de son épouse Anastasie, d'origine russe, il réalise quelques traductions françaises en prose de ses poèmes.

12 D'après les témoignages des contemporains, ces traductions ont plu à ses amis parisiens et ses confrères français, mais malgré de nombreuses sollicitations Baratynskij refusa de les publier en France, comme en témoigne la veuve du poète :

> Baratynskij a fait la traduction de quelques unes de ses pièces à la prière de M. le Comte de Circourt, qui voulait même les insérer dans un journal, mais il ne lui a remis son cahier qu'à la condition de ne point l'imprimer. [Cité d'après : Kjetsaa, 1964 : 9]

13 En Russie, les autotraductions de Baratynskij ne furent publiées pour la première fois qu'après sa mort dans ses œuvres complètes en 1869 et en 1914 (rappelons que cette dernière édition nous sert de référence).

14 Toutes les études citées précédemment considèrent comme un fait établi et comme une évidence que c'est en sacrifiant à la tradition de l'époque que Baratynskij traduit ces poèmes en prose, suivant en cela Mérimée qui était convaincu que « la première chose c'est de satisfaire la raison, l'oreille vient ensuite» [Mérimée, 1902 : 51]. On pensait que traduire la poésie en vers était impossible car elle serait nécessairement appauvrie, arrachée à son arrière-plan culturel, à son contexte et à ses associations, bref qu'elle perdrait ce qui en fait de la poésie — les liens fortuits entre le son et le sens, des liens indissolubles.

15 Nous pensons que Baratynskij n'a pas seulement respecté cette tradition européenne de son temps, mais que son choix de la prose peut être expliqué par une démarche de nature métapoétique. Ses traductions ne sont pas « des moulages » pour reprendre le mot de Baudelaire traduisant Poe [4], mais de véritables re-créations d'auteur. Modest Gofman a bien relevé la présence de « nouvelles nuances » (новые оттенки) dans ces traductions :

> Nous plaçons les traductions dans le premier tome en nous basant sur le fait qu'elles complètent les originaux, car en traduisant ses poèmes en français Baratynskij leur donnait de nouvelles nuances.

> *Мы помещаем переводы в первом томе на том основании, что они служат дополнением к подлинникам, так как, переводя свои стихотворения на французский язык, Боратынский придавал им новые оттенки. [I, 321]*

16 Au-delà des simples nuances, Baratynskij a créé des traductions poétiques, des transpositions ou des variantes d'un même thème.

L. Frizman a aussi constaté que le poète avait retravaillé ses vers : il « est difficile de considérer certains poèmes comme des traductions, ce sont plutôt de nouveaux poèmes écrits sur le thème d'origine » (« некоторые стихи трудно считать переводам : это скорее новые стихотворения на исходную тему » [Фризман, 1970: 202]).

17 En cherchant à déterminer les raisons pour lesquelles l'original est parfois si différent de la traduction, Frizman émet l'hypothèse que les imprécisions et les écarts étaient la conséquence de la tradition française de traduire les vers en prose. En fait, la traduction se heurte ici non pas à une seule, mais à deux difficultés : traduire de la poésie du russe en français, et traduire en prose. On pourrait émettre une autre hypothèse : en traduisant en prose, Baratynskij ne sacrifiait pas seulement à la mode de l'époque, mais s'inscrivait dans une réflexion métapoétique inspirée au XIX^e^ siècle par Lamartine et reprise au XX^e^ par Marina Cvetaeva : écrire de la poésie c'est toujours écrire dans une autre langue que sa langue maternelle. Expliquant dans une lettre à Rilke les difficultés qu'elle avait rencontrées en traduisant Puškin, Cvetaeva écrit :

> La poésie est déjà une traduction de sa langue maternelle dans une autre langue — que ce soit en allemand ou en français, ça n'a pas d'importance. Un poète n'a pas de langue maternelle. Écrire de la poésie c'est déjà transposer. [Cité d'après : Эфрон, Саакянц, 1966 : 178]

18 C'est ainsi que déjà le contemporain de Baratynskij, Alphonse de Lamartine concevait la poésie [5] et les traductions de Baratynskij témoignent de la même idée de la poésie comme *mise à l'écart* et sa sensibilité individuelle est indissolublement mêlée à la démarche poétique, en sorte que celle-ci s'accompagne d'une interrogation philosophique. Or le russe, à l'inverse du français, n'est pas la langue de la métaphysique comme le constatait Pouchkine en 1830 dans une lettre dans laquelle il exprime son admiration pour la traduction de Pëtr Viazemsky d'*Adolphe* de Benjamin Constant :

> C'est curieux de voir, de quelle manière la plume expérimentée et vive du prince Vjazemskij a vaincu la difficulté de cette langue métaphysique, toujours élégante, mondaine, souvent inspirée.

> *Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо князя Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. [Эткинд, 1999: 524]*

19 Baratynskij utilise lui aussi le terme « métaphysique » dans une lettre à Vjazemskij en évoquant la même traduction : « la traduction du mondain, métaphysique, subtilement sensuel *Adolphe* traduit par vous dans notre langue encore mal dégrossie, éveille extrêmement curiosité » (« для меня чрезвычайно любопытен перевод светского, метафизического, тонко чувственного “Адольфа” на наш необработанный язык, и перевод вашей руки » [Баратынский, 1902: 47]). Boris Tomaševskij nous éclaire sur le sens que donnait Puškin au terme *métaphysique*, relevant de « la psychologie réaliste » (« реалистическая психология ») :

> La métaphysique n'est pas seulement une pensée abstraite, elle est aussi l'expression des mouvements psychologiques. […] Il semblerait qu'il faut entendre par « métaphysique » ce que nous appellerions la dialectique des passions.

> *Метафизика — не только абстрактная мысль, но и выражение психологических движений. […] метафизикой, по-видимому, следует понимать то, что мы бы назвали диалектикой страстей. [Томашевский, 1956: 149]*

20 Il est bien connu que la traduction n'est pas la simple transposition d'une langue à une autre, mais celle d'une sphère culturelle à une autre sphère culturelle. Or comment cette transposition s'opère-t-elle dans l'autotraduction ou dans la traduction lorsqu'un sujet bilingue réalise une double mise à l'écart — celle d'une écriture poétique et d'une écriture dans une autre langue ? La poésie ne peut se penser que dans son rapport à la langue, dans un geste de séparation qui produira la poésie comme langue à part, comme langue à l'écart ou encore distance entre deux langues. Et si la poésie doit se connaître d'abord comme une autre langue, le bilingue est doublement un poète. Si la traduction française s'écarte parfois des normes du français, c'est de cet écart que naît la poésie. Léon Robel l'avait formulé ainsi :

> …il n'est donc pas légitime de nommer *traduction poétique* (du moins de la poésie russe en français) ce qui vise à restituer le contenu dénotatif du poème original, ni non plus ce qui s'évertue d'en calquer avant tout les traits de versification, ni d'en transplanter (comme dans la méthode préconisée par Michel Deguy) les traits de langue non signifiants pour aboutir à un véritable « dérèglement de tous les sens ». [Robel, 1968 : 128]

21 La tâche que se fixe Baratynskij sera donc de rendre la prose poétique, mais B. Tomaševskij note que les « poèmes de Baratynskij étaient déjà perçus par ses contemporains comme des œuvres qui dépassaient les frontières traditionnelles de la poésie et qui s'apparentaient à la prose telle qu'on l'entendait à l'époque » (« Поэмы Баратынского уже современниками рассматривались как произведения, выходящие за пределы традиционных границ поэзии и приближающиеся к прозе в тогдашнем понимании » [Томашевский, 1956: 150]).

22 Les autotraductions poétiques de Baratynskij sont hétérogènes du point de vue de leur fidélité au texte source, comme l'ont souligné toutes les études. L. Frizman a été le premier à le noter et à essayer de les classer « selon leur degré de variation par rapport à l'original » (« по степени расхождения с оригиналом ») [Фризман, 1970 : 203]. A. Skakun juge que cette classification « peut apparaître imparfaite et peu fondée » et propose sa propre typologie des traductions des vingt-et-un poèmes [6] de l'édition de 1914 : 1. les traductions à proprement parler, ou une reproduction précise et complète de l'original (переводы), 2. les transpositions, ou une correspondance adéquate de tous les paramètres fondamentaux de l'original avec de petites modifications (переложения), 3. les remaniements, ou des modifications importantes de l'organisation formelle significative ou du contenu original (переделки), 4. Les variantes qui conservent le thème et les images fondamentales de l'original avec de nombreuses transformations (варианты) [Skakun [7]].

23 *Enfant, mon cri aigu* et *Lorsque le poète* feraient partie des traductions ; *La Rime*, *Aimons la science, étudions le monde*, *Toujours éblouissante de parure*, *Fraternisez, veillez à la défense de vos médiocrités respectives* seraient des remaniements ; *Ton élu, ô Dieu de lumière* et le poème *Oh, qu'il te sied ce nom d'Aurore* — des

variantes. Selon nous, toutes les autres autotraductions de Baratynskij peuvent être considérées comme des transpositions. De telles classifications ne font que distinguer des formes de traductions-imitations et ne tiennent compte ni du phénomène du bilinguisme, ni des réflexions théoriques sur la traduction poétique d'Efim Etkind, Michel Deguy et de Léon Robel, qui « place au sommet de la hiérarchie des traductions, non pas la plus précise, mais la plus créatrice : la traduction-recréation » : « …je ne donnerai le nom de traduction qu'à un seul type de travail : la traduction-recréation » [Etkind, 1982 : 25].

24 Voici quelques exemples des *traductions-recréations* de l'édition de Gofman, dont nous donnons chaque fois la traduction littérale de l'original russe ; les vers originaux russes sont facilement accessibles.

Far Niente

> Merci mes amis, pour votre indignation flatteuse, mais franchement je renonce à la lyre et me livre avec ivresse au bonheur sans conditions que m'offre la douce oisiveté. L'amour des vers a passé comme l'autre qui vaut bien mieux. Chanter encore, aimer encore… je le voudrais… mais mon âme est trop fatiguée. Je chéris mon pacte avec la désœuvrance ; doucement bercé par une somnolence bienheureuse, je ne veux pas tromper par des transports empruntés ni les douces filles de la terre, ni les austères vierges de l'Hélicon (ici et plus loin c'est moi qui souligne, — G. A.).

25 Notre propre traduction en français de l'original russe :

> Je suis sensible aux reproches de mes amis,
> Mais sincèrement, j'ai oublié l'Hélicon
> Et je reconnais qu'il m'est agréable d'être sous l'emprise attrayante de la simple paresse.
> Le désir de chanter ne m'habite plus,
> Il s'est enfui, s'est éteint comme l'amour.
> J'aurais voulu aimer à nouveau, à nouveau faire vibrer les cordes, mais je suis las.
> Ne peut-on connaître d'autre joie dans notre vie ?
> L'alliance avec l'inaction m'est agréable;
> Bercé par une heureuse somnolence,
> *Je ne veux tromper par de mensongers transports,*

Ni les jeunes filles, ni les muses.
(1823)

⁂

La Fée

Quelquefois une fée m'apparaît en songe. Elle vient, souriante et pleine de sollicitude, m'offrir pour l'accomplissement de mes vœux toutes les ressources de sa puissante science. Plein d'allégresse, je me hasarde à lui bégayer mes mystérieux désirs, mais le dirais-je ? même l'illusion du rêve ne me fait pas comprendre un bonheur *inacheté*. Toujours, à ses magnifiques dons elle met une condition malicieuse qui les empoisonne ou les détruit. Ainsi notre âme est vaincue par l'esprit moqueur de la terre ; *ainsi toujours soumise aux despotiques impressions de la réalité*, elle transporte ses habitudes journalières même dans le libre domaine de l'imagination.

Parfois m'apparaît dans un songe charmant une douce fée.
Et elle est prête à me servir avec toutes les ressources de sa science.
Je lui bredouille de toute mon âme trompée mes désirs ;
Mais alors, même en rêve un bonheur qui *n'a pas été acheté* (непокупное) me paraît étrange :
À ses dons elle met toujours une condition quelconque ;
Elle a l'intention de les empoisonner ou de les détruire de manière perfide.
Il faut croire que notre âme est esclave de notre destinée terrestre qui se joue de nous,
Il faut croire que notre pauvre esprit (ум) *est à tel point esclave* (порабощен) *du monde réel* (мир явный),
Qu'il transporte malgré lui ses lois dans le monde des rêves ! [8]

⁂

La sagesse des Nations

> Aimons la science, étudions le monde, cherchons à sonder l'abîme du cœur humain… mais quel sera le fruit de nos longues années d'expérience et de méditation ? Que saisira l'homme de la hauteur où il se sera placé ? Rien peut-être que le véritable sens du plus vulgaire dicton.

> Nous nous efforçons à observer le monde,
> Nous nous efforçons d'observer les hommes,
> Et nous espérons percer les mystères :
> Quel est donc le fruit de tant d'années de *science* (науки) ?
> Que vont enfin voir les *yeux perçants* (очи зорки) ?
> Que comprendra enfin notre esprit hautain ?

⁂

Le Crépuscule

> Toujours éblouissante de parure, toujours puissante de passions inassouvies, tu ne soupçonnes pas même que ton printemps est bien loin de toi, et te voilà plus brillante que toutes nos grâces nouvelles, et ton crépuscule a plus de feu que leur froide aurore. L'esprit des voluptés l'anime mieux que leur existence végétative. Ombre ardente, tu soumets celles qui sont à celle qui n'est plus.

> Toujours vêtue de pourpre et d'or,
> Parée de *passions jamais éteintes* (негаснущих),
> Tu ne soupires pas après ta jeunesse passée.
> Et te voilà plus belle que les jeunes grâces !
> Et ton crépuscule est plus somptueux que le jour !
> Toi l'ombre qui *brille* (блистательная тень), tu es plus voluptueuse, plus charnelle que les vivants !

⁂

Le Préjugé

> Préjugé ! Tu es le dernier rayon d'une vérité qui va s'évanouissant dans la nuit des siècles ; le temple est tombé et l'esprit de ses ruines parle une langue oubliée.
> Une génération dédaigneuse poursuit en lui (ne pouvant reconnaître les traits de son visage) le grand aïeul de notre vérité contemporaine. Arrêtez vos efforts parricides, respectez son agonie et accordez une honnête sépulture aux cendres qui vous ont donné la vie.

> Le Préjugé ! Il est *le vestige* (обломок) d'une vérité ancienne. Le temple est tombé,
> Et *la descendance n'a pas su déchiffrer la langue de ses ruines* (А руин его потомок языка не разгадал).
> Notre siècle hautain poursuit en lui,
> Sans reconnaître sous les traits de son visage,
> L'aïeul décrépi de notre vérité contemporaine.

26 Certains choix de traductions pourraient être considérées comme étranges : « même l'illusion du rêve ne me fait pas comprendre un bonheur inacheté », *непокупное* (*счастье*) est probablement un calque de l'archaïsme français *inacheté* et que l'on doit donc comprendre comme « qui n'a point été acheté » [Neefs, 2008 : 662]. Lorsque « toujours puissante de passions inassouvies » est traduit par « passions qui ne se sont jamais éteintes », on peut y voir une conception du texte artistique comme texte polysémique. En effet, toutes ces traductions se caractérisent par le recours à des tournures d'une tonalité expressive accentuée, remplaçant parfois une épithète (явный, réel) par une tournure descriptive : « Le monde réel » — « Despotiques impressions de la réalité », ou encore en ajoutant des épithètes absentes du texte source : « la passion *brûlante* ».

27 Baratynskij pensait le lecteur français capable de voir le poème original à travers le prisme déformant de la prose. Il voulait que ses traductions soient le moins *étrangères* possible pour le lecteur français, ce qui explique certains tours de phrase caractéristiques de la langue parlée (« l'amour des vers est passé, comme l'autre qui vaut

bien mieux »). Mais pour être proche de la culture littéraire de son lecteur, il s'appuie aussi sur la tradition de la stylistique française et sur un système national bien précis d'images, de types, d'épithètes et de comparaisons. Ainsi notera-t-on que pour s'inscrire dans les codes de la poésie lyrique française, un tiers des autotraductions commencent par la figure de la prosopopée ou l'adresse lyrique à une ou des personnes ou encore à une abstraction personnifiée, absente dans le texte source du poème russe.

> *Far Niente* : « Merci, amis, pour votre indignation flatteuse ». Dans l'original russe : « Чувствительны мне дружеские пени (I, 44). Notre traduction littérale : « Je suis sensible aux reproches de mes amis »).

> *L'Harmonie* : « Ton élu, ô Dieu de lumière, peut au début de sa vie être aux mains de l'esprit des ténèbres ». L'original : « В дни безграничных увлечений, / В дни необузданных страстей / Со мною жил превратный гений » (I, 119), ce qui veut dire : « Au temps des fougues infinies de la jeunesse / Au temps des passions effrénées ».

> *Poème 11* : « Qu'êtes-vous devenus, doux frémissement de mes forêts ? ». En russe : « Где сладкий шопот / Моих лесов? / » (I, 136) ou bien : « Où est le doux chuchotement de mes forêts ? ».

> *Poème 12* : « J'ai donné un surnom fantasque / À ma bien aimée par tendresse ». En russe : « Своенравное прозвание / Дал я милой в ласку ей » (I, 137) ou littéralement « Nom de fantaisie, nom caressant, donné à ma chérie… ».

> *Le Dernier poète* : « Siècle de fer, tu avances en ta voie… ». Dans l'original : « Век шествует путем своим железным » (I, 140) ou « Le Siècle avance fièrement sur sa voie de fer ».

> *Pas d'Oubli* : « Raison souveraine ! toi qui prend pour guide l'artiste de la parole… ». En russe : « Все мысль, да мысль! Художник бедный слова… » (I, 59), ce qui signifie « Encore et toujours la pensée ! Pauvre artiste du verbe ».

> *La Rime* : « Lorsqu'aux jeux olympiques, au sein des jeunes filles de la Grèce, tu chantais, o fils d'Apollon… ». En russe : « Когда на играх Олимпийских, / На стогнах Греческих недавних городов, / Он пел, питомец Муз, он пел среди валов (I, 160) que nous traduirons ainsi : « Lorsqu'aux jeux olympiques / Sur les places des nouvelles villes de la Grèce / Enfant chéri des muses / Il chantait dans les vallons ».

> *Le Préjugé* : « Préjugé ! tu es le dernier rayon d'une vérité qui va s'évanouissant dans la nuit des siècles… ». L'original : « Предрассудок ! Он обломок / Давней правды » (I, 162), ou : Le préjugé ! Il est le vestige / D'une vieille vérité ».

28 Le recours à cette structure fondamentale de la poésie lyrique, si caractéristique de la poésie romantique, lorsque le lecteur donne voix à un discours qui s'adresse aux lecteurs par l'intermédiaire d'un tiers (quelqu'un ou quelque chose est adressé). La version la plus frappante de ce phénomène, la figure qui résume ce qu'il y a de plus mystificateur dans la poésie lyrique, est la figure de l'apostrophe : l'interpellation d'un interlocuteur fictif qui peut être une abstraction personnifiée ou un objet naturel (la Nature : « doux frémissement de mes forêts », « la fantaisie », « le Siècle », « la Raison » etc.). La manifestation la plus frappante de cette adresse étant l'invocation d'interlocuteurs impossibles (« ô fils d'Apollon ») ou des créatures ou des choses peu susceptibles de répondre (« le Siècle de fer »). Voici le texte de traduction 12 :

> Nom de fantaisie, nom caressant donné à ma chérie, création de ma tendresse enfantine, tu n'as pas de sens palpable pour les autres, mais n'es-tu pas pour moi le symbole des sentiments que le langage humain ne saurait exprimer ? – Toi qui a dû ta naissance à l'amour, soit voué à l'amour, demeure inconnu au monde indifférent. Que ferait-il de tes sons ? Mais si jamais le doute approchait de son cœur, oh, tu le vaincrais aussitôt ! Mais dans cet autre monde où les formes des sens nous manqueront pour nous reconnaître, c'est de ce nom, oh ma bien aimée que je saluerai l'immortalité, c'est de ce nom que je t'appellerai à moi et ton âme s'élancera au devant de la mienne. [I, 195]

29 Dans ce texte apparaît cet appel sous forme d'apostrophe au « doux nom de fantaisie » et le semblant de dialogue sous formes de questions rhétoriques, d'interrogations et d'exclamations confère à la traduction une forme plus affective et poétique.

30 Il semblerait que pour Baratynskij, qui souhaite *faire passer* ses poèmes aux lecteurs français, cette prétention de s'adresser à quelqu'un ou à quelque chose tout en proposant en réalité un discours pour un public, cette mystification et cette invocation ritualiste sont absolument nécessaires pour incarner ses poèmes dans une autre langue et une autre culture. Cela ne prouve absolument pas, selon nous, que les disparités entre un style plus ordinaire et un style plus poétique prouveraient l'intervention d'autres traducteurs.

31 Baratynskij a recours à une série de procédés afin de donner à ses images poétiques et à ses métaphores une réalité plus concrète dans la langue cible.

32 En outre, un autre procédé fait subir au texte des modifications encore plus substantielles ; il s'agit d'une complexité plus grande de structures syntaxiques et, par conséquent, du contenu à l'aide d'ajouts de sens, de constructions subordonnées, de tournures introductives ou de phrases entières absentes de l'original.

33 Bien avant les théoriciens de la traduction et les linguistes du XX^{e} siècle, Baratynskij a l'intuition que le russe est plus syncrétique et plus descriptif que le français, qui peut quant à lui avoir recours à des tournures très elliptiques. Efim Etkind souligne qu'à l'époque pouchkinienne le passage du français au russe devait respecter certains principes et était régi par des règles très strictes (В пушкинское время движение от французского языка к русскому совершалось на основании разных принципов и закономерностей [Эткинд, 1999: 524]). Baratynskij en passant du russe en français obéit à ces principes – il reproduit l'intonation et l'esprit propre au genre du poème français, par exemple, celle de l'épître, du madrigal, de l'épigramme : les anaphore, les interjection (« ô »), les constructions parallèles, le développement des épithètes par des références mythologiques.

34 Dans « Far Niente », en russe : « ни юных дев, ни муз » [ni jeunes vierges, ni muses] est traduit : « ni les douces filles de la terre, ni les austères vierges de l'Hélicon ».

35 Dans « La Fée » les simples termes du russe « мир явный » [le monde réel] subit un développement significatif : « despotiques impressions de la réalité » [I, 192].

36 « В дни безграничных увлечений / в дни необузданных страстей » [I, 119] devient dans sa traduction en prose française « Harmonie » : « il lui soufflera les ardeurs insensées, il l'entraînera aux festins du désordre ». La phrase syncrétique russe du poème « На смерть Гёте » — « творца оправдает могила его » [Sa tombe sera la justification du créateur] devient dans *Mort de Goethe* : « voyez sa tombe et dites si jamais Pharaon d'Égypte a élevé plus haute pyramide à sa mémoire ». D'autres images ou métaphores vont au contraire subir une simplification sémantique.

37 Dans le poème 11 [I, 194] « Qu'êtes-vous devenus, doux frémissement de mes forêts », « ковер зимы » [le tapis de l'hiver] du poème russe « Где сладкий шопот » [Où est le doux chuchotement], une métaphore riche en russe devient en français « tapis de neige » et « мятежная метель бед » [La rebelle tempête de neige des tourments] est appauvrie phonétiquement et sémantiquement par la traduction « la tourmente des orages » qui supprime l'allitération de *мятежная метель* ainsi que le syntagme unique russe pour « tempête de neige ».

38 Les formes concises du russe, appelées à établir une connivence immédiate avec le lecteur sont remplacées par de longs développements, par exemple comme dans « Le Préjugé » où *d'une vieille vérité* (давней правды) est traduit par « Le dernier rayon d'une vérité *qui va s'évanouissant dans la nuit des siècles* » — une glose aux tonalités hugoliennes.

39 Bien sûr, le français ne possède pas les ressources dont dispose le russe littéraire grâce à une grande quantité de synonymes relevant du style solennel et poétique provenant du slavon, tels que *очи* (« yeux »), alors que le français ne dispose que d'un seul mot, appauvrit les traductions russes en supprimant les archaïsmes. La traduction pallie cette insuffisance lexicale par une plus grande

sophistication des nuances sémantiques et par une expressivité accrue. Le ton devient plus élevé, comme dans « La Sagesse des Nations » où l'archaïsme *зорки очи* (« les yeux perçants ») est traduit par « Que saisira l'homme de la hauteur où il se sera placé ? ».

40 Dans « Far Niente », c'est encore les références littéraires proches du lecteur français de l'époque qui sont convoquées avec le choix du terme « désœuvrance » pour traduire *бездействие* (« inaction »), car il renvoie aux « Chevaliers de la désœuvrance » de la *Comédie humaine* de Balzac.

41 La transposition de « Последний поэт » / « Le Dernier Poète » [I, 195] offre un exemple intéressant d'une réécriture recourant aux *topos* de la poésie romantique :

> Siècle de fer, tu avances en ta voie : soif d'or, culte du quotidien et de l'utile, chaque jour plus habile et plus déhonté. L'éclat de la civilisation a fait fuir les songes naïfs de la poésie. Les générations les méprisent au sein de leurs préoccupations industrielles. [...]

> Vous régnez, neiges resplendissantes d'un monde qui vieillit : à vos lueurs l'homme est sévère et pâle ; mais la patrie d'Homère a des prairies verdoyantes, des fleuves azurés, des bocages odoriférants. Le Parnasse est en fleurs, vive et limpide comme jadis, bouillonne à ses pieds l'onde castalienne. Enfant inattendu des derniers efforts de la nature, un poète naquit : il fait entendre sa voix. [I, 195]

42 La traduction réécrit, enjolive et poétise le poème russe à la manière des canons de la poésie romantique. C'est une traduction toute entière marquée par une tendance à la préciosité qui édulcore le texte russe par une accentuation de marquages « poétiques » pour infléchir la prose vers une poétisation : « la patrie d'Homère », « le Parnasse en fleurs » et « l'onde castalienne », qui renvoie le lecteur au *Satyricon* de Pétrone (« Et tu bois à longs traits l'onde castalienne », [Pétrone, 1861 : 6]) et aux Épîtres (« Nous attendons paisiblement / Près de l'onde castalienne » [Épître LXXXIII, À M. de Saint-Lambert, Voltaire, 1875, II : 633].

43 Même si le langage imagé se fait complice d'une certaine bienséance euphémistique, si le traducteur tend à l'allégorisation de certains éléments, « les neiges resplendissantes d'un monde qui vieillit » ou

« le temple est tombé et l'esprit de ses ruines parle une langue oubliée », au lieu d'édulcorer et d'appauvrir le texte la traduction française semble aussi préfigurer les visions des poèmes en prose rimbaldiens, sortes de scènes soumises à la fragmentation. Les tournures qui ont pu être considérées comme maladroites ou impropres aux normes du français littéraire, des fautes d'un non natif de la langue et qui ont été corrigées au fil des éditions successives, dénotent selon nous un arrachement à la norme, une violence faite à la langue et une distorsion caractéristique de toute poésie : une conception moderne au sein du romantisme.

44 Et même si, pour reprendre l'expression de Paul Valéry, « s'agissant de poésie, la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison » [Valéry, 1944 : 210], et que, dans ces autotraductions, le syncrétisme, la simplicité et la pureté de l'original ont souvent pâti de leur transposition en prose, ces poèmes peuvent donc être considérés comme des sortes de gloses métatextuelles, des clés permettant de mieux comprendre le sens que l'auteur donnait à ses poèmes russes, peut-être même des prototypes d'autres poèmes.

Baratynsky E., 1858, Recueil de poésies d'Euguène Baratynsky traduites du russe. Cette, Izar fils.

Etkind Efim, 1982, Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique, Lausanne, L'Age d'Homme.

Geir Kjetsaa, 1964, « Анастасия Львовна Баратынская о своем муже », *Scando-slavica*, X, Copenhague.

Mérimée P., 1902, « Lettre à Gobineau du 15 janvier 1869 », *Revue des Deux Mondes*, 2 novembre.

Neefs Héloïse, 2008, *Les disparus du Littré*, Paris, Fayard.

Pétrone T., 1861, *Le Satyricon*, *Œuvres complètes de Pétrone*. Trad. J. N. M. Héguin de Gerle, Paris, Garnier frères.

Pilshchikov Igor, 1992, "Baratynsky's Russian-French Self-Translations (On the Problem of Invariant Reconstruction", *Essays in Poetics*, vol. 17 (2), p. 15-22.

Poe E.A., 1865, « La genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*. Trad. de Ch. Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères.

Robel L., 1968, « Problèmes théoriques de la traduction de la poésie russe en français », *Revue des études slaves*, t. 47, fasc. 1-4, p. 123-128.

Valéry P., 1944, Variations sur les Bucoliques, Paris, Gallimard.

Vlassov S., 2012, « Traduction en français de poèmes d'E. Baratynski », *La francophonie européenne aux* XVII^{e}-XIX^{e} *siècles. Perspectives littéraires, historiques et culturelles.* Sous la dir. d'E. Gretchanaia, A. Stroev, Viollet. Bruxelles, Peter Lang.

Voltaire, 1875, *Œuvres complètes.* T. II, Paris, Garnier.

Баратынский Е., 1902, Письма Е. А. Баратынского к князю П. А. Вяземскому, *Старина и новизна.* Кн. 5. С.-Петербург, тип. М. Стасюлевича, с. 44-62.

Бодрова А. С., 2010, *Поздняя лирика Е. А. Боратынского : источниковедческий и текстологический аспекты.* Диссерт. на соискание учен. *степени* канд. филол. наук, Москва, РГГУ.

Клеман М. К. (сост.), 1934, *Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева*, 1818-1883, Москва-Ленинград, Academia.

Песков А. (сост.), 1998, *Летопись жизни и творчества Е.А. Баратынского*, Москва, Новое литературное обозрение.

Скакун А. А., « Французский язык в поэтической системе Е.А. Баратынского: автоперевод как новая литературная реальность », http://baratynskiy.lit-info.ru/baratynskiy/articles/skakun-francuzskij-yazyk.htm.

Томашевский Б., 1956, « Вопросы языка в творчестве Пушкина », *Пушкин : Исследования и материалы.* Т. 1, Москва-Ленинград, изд. Академии наук СССР, с. 126-184.

Фризман Л.Г., 1970, « Прозаические автопереводы Баратынского », *Мастерство перевода.* Сб. 6 (1969), Москва, Советский писатель, с. 201-216.

Эткинд Ефим, 1999, Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции, Москва, Языки русской культуры.

Эфрон А., Саакянц А., 1966, « Марина Цветаева — переводчик », *Дон*, № 2.

Corpus

Баратынский Е.А., 1989, *Полное собрание стихотворений.* Сост., подготовка текста и примечания В.М. Сергеева, Ленинград, Советский писатель.

Боратынский Е.А., 2003, *Авторская книга лирики.* В 4-х кн. Науч. ред. А.М. Песков. Т. 4 : Справочный том, Москва, Пашков дом.

Полное собрание сочинений Е.А. Баратынского, 1914-1915, Т. 1-2. Под редакцией и с примечаниями М. Л. Гофмана, Санкт-Петербург, издание Разряда изящной словесности Императорской Академии Наук.

1 Toutes les références à la poésie de Baratynskij se font d'après cette édition en deux volumes préparée par Modest Gofman ; nous indiquerons le tome en chiffres romains et la page.

2 Il s'agit de l'écrivain et diplomate Adolphe de Circourt (1801-1879) et son épouse d'origine russe Anastasija Semënovna, née Hljustina (1808-1863).

3 Turgenev, alors à Paris, consigne dans son journal à la date du 16 novembre 1943 sa conversation avec Baratynskij [Kleman, 1934 : 401].

4 « Dans le moulage de la prose appliqué à la poésie, il y a nécessairement une affreuse imperfection ; mais le mal serait encore plus grand dans une singerie rimée » [Poe, 1865 : 336].

5 Voir à ce propos le chapitre consacré par J.-M. Gleize à Lamartine : « Non, le point de départ pour Lamartine, est la langue : la poésie comme telle ne peut se penser que dans son rapport à la langue. Et tout d'abord dans un geste de séparation qui va produire la poésie comme langue à part, comme langue à l'écart, et le travail poétique comme compte tenu de cet écart, de cette distance *entre deux langues.* La poésie doit d'abord se connaître comme une autre langue » [Gleize, 1983 : 23].

6 Énumérons les titres de ces poèmes : 1. *Far Niente*, 2. *À Aurore Chernval*, 3. *La Fée*, 4. *Les Frais de route*, 5. *La Sagesse des Nations*, 6. *L'Harmonie*, 7. *Enfant, mon cri aigu*, 8. *Mort de Gœthe*, 9. *Soumission*, 10. *Crois-moi, ô toi, si aimante*, 11. *Qu'êtes-vous devenus doux frémissements de mes forêts ?*, 12. *Nom de fantaisie, nom caressant*, 13. *Le dernier poète*, 14. *Soucis matériels*, 15. *Les Redites*, 16. *Le Crépuscule*, 17. *Pas d'Oubli*, 18. *La rim* 20. *Fraternisez, veillez à la défense de vos médiocrités respectives*, 21. *Lorsque le poète, cet enfant du doute.*

7 Cette publication en ligne d'A. Skakun intitulée « Le français dans le système poétique de E. A. Baratynskij : l'autotraduction comme nouvelle réalité littéraire » n'est pas datée, elle ne possède aucune autre référence que son adresse URL : http://baratynskiy.lit-info.ru/baratynskiy/articles/skakun-francuzskij-yazyk.htm.

8 Cf. Порою ласковую Фею
Я вижу в обаяньи сна,
И всей наукою своею
Служить готова мне она.

Душой обманутой ликуя,
Мои мечты ей лепечу я;
Но что же? странно и во сне
Непокупное счастье мне:
Всегда дарам своим предложит
Условье некое она,
Которым, злобно смышлена,
Их отравит иль уничтожит.
Знать, самым духом мы рабы
Земной насмешливой судьбы;
Знать, миру явному дотоле
Наш бедный ум порабощен,
Что переносит поневоле
И в мир мечты его закон! (1824)

Français
Pour Evgenij Baratynskij (1800-1844), poète romantique de l'Âge d'or de la poésie russe, comme pour tous aristocrates russes du XIX[e] siècle, écrire en français était absolument naturel. À Paris durant l'hiver 1843-1844 sur la demande d'Adolphe de Circourt et de ses confrères français, tel que Prosper Mérimée, il a traduit en français certains de ses poèmes. En choisissant de traduire en prose Baratynskij n'a pas seulement sacrifié à la tradition de cette époque-là, son choix était sans doute aussi motivé par une démarche de nature métapoétique. À la différence d'autres études *textologique*s qui remettent en question la paternité de ces traductions en leur attribuant un travail collectif, les quinze poèmes en prose de l'édition de 1914 de M. Gofman sont étudiés ici, en questionnant les problèmes de la traduction poétique : le choix de la traduction en prose et une conception de la poésie comme étant déjà une traduction et *une mise à l'écart*. L'article privilégie une approche de *traductologie* et de poétique qui questionne non pas la paternité de ces traductions, mais le phénomène même de bilinguisme poétique dans le contexte du bilinguisme de la noblesse russe du XIX[e]. Laissant de côté la question de l'attribution des traductions françaises de poésies de Baratynskij, déjà traitée par d'autres chercheurs, l'auteur s'attache à montrer comment Baratynskij a cherché à rendre sa prose poétique.

Русский
Для Евгения Баратынского (1800-1844) романтического поэта Золотого века русской поэзии, как для всех русских аристократов XIX века, писать на французском языке было совершенно естественно. Зимой 1843-1844 гг. в Париже по просьбе Адольфа де Сиркура и других

французских поэтов Баратынский перевел некоторые свои стихи на французский язык. Выбрав прозаический перевод Баратынский не просто отдал дань тогдашней традиции, его решение было также вызвано метапоэтическим подходом. В отличии от текстологических исследований, которые ставят под сомнение авторство этих переводов, приписывая им коллективного автора, пятнадцать прозаических стихотворений гофманского издания 1914-1915 рассматриваются здесь в плане поэтики перевода : выбор прозы связан с особым представлением о поэтическом языке, которому изначально присуща *чуждость*. Феномен поэтического двуязычия рассматривается в контексте билингвизма русского дворянства XIX века. Оставляя в стороне уже освещенный в научных дискуссиях вопрос об атрибуции переводов Баратынского, автор показывает, как Баратынский стремится сделать свою прозу поэтической.

English

For Evgenij Baratynskij (1800-1844), a romantic poet of the Golden Age of Russian poetry, as for all Russian aristocrats of the 19th century, it was absolutely natural to write in French. In Paris during the winter of 1843-1844 he translated some of his poems into French on the request of Adolphe de Circourt and his French colleagues, such as Prosper Mérimée. When Baratynskij chose to translate poetry into prose, he not only sacrificed to the tradition of that time, but his choice was probably also motivated by a metapoetic approach. Unlike other *textological* studies that question the authorship of these translations by attributing them to a collective work, this paper studies the fifteen prose poems of M. Gofman's 1914 edition by questioning the problems of poetic translation: the choice of translation into prose and a conception of poetry as already being by its very nature a translation and a *setting aside*. The article favors an approach of *translation studies* and poetics that does not question the authorship of these translations, but the very phenomenon of poetic bilingualism in the context of the bilingualism of Russian nobility. Leaving aside the question of the attribution of French translations of Baratynskij's poetry, which has already been addressed by other scholars, the author sets out to show how Baratynskij sought to make his prose poetic.

Mots-clés

Âge d'or, poésie, Baratynskij, auto-traduction, bilinguisme, réécriture

Keywords

Golden age, poetry, Baratynskij, self-translation, bilinguism, rewriting

Ключевые слова

Золотой век, поэзия, Баратынский, билингвизм, авто-переводы, переработка текста

Gayaneh Armaganian-Le Vu
Ancienne élève de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint Cloud, agrégée de russe, maître de conférences à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines à Lyon ; spécialiste de la littérature de l'émigration russe, Nina Berberova, la vie littéraire de l'émigration russe de l'entre-deux-guerres et les contacts entre la littérature de l'émigration et la littérature française
IDREF : https://www.idref.fr/069918481

L'Âge d'argent de la littérature russe fut-il un âge d'or de la psychanalyse en Russie ?

Был ли Серебряный век русской литературы золотым веком психоанализа в России?
Was the Silver Age of Russian literature a golden age of psychoanalysis in Russia?

Catherine Géry

DOI : 10.35562/modernites-russes.343

CC-BY

---

1 Si l'histoire, comme l'affirmait Marc Bloch, est avant tout une interrogation du présent vers le passé, ou plutôt vers les passés eux-mêmes interrogés à différents moments, les noms d'époque ou *chrononymes* constituent les marques parmi les plus visibles de nos représentations et de nos imaginaires historiques [Bloch, 1993 ; Kalifa, 2020]. Le moment qui est entré dans les histoires de la littérature russe sous l'appellation d'*Âge d'argent* (*Серебряный век*), en référence à l'*Âge d'or* (*Золотой век*) au premier tiers du XIX[e] siècle, est lourd d'un imaginaire symbolique et mythologique dont je n'étudierai ici ni les origines, ni les implications pour les différentes époques qui en ont usé rétrospectivement selon un processus aboutissant à une sorte de « feuilleté temporel » relativement complexe. Je me conformerai ainsi à l'usage d'un chrononyme actuellement partagé par la plupart des historiens de la littérature russe et sacralisé par les institutions culturelles, sa capacité de circulation étant par ailleurs une indication suffisante de sa puissance évocatrice. Quant à l'expression *âge d'or*, je ne l'emploierai pas, à la différence d'*Âge d'argent*, comme le marqueur d'une époque identifiée comme une totalité culturelle spécifique, mais dans son sens commun, à savoir un moment caractérisé par une grande richesse et une expansion exceptionnelle de l'objet qu'il désigne — ici, la psychanalyse.

2 Se demander si l'Âge d'argent en Russie fut un âge d'or de la psychanalyse, c'est entrer de plain-pied dans une polémique culturelle vieille de plus d'un siècle, les théories de Freud ayant

provoqué au pays de Lenin et de Dostoevskij autant d'engouements passionnés que de farouches dénégations. C'est ce que montrent chacun à leur manière les deux livres fondateurs dans ce domaine, à savoir *Freud and the Bolsheviks* de Martin Miller (1998), paru en français sous le titre *Freud au pays des Soviets* en 2001 (dans un hommage assez malvenu, si l'on y réfléchit bien, au père de Tintin, le héros sans doute le plus privé d'appareil psychique de toute l'histoire de la bande dessinée), et *L'Éros de l'impossible* (*Эрос невозможного*) d'Aleksandr Ètkind, publié en 1991, l'année même de la chute de l'Union soviétique. Dans un article pour le quotidien *Libération*, Elisabeth Roudinesco a fustigé ce dernier *opus* lors de sa publication en français en 1995 sous le titre *Histoire de la psychanalyse en Russie* ; elle en a dénoncé avec virulence l'approche « tendancieuse » et les imperfections tant herméneutiques que méthodologiques [Roudinesco, 1995]. Il n'en reste pas moins que cet *Éros de l'impossible* constitue la première somme rédigée dans une perspective diachronique en Russie, par un Russe, sur la psychanalyse russe, en s'appuyant, qui plus est, sur des archives restées longtemps inaccessibles. C'est également un ouvrage, et sans doute le plus complet à ce jour, qui envisage l'histoire de la psychanalyse en Russie dans ses liens avec la littérature et la critique littéraire.

3 Son auteur, Aleksandr Ètkind, fait partie, avec Valerij Lejbin ou Viktor Ovčarenko, de ces promoteurs de la « renaissance psychanalytique » de la fin du XX^{e} siècle en Russie. Par un désir bien compréhensible de contrebalancer un demi-siècle durant lequel la psychanalyse avait été niée, vilipendée ou effacée en Russie soviétique, ils ont loué à l'envi un âge d'or freudien qui correspondrait aux trois premières décennies du XX^{e} siècle. Leur entreprise a été largement relayée par les chercheurs occidentaux qui se sont penchés, depuis la fin de l'URSS, sur l'histoire de la psychanalyse russe ; Irina Manson, par exemple, considère les années 1920 comme « la plus belle époque de l'"aventure freudienne" qu'aura connue la Russie : les années d'enthousiasme, de larges débats, d'expériences nouvelles » [Manson, 1991 : 408]. C'est ainsi que reviennent comme un leitmotiv compensateur des faits censés prouver la réception exceptionnelle des théories freudiennes et leur implantation sur le sol russe dès le tout début du siècle — la fameuse « épidémie de psychanalyse » en Russie, pour reprendre les mots de Freud dans sa lettre à Carl Jung

du 12 mars 1912 [Freud, 1975: 263], quand il ne s'agit pas de démontrer une antériorité qui ferait des écrivains russes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle les découvreurs de l'inconscient, voire de la psychanalyse en tant que telle (on pense bien sûr à Tolstoj ou Dostoevskij). C'est la thèse développée par nombre d'universitaires anglo-saxons, comme Meredith Skura dans *The Literary use of the psychoanalytic process* [Skura, 1981] ou Louis Breger dans *Dostoevsky — the author as psychoanalyst* [Breger, 1989]. En France, le slaviste Jacques Catteau a affirmé de façon quelque peu provocatrice que Freud avait sorti la psychanalyse déjà toute prête des romans de Dostoevskij [Catteau, 2008]. Quant à l'œuvre de Tolstoj, si elle s'est moins prêtée à l'analyse psychanalytique côté occidental, elle a dès 1911 attiré l'attention du psychiatre russe Nikolaj Osipov [Géry, 2012].

4 À la suite de Tolstoj et Dostoevskij, de leurs tentatives pour formaliser les conflits intrapsychiques dans l'écriture et leur trouver une structure narrative, de nombreux écrivains russes de la fin du XIX^e^ siècle, comme Anton Čehov (dans *La Crise* (*Припадок*), 1888) ou Valerij Brjusov (*Maintenant que je suis réveillé… Notes d'un psychopathe* (*Теперь, — когда я проснулся… Записки психопата*), 1903), ont été fascinés par les domaines qui seront ceux de la psychanalyse : la sexualité, les rêves et la « psychologie des profondeurs », souvent bien avant que les travaux de Freud ne leur soient connus. La première étude publiée sur l'inconscient en Russie sous le titre *De la conscience et des phénomènes inconscients de l'esprit* date cependant de 1875 ; l'auteur, Apollon Smirnov, était un professeur de philosophie à l'université de Kazan qui s'inscrivait dans le courant anglais de psychologie empirique [Смирнов, 1875].

5 La psychanalyse a quant à elle bénéficié d'un début de reconnaissance dès 1897 à Moscou lors du XII^e^ congrès international de médecine, où les idées de Freud sur les représentations substitutives dans l'obsession ont été largement relayées par le neurologue bordelais Albert Pitres et le neuropsychiatre Emmanuel Régis [Pitres et Régis, 1897]. Fëdor Sologub avait-il eu accès à ce matériau lorsqu'il a rédigé son *Démon mesquin* (*Мелкий бес*) à la charnière des deux siècles ? Toujours est-il que dans ce roman, il parvient à fondre de façon extrêmement convaincante les observations les plus récentes de la psychiatrie dans le tissu intime du texte littéraire et expose la pathologie dont souffre son héros avec

la précision digne d'un aliéniste qui pressentirait les avancées de cette science naissante qu'est la psychanalyse. Mieux encore : cette pathologie présente des symptômes très proches de ceux qui seront décrits par Freud en 1911 dans le « cas Schreber », à savoir une psychose paranoïaque [Freud, 1954 ; Schreber, 1975 ; Géry, 2007].

6 Mais au delà de ces concordances qui relèvent sans doute essentiellement du *Zeitgeist*, le climat intellectuel et culturel commun à toute l'époque, c'est la presque simultanéité des parutions des premières œuvres de Freud en allemand et de leurs traductions en russe qui ne manque pas de retenir l'attention de ceux qui voudraient voir dans la Russie de l'Âge d'argent la « seconde patrie de la psychanalyse ». En effet, la Russie s'enorgueillit d'être la première nation à avoir traduit Freud, en 1904 — quant au nom même de Freud, il apparaît pour la première fois en Russie en 1884, sous la plume de L. O. Darkševič, le fondateur de l'école neurologique de Kazan [Лейбин, 1994 : 5]. Il s'agit d'*Über den Traum*, un texte court que Freud avait publié en 1901, et qui paraîtra à Saint-Pétersbourg sous le titre *Sur les rêves* (*О сновидениях*) dans un supplément de la revue de l'encyclopédie Brokhaus et Efron, *Le Messager de psychologie, d'anthropologie criminelle et d'hypnose* (*Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма*, 1904). L'activité éditoriale sera très importante durant la période qualifiée par Viktor Ovčarenko, en ce qui concerne l'introduction de la psychanalyse freudienne en Russie, de *civilisatrice* (*просветительский*) puis *d'adaptation* (*адаптационный*) [Овчаренко, 2003]. Pas moins de vingt-six titres sont publiés entre 1904 et 1914, dont trois rééditions des *Cinq leçons sur la psychanalyse* initialement parues en russe en 1911 [Лейбин, 1994 : 373-374]. En 1909 est créée *La Bibliothèque psychothérapeutique*, une collection destinée à éditer les textes de Freud en russe, et l'année suivante, les deux principaux fondateurs de la psychanalyse russe, Nikolaj Osipov et Nikolaj Vyrubov, lancent la revue *Psychothérapie* où sont régulièrement publiées des traductions des travaux de Freud ou de ses adeptes russes et étrangers.

7 À côté du travail traductif, la constitution relativement rapide d'une « tradition psychanalytique russe » semble également témoigner d'un accueil très favorable des théories de Freud dans la Russie pré- et postrévolutionnaire. Cette tradition comprend la psychanalyse dans

ses deux acceptions : comme méthode de cure clinique (elle perdurera de façon clandestine même durant les heures les plus sombres du stalinisme) et comme pensée philosophique et anthropologique (celle-ci évoluera en Russie soviétique vers une forme spécifique appelée *freudisme*, *фрейдизм*) qui sera néanmoins en grande partie interrompue au début des années 1930. Si elle n'a pas produit de grands théoriciens, cette « tradition russe » compte néanmoins avant ces années 1930 des travaux intéressants et novateurs, comme ceux de Sabina Spielrein [Spielrein, 1912 ; Cifali, 2001] ou Tat'jana Rozental' [Розенталь, 2011], l'une des premières femmes à s'engager en Russie à la fois dans le freudisme, le marxisme et le féminisme ; en 1920, elle expérimente une maison d'accueil pour enfants et devient ainsi le précurseur de Vera Šmidt, autre pionnière de la psychanalyse en Russie.

8 Comme semble le prouver l'activité théorique ou pratique de Spielrein, Rozental' ou Šmidt (qui représenteraient une sorte de variante féminine des débuts de l'implantation de la psychanalyse), la Russie a-t-elle été, comme l'affirmait Michel Aucouturier, « l'un des pays où la psychanalyse a été le plus rapidement introduite et a reçu le meilleur accueil » [Aucouturier, 2007 : 143] ? Doit-on s'enthousiasmer, avec Valerij Lejbin, de ce qu'« en France et aux États-Unis, qui sont aujourd'hui la Mecque du mouvement psychanalytique, la théorie et la pratique de la psychanalyse ont reçu une large diffusion bien plus tard qu'en Russie » [Лейбин, 1994 : 6] ? Et surtout, le travail volontariste et continu de traduction effectué par les psychiatres russes, qui a permis cette diffusion, a-t-il eu un impact réel sur les systèmes de pensée et de représentation dans les premières décennies du XX^{e} siècle et les auteurs de l'Âge d'argent ?

9 Il est permis d'exprimer ici un « doute raisonnable » car, comme le rappellent justement Paul Katchalov et Hervé Benhamou dans leur article « Naissance et renaissance de la psychanalyse en Russie »,

> ...les Russes traduisaient alors tout ce qui provenait de l'Occident, surtout du « Germanentum », phare du progrès culturel et scientifique à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle, comme c'est le cas actuellement du monde anglo-saxon. Mais la traduction est une chose, l'assimilation en est une autre. [Katchalov et Benhamou, 2012 : 175]

10 Freud l'avait bien compris, qui écrivait en 1914 :

> En Russie, la psychanalyse a été très largement connue et diffusée : presque tous mes écrits, comme ceux d'autres adeptes de l'analyse, sont traduits en russe. Mais une compréhension tant soit peu approfondie des doctrines analytiques ne s'est pas encore produite en Russie. Les contributions de médecins russes à l'heure actuelle peuvent être qualifiées de négligeables. Seule Odessa possède en la personne de M. Wulff un analyste ayant une formation. [Freud, 1914 : 277]

11 Freud ne peut toutefois prétendre à une connaissance pleine et entière de la situation russe (bien qu'il s'y intéresse de près, il ne maîtrise pas la langue) ; d'autre part, il néglige parfois, volontairement ou non, les avancées et les apports des premiers psychanalystes russes. Ainsi, il ne fera nulle part allusion aux travaux de Sabina Spielrein, une patiente de Carl Jung devenue à son tour analyste, qui avait fréquenté les réunions de la Société psychanalytique de Vienne à partir de 1910. La dualité tragique des pulsions, formulée dès 1912 par Spielrein dans son essai rédigé en allemand *La destruction comme cause du devenir* (*Die Destruktion als Ursache des Werdens*), sera pourtant en partie à l'origine des thèses sur la pulsion de mort que Freud a développées dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920). Quant à la relation complexe que Spielrein a entretenue avec Jung et dont Freud avait été le témoin indirect, on sait qu'elle a contribué à enrichir sa théorisation des phénomènes croisés du transfert et du contre-transfert. L'apport spécifique de Spielrein à Freud a été relevé par Elizabeth Roudinesco dans son article « Les premières femmes psychanalystes » [Roudinesco, 1998].

12 Outre les rectifications d'usage, l'idée même d'une Russie qui aurait été terre d'accueil privilégiée de la pensée psychanalytique n'a pas manqué de provoquer de violentes oppositions qui se sont exprimées avec beaucoup de force après la chute de l'URSS, entre autres lors de la parution de l'essai de Valerij Lejbin *La Russité de Freud* (*Русскость Фрейда*) en 1994. Dans un article intitulé « Lejbin, Freud et la Russie. La "non-russité" de la psychanalyse », mis en ligne sur le site de la revue *La Nouvelle littérature*, le pamphlétaire Oleg Akimov a réfuté avec la dernière énergie l'hypothèse avancée par Lejbin d'une interaction féconde entre les thèses de Freud et l'espace

socioculturel russe pour conclure à la dangerosité universelle de la psychanalyse [1].

13 Cet exemple quelque peu radical montre cependant que ce qui se joue là, c'est la question de la compatibilité de la psychanalyse et de « la pensée russe » ou de l'« idée russe » (*русская идея*), à savoir le discours identitaire et essentialiste produit par les intellectuels depuis le milieu du XIX^e^ siècle sur la spécificité nationale et ses invariants culturels, philosophiques ou religieux. Dès son apparition sur le sol russe, la psychanalyse freudienne n'a pas tant été envisagée par les penseurs et les médecins comme une science que comme un nouveau système d'explication de l'homme et du monde qui aurait hérité des philosophies d'Empédocle, de Platon, de Nietzsche et de Schopenhauer [2]. Comme ça avait déjà été le cas à de multiples reprises dans la culture russe, une culture qui, rappelons-le, s'est constituée peut-être plus que toute autre sur les traductions et l'effacement de ces traductions, l'enjeu était des possibilités et des potentialités d'assimilation que présentait ce nouveau complexe de notions anthropologiques importées de l'Occident. Pour les uns, la psychanalyse n'offrira aucun obstacle majeur à participer du grand tout syncrétique qu'était la culture russe de l'Âge d'argent, en raison même de ses prémisses philosophiques et de sa « façon de penser l'homme dans sa totalité » [Dennes, 1992 : 63]. Pour d'autres, plus neo-slavophiles et surtout peu enclins à accepter la coprésence de la pensée et de la sexualité qui se trouve à la base de la théorie freudienne, la psychanalyse ne sera qu'une tentative de plus d'appliquer des schémas culturels aprioristes sur une réalité russe qui échapperait aux catégories européocentristes. Paul Katchalov et Hervé Benhamou rejoignent sur ce point les défenseurs de la spécificité russe : selon eux, le contexte spirituel, idéologique, socioculturel et scientifique russe, déterminé par l'intolérance religieuse, la présence de systèmes philosophiques et anthropologiques originaux, une vision du Sujet antioccidentale et enfin l'héritage de la patristique byzantine, rendait difficile, voire impossible l'adoption de la psychanalyse [Katchalov et Benhamou, 2012 : 177-178]. Dans « La psychanalyse en Russie dans les années 1920 et la notion de Sujet », Tatiana Zarubina donne à l'interdiction (non officielle mais effective) de la psychanalyse en Russie soviétique une

raison similaire : l'« incompatibilité des représentations du Sujet en Russie et en Occident » [Zarubina, 2008 : 268].

14 Je me permettrai de nuancer ces propos, qui ne prennent selon moi pas assez suffisamment en compte une des qualités propre à la culture artistique russe de l'Âge d'argent, à savoir l'intense circulation des textes, des pratiques et des idées entre la Russie et le monde occidental, essentiellement francophone et germanophone. Contrairement à ce que semblent penser Paul Katchalov et Hervé Benhamou, ce phénomène n'était pas que conventionnel. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le terme de Renaissance est apparu à de nombreuses reprises pour caractériser l'Âge d'argent, ce moment de changement axiologique majeur qui voit l'effondrement des anciennes croyances et la révision des valeurs culturelles, la fin du positivisme et le triomphe du subjectivisme, l'épanouissement des sciences humaines appliquées et les tentatives de création d'une nouvelle anthropologie sur des bases à la fois russes et européennes.

15 Les milieux littéraires de l'Âge d'argent, surtout symbolistes, qui prétendaient à la synthèse et à l'universalité culturelles tout en manifestant un goût certain pour les phénomènes de la sphère langagière et une forme de « remythologisation » de la culture, ont présenté de toute évidence un terrain favorable à la transplantation des thèses de Freud ; et ceci même si ces thèses ont, en passant dans la sphère russe, perdu de leur cohérence et fini par constituer une sorte de « boîte à outils », comme ça avait été le cas quelques années auparavant pour un autre projet de libération et d'affirmation du moi, le nietzschéisme, avec lequel elles vont parfois entrer en concurrence [Лейбин, 1994 ; Эткинд, 1994]. Certaines des personnalités marquantes du mouvement symboliste, comme les poètes Aleksandr Blok et Sergej Solov'ëv, furent des patients des premiers psychanalystes russes, ce qui n'a pu manquer de se répercuter sur l'écriture de ceux qui prétendaient « fondre la vie et l'œuvre » [Ходасевич, 1990 : 181]. L'éditeur Èmil' Metner, qui dirigeait les éditions du Musagète connues pour leurs liens avec les symbolistes (il publiera entre autres Andrej Belyj avant de rompre avec lui pour cause de « divergences idéologiques »), sera à la fin des années 1910 le patient de Jung, mais Aleksandr Ètkind estime qu'on peut risquer l'hypothèse d'une première analyse effectuée à Moscou avant 1914 [Etkind, 1995 : 83]. Le dramaturge Nikolaj Evreinov s'est inspiré de la

psychanalyse freudienne pour élaborer son système d'« intimisation du théâtre » (le « théâtre pour soi » et le théâtre comme thérapie) et pour rédiger ses œuvres, comme en témoigne par exemple la pièce *Dans les Coulisses de l'âme* (*В кулисах души*) en 1912, qui mettait en scène le Moi rationnel, le Moi émotionnel et le Moi subconscient : au cours du Prologue, un certain professeur annonçait au public qu'il allait voir un spectacle en conformité avec théories les plus récentes de Freud, mais aussi des psychologues Wilhelm Wundt et Théodule Ribot [Зacce, 2006]. Pour le « psychologue paléontologue » Andrej Belyj, même s'il fut plus adepte de l'anthroposophie de Rudolph Steiner que de la psychanalyse de Sigmund Freud qu'il a pu vilipender avec une certaine virulence, le symbole était un outil permettant le passage entre l'inconscient et ce qu'il appelait le « sur-conscient » (préface inédite de 1928 à *Kotik Letaev* [Nivat, 1987 : 111]).

16 Si l'imprégnation précoce des milieux littéraires russes de l'Âge d'argent par la psychanalyse est attestée, peut-on affirmer pour autant que ceux-ci ont contribué à introduire Freud en Russie à part égale avec les milieux scientifiques ? Sur cette question, les avis divergent une fois de plus. La réponse est non pour Alexandre Mikhalevitch, qui écrit que si « la psychanalyse a été introduite en France par l'intermédiaire des milieux littéraires et artistiques », « en Russie, au contraire, la diffusion des théories de Freud fut réalisée par de jeunes médecins » pour la plupart formés à Munich et à Berlin [Mikhalevitch, 1991 : 399]. Comme le rappelle Mikhalevitch, la psychanalyse russe a été « hétérodoxe dès ses débuts, syncrétique jusqu'au paradoxe. Des fondateurs comme les psychiatres Osipov et Vyrubov ne concevaient la pratique de l'analyse que comme un moment surdéterminé du geste thérapeutique […] qu'il fallait limiter aux seuls cas de névrose obsessionnelle et d'hystérie ». Selon lui, ces mêmes médecins étaient parfois enclins au réductionnisme physiologique [Mikhalevitch, 1992 : 50].

17 En revanche, la réponse est oui pour Alexandre Etkind, qui explique les interactions nombreuses et variées qu'on peut relever entre les théories freudiennes et la philosophie, la littérature et d'autres formes d'art en Russie par une spécificité de la tradition scientifique et culturelle russe, qui serait restée étrangère aux processus de spécialisation professionnelle et de cloisonnement disciplinaire que l'Occident a connus au XIX^{e} siècle [Etkind, 1995 : 5-6]. Cette

affirmation doit néanmoins être nuancée à son tour, car bien peu furent les Occidentaux qui, à la même époque, ont pensé la psychanalyse en dehors de la littérature, à commencer par Freud.

18 Un facteur essentiel de la proximité entre littérature et psychanalyse en Russie est aussi la préscience, chez les écrivains de la génération symboliste, que l'homme est tout entier mû par des forces élémentaires dont il n'a pas conscience et qui le dépassent. Nombreux sont ceux qui s'appuient sur les découvertes de Freud pour décrire les « consciences obscures » de leurs héros, les forces instinctives, sombres et irrationnelles qui se trouvent à l'origine de leurs actes. Le poète Aleksandr Blok, qui entreprendra en 1917 une cure analytique de quelques mois, affirme dans une de ses poésies qu'« il y a en chacun de nous trop de forces que nous ignorons. […]. Pour le moment, nous vivons dans l'inconnu » [Blok, 1955 : 362].

19 Ces « forces inconnues » dont parle Blok, et qui renvoient dans le poème à l'angoisse suscitée par les abîmes insoupçonnés de l'âme, sont aussi de nature sexuelle. En effet, les écrivains de l'Âge d'argent brisent un tabou majeur de la culture russe savante en s'intéressant au domaine du sexe et à ses interdits. Je rappellerai ici l'érotisme à la fois orgiaque et mystique du poète Vjačeslav Ivanov, les expériences sexuelles auxquelles se livraient les intellectuels dans la fameuse « Tour » de la rue de Tauride à Pétersbourg ou la fascination de ces mêmes intellectuels pour les pratiques sectaires, dans lesquelles ils voyaient les manifestations d'un érotisme brutal : c'était le cas de la secte des Flagellants (*хлысты*) ou de celle des Castrats (*скопцы*) dont les membres pratiquaient la castration. Aleksej Remizov évoque par exemple les pratiques « érotiques » des Flagellants dans son récit *Le Diablotin* (*Чертик*, 1907), et Andrej Belyj dans son célèbre roman *Le Pigeon d'argent* (*Серебряный голубь*, 1909) qui peut d'ailleurs se lire en son entier comme une épopée érotico-mystique, barbare et païenne.

20 L'époque possède même son grand prêtre de la sexualité en la personne de Vasilij Rozanov, qui écrivait en 1911 dans *Les Hommes de la clarté lunaire. Métaphysique du christianisme* (*Люди лунного света. Метафизика христианства*) ces lignes qu'un analyste n'eut certes pas reniées :

> Et même lorsque nous faisons, pensons, voulons ou projetons quelque chose prétendument hors la sexualité, « spirituellement », même lorsque nous entreprenons quelque chose d'*anti*sexuel, c'est encore du *sexuel*, mais un sexuel si entortillé et transfiguré qu'on ne reconnaît plus son visage [Rozanov, 1913 : 73-74].

21 Force est donc de constater que si les médecins russes qui ont introduit la psychanalyse se sont souvent méfiés du pansexualisme freudien (les questions de la sexualité infantile ou de l'étiologie sexuelle des névroses ont ainsi suscité chez eux de très nettes réserves), ce dernier ne sera pas un obstacle pour les écrivains ou les philosophes, bien au contraire. L'exploration multiforme des territoires jusqu'alors tabous de la sexualité marque les œuvres de Fëdor Sologub, dont le *Démon mesquin* n'est pas seulement la mise en littérature magistrale d'une pathologie mentale, mais aussi un véritable traité des perversions sexuelles, de Leonid Andreev ou de Mihail Arcybašev ; moins connues des lecteurs actuels mais fort célèbres en leur temps furent aussi Anastasija Verbickaja dont *Les Clefs du bonheur* (*Ключи счастья*) firent sensation en 1909, Lidija Zinov'eva-Annibal avec ses *Trente trois monstres* (*Тридцать три урода*), roman lesbien qui subit les foudres de la censure lors de sa parution en 1907, Evdokija Nagrodskaja et son roman érotique *La Colère de Dionysos* (*Гнев Диониса*, 1910) ou encore Anna Mar, dont le roman sadomasochiste *Femme en croix* (*Женщина на кресте*), sorti en 1916, a provoqué un scandale assez retentissant ; le pseudonyme d'Anna Mar renvoie par ailleurs à une divinité maléfique du bouddhisme, l'esprit tentateur Mâra, qui eut trois filles incarnant les désirs et les pulsions sexuelles : elles avaient pour nom Luxure, Passion et Délice.

22 Le fait que cette littérature de l'émancipation sexuelle s'accompagne d'une entrée en force des femmes dans le monde des Lettres russes ne doit sans doute pas grand-chose au hasard. L'importance des femmes en Russie fut également sensible dans un autre domaine de la rencontre directe ou indirecte de la littérature et de la psychanalyse, à savoir la lecture psychanalytique des textes littéraires. Qu'on pense ici à Tat'jana Rozental' et son essai *Souffrance et création chez Dostoïevski : une étude psychologique* qui, en 1920, annonce le célébrissime « Dostoïevski et le parricide de Freud » (1928)[3].

23 La Russie possède ce qui constitue aujourd'hui une assez riche tradition de textes dans le domaine de la psychanalyse comme méthode herméneutique appliquée à la littérature avec, pour ce qui concerne les années 1910-1930 qui ont fait l'objet d'études importantes de Natal'ja Prohorova [Прохорова, 2001, 2010)[4], les travaux de Tat'jana Rozental' ou d'Anna Kašina-Evreinova sur Dostoevskij [Розенталь, 1920 ; Кашина-Евреинова, 1923], ceux de Nikolaj Osipov sur Tolstoj [Осипов, 1911 ; 1913 ; 2011], d'Ivan Ermakov sur Gogol' et Puškin [Ермаков, 1999] ou de Vladislav Hodasevič sur Belyj [Ходасевич, 1939 ; 2004]. De l'essai composé par le poète symboliste Hodasevič dans l'émigration et paru sous le titre *Les Ableuhov—Letaev—Korobkin*, Alexandre Etkind a écrit qu'il avait été rédigé « sous l'influence directe de l'analyse de Dostoïevski par Freud », et ceci bien que le poète russe ne mentionne à aucun moment le psychanalyste viennois :

> Les motivations principales de Biély, tout comme celles de Dostoïevski, sont un désir de tuer le père, la culpabilité qui s'ensuit et une pulsion de punition, le transfert de ces sentiments pénibles sur les autres, sur l'État et sur le monde entier. [Etkind, 1995 : 98]

24 Pour Hodasevič, à qui l'on doit la première intuition de la portée psychanalytique des romans d'Andrej Belyj, ceux-ci forment ce qu'il a appelé une « série œdipienne » et chacun des personnages qui peuplent ces romans sont une hypostase de l'auteur à diverses étapes de son développement psychique. On peut également penser que le poète russe avait lu, outre *Dostoïevski et le parricide*, l'essai de Iolan Nejfel'd intitulé *Dostoïevski. Essai psychanalytique sous la rédaction du professeur Sigmund Freud* paru en 1923, qui faisait entièrement découler l'œuvre et la personnalité de Dostoevskij du complexe d'Œdipe [Нейфельд, 1994 : 88].

25 Notons enfin qu'Andrej Belyj est, avec *Kotik Letaev* (1922), l'auteur du premier texte de la littérature russe à aborder le monde des sensations, des peurs et des fantasmes infantiles, un monde d'avant la verbalisation et le langage structuré ; avec ses représentations des prémisses de la conscience de soi sous la forme de paysages sauvages, peuplés de personnages métamorphosés en animaux et en figures mythiques, ce poème en prose n'est pas simplement un aboutissement formel de la poétique symboliste, c'est aussi une

tentative de reconstruire une expérience pré-langagière qui partage avec la psychanalyse le même effacement de la chronologie, le même désir de retour aux origines du « moi » et à ses couches archaïques, la même méthode associative (correspondances par les sons ou les images), le même travail sur les rêves et les mécanismes de l'inconscient [Levina-Parker, 2002]. Et cela même si son auteur n'a jamais caché sa franche hostilité pour Freud ; selon le témoignage de Nina Berberova, Belyj avait entendu parler de Freud mais ne l'avait jamais lu. Pour Alexandre Etkind, « la psychanalyse fut une cause importante, même si elle était cachée, de la scission qui frappa le mouvement symboliste » entre adeptes de l'anthroposophie d'une part (Belyj) et adeptes de Freud d'autre part (Metner, Ilyne) [Etkind, 1995 : 92-93]. Mais chez Belyj, la dénégation de la psychanalyse s'accompagne d'une utilisation réitérée de ses procédés ; on retrouvera le même cas de figure (mais pour d'autres raisons) vingt ans plus tard dans l'autobiographie analytique de Mihail Zoščenko *Avant le lever du soleil*, un texte entièrement construit sur la tension entre rejet affirmé des théories de Freud et imprégnation du texte par ces mêmes théories [Géry, 2006].

26 La réception de Freud par les écrivains de cette « période-système » relativement instable et fortement diversifiée que fut l'Âge d'argent relève finalement plus de l'imprégnation (et d'une imprégnation souvent superficielle, quand elle n'était pas nettement conflictuelle) ou de l'accommodation que de l'appropriation et de l'assimilation. Même si on ne peut manquer de relever, entre le symbolisme russe et la psychanalyse freudienne, des préoccupations et des objets (voire des méthodes) communs, même si l'écrivain symboliste le plus ouvertement hostile à la psychanalyse est aussi l'auteur de l'œuvre la plus « freudienne » qui se puisse trouver en Russie, ce qui en soi ne manque pas de faire sens, toute une série de faits concrets viennent infirmer l'idée d'un âge d'or des relations entre la littérature russe et la psychanalyse au début du XX^{e} siècle. Tout d'abord, à la notable exception de Vladislav Hodasevič, la psychanalyse a été considérée comme une herméneutique pour le texte littéraire par des médecins, très rarement par des critiques littéraires et jamais par des écrivains ; d'autre part, la psychanalyse est intégrée dans un complexe souvent assez confus de notions hétérogènes puisées çà et là chez divers auteurs occidentaux : c'est ainsi que des concepts empruntés à Freud

peuvent en côtoyer d'autres issus de Nietzsche, Steiner ou Bergson. Enfin, et c'est sans doute le fait le plus marquant, les références directes à Freud sont presque inexistantes sous la plume des symbolistes russes ou de leurs successeurs de l'Âge d'argent sauf, comme c'est le cas pour Andrej Belyj, de façon négative. Le phénomène d'acculturation, qui ne fait pourtant aucun doute, s'est donc doublé d'un étrange phénomène de rejet, voire de déni, sur lequel nous n'avons pas fini de nous interroger. À l'aube des années 1930 se produira un autre rejet, beaucoup plus radical, et la psychanalyse disparaîtra presque totalement du paysage intellectuel, littéraire et médical de la Russie soviétique, annonçant pour cette discipline un véritable Âge de fer.

Aucouturier Michel, 2007, « Le cercle de Bakhtine et la psychanalyse », *Slavica Occitania*, n° 25, Toulouse, p. 143-161.

Bloch Marc, 1993, *Apologie pour l'histoire* (1949), Paris, Armand Colin.

Breger Louis, 1989, *Dostoevsky — the author as psychoanalyst*, New York University Press.

Catteau Jacques, 2008, « Un dossier controversé : le cas Dostoïevski par Freud », *Slavica Occitania*, n° 18, Toulouse, p. 153-176.

Cifali Mireille, 2001, « Sabina Spielrein : a woman psychoanalyst : another picture », *Journal of Analytical Psycholgy*, vol. 46, issue 1, p. 129-138.

Dennes Maryse, 1992, « Échos de la psychanalyse dans les *Voprosy Filosofii* (1985-1989) », *Psychanalyse en Russie*. Sous la dir. de M. Bertrand, Paris, L'Harmattan, p. 54-68.

Etkind Alexandre, 1995, *Histoire de la psychanalyse en Russie*, Paris, PUF.

Freud Sigmund, 2005, « Contributions à l'histoire du mouvement psychanalytique » (1914), *Œuvres complètes de Freud. Psychanalyse*, vol. XII : 1913-1914. Sous la dir. de Jean Laplanche, Paris, PUF.

Freud S., 1954, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa : *Dementia Paranoides* (le président Schreber) » (1911), *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF.

Freud Sigmund, Jung Carl Gustav, 1975, *Correspondance*, vol. 2, Paris, Gallimard.

Géry Catherine, 2006, « Entre Nietzsche et Freud : *Avant le lever du soleil* de M. Zochtchenko », *Affinités électives : les littératures de langue russe et allemande*.

Sous la dir. de Kerstin Hausbei et Stéphane Gödicke, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 167-177.

Géry Catherine, 2007, « Une histoire de la folie à l'Âge d'argent (*le Démon mesquin* de Sologub) », *Modernités russes*, n° 7 : *L'Âge d'argent dans la culture russe*. Sous la dir. de Jean-Claude Lanne, Lyon, Université de Lyon 3, p. 279-290.

Géry Catherine, 2012, « Natacha, Kitty et Lev Nikolaevitch sur le divan d'Ossipov ou les destinées psychanalytiques de l'œuvre de Tolstoï dans la Russie des années 1910 », *Un autre Tolstoï*. Sous la dir. de Catherine Depretto, Paris, Institut d'études slaves, p. 229-240.

Kalifa Dominique (éd.), 2020, *Les noms d'époque. De « Restauration » à « années de plomb »*, Paris, Gallimard.

Katchalov Paul et Benhamou Hervé, 2012, « Naissance et renaissance de la psychanalyse en Russie », *Perspectives psy*, vol. 51, n° 2, p. 175-181.

Levina Parker Masha, 2002, « Роман со словом. Повесть *Котик Летаев* Андрея Белого », *Revue des études slaves*, t. 74, fasc. 2-3, p. 517-530.

Manson Irina, 1991, « Comment dit-on « psychanalyse » en russe ? », *Revue internationale d'histoire de la psychanalyse*, n° 4, p. 404-423.

Mikhalevitch Alexandre, 1991, « L'âge d'argent de la psychanalyse russe. Les premières traductions de Freud en Russie prérévolutionnaire (1904-1914) », *Revue internationale d'histoire de la psychanalyse*, n° 4, p. 399-406.

Mikhalevitch Alexandre, 1992, « Une renaissance laborieuse : mutation dans le discours post-stalininen consacré à la psychanalyse », *Psychanalyse en Russie*. Sous la dir. de Michèle Bertrand, Paris, L'Harmattan.

Miller Martin, 2001, *Freud au pays des Soviets*, Paris, Seuil.

Nivat Georges, 1987, « Andreï Biély », *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. L'âge d'argent*. Sous la dir. d'E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, Paris, Fayard.

Pitres Albert, Régis Emmanuel, 1897, *Séméiologie des obsessions et des idées fixes*. Rapport du XII[e] Congrès international de médecine à Moscou. Bordeaux, G. Dounouilhou, imprimeur de la faculté de médecine.

Roudinesco Elizabeth, 1995, « Sigmund au pays des Soviets », *Libération*, http://www.liberation.fr/livres/1995/11/09/sigmund-au-pays-des-soviets-un-essai-de-peter-gay-sur-les-fantasmes-provoques-par-quelques-lettres-d_150234

Roudinesco Elizabeth, 1998, « Les premières femmes psychanalystes », *Mil Neuf Cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 16, p. 27-41.

Schreber D. P., 1975, *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil.

Skura Meredith, 1981, *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*, New Haven, Yale University Press.

Spielrein Sabina, 1912, “Die Destruktion als Ursache des Werdens”, *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, IV. Bd., Leipzig-Wien.

Zarubina Tatiana, 2008, « La psychanalyse en Russie dans les années 1920 et la notion de Sujet », *Cahiers de l’ILSL*, n° 24, p. 267-280.

Блок Александр, 1955, « Есть игра : осторожно войти… » (1913), *Стихотворения*, Ленинград, Советский писатель.

Ермаков Иван, 1999, *Психоанализ литературы* : *Пушкин*, *Гоголь*, *Достоевский* (1923), Москва, НЛО.

Кашина-Евреинова Анна, 1923, *Подполье гения Достоевского (сексуальные источники творчества Достоевского)*, Санкт-Петербург, Третья стража.

Лейбин Валерий, 1988, « Из истории возникновения психоанализа (письмо З. Фрейда В. Флиссу) », *Вопросы философии*, n° 4, с. 104-117.

Лейбин В. М., 1994, « Истории психоанализа в России », *Зигмунд Фрейд* : *психоанализ и русская мысль*. Сост. В. М. Лейбин, Москва, Республика, с. 3-14.

Нейфельд Иолан, 1994, « Достоевский. Психоаналитический очерк под редакцией проф. З. Фрейда ». Пер. Я. Друскина, *Зигмунд Фрейд* : *психоанализ и русская мысль*. Сост. В. М. Лейбин, Москва, Республика, с. 52-88.

Осипов Николай, 1911, « Психотерапия в литературных произведениях Л. Н. Толстого (Отрывок из работы *Толстой и медицин*) », *Психотерапия*, n° 1, с. 1-21.

Осипов Н., 1913, « “Записки сумасшедшего”, незаконченное произведение Л. Н. Толстого (К вопросу об эмоции боязни) », *Психотерапия*, n° 3, https://www.psychol-ok.ru/lib/osipov/zsnpt/zsnpt.html

Осипов Н., 2011, *Детские воспоминания Толстого. Вклад в теорию либидо Фрейда* (1923), Москва, Эрго.

Овчаренко Виктор, 1996, « История российского психоанализа и проблемы ее периодизации », *Архетип*, n° 3-4, с. 145-150.

Овчаренко В., 2003, « Первое столетие российского психоанализа », *Психоаналитический вестник*, n° 11, с. 39-59.

Прохорова Н., (2001), « Психоанализ в русском литературоведении первых десятилетий XX века. Введение в проблему », *Некалендарный XX век*, Великий Новгород, НГУ, с. 61-71.

Прохорова Наталья, 2010, « Литературоведческая деятельность Н. Е. Осипова (к истории русского психоаналитического литературоведения) », *Вопросы литературы*, n°2, с. 111-136.

Розанов Василий, 1913, *Люди лунного света. Метафизика христианства*, Санкт-Петербург, тип. товарищества А. С. Суворина.

Розенталь Татьяна, 2011 *Страдание и творчество Достоевского : психогенетическое исследование* (1920), Москва, Эрго.

Зассе Сильвия, 2006, « “Мнимый здоровый”. Театротерапия Николай Евреинова в контексте театральной эстетики воздействия », *Русская литература и медицина : Тело, предписания, социальная практика.* Под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози, Москва, Новое издательство, с. 209-220.

Смирнов Аполлон, 1875, *О сознании и бессознательных духовных явлениях*, Казань, Университетская типография.

Ходасевич Владислав, 1990, « Некрополь » (1934-1939), *Серебряный век. Мемуары.* Сост. Т. Дубинская-Джалилова, Москва, Известия, с. 177-227.

Ходасевич Владислав, 2004, «Аблеуховы—Летаевы—Коробкины» (1927), *Андрей Белый : pro et contra*, Санкт-Петербург, РХГИ, с. 732-752.

Эткинд Александр, 1994, « Вячеслав Иванов и психоанализ », *Cahiers du monde russe*, vol. 35, n° 1-2, janvier-juin : *Un maître de sagesse au XX^e siècle Vjačeslav Ivanov et son temps*, p. 225-234.

---

1 Cet article apparaît en première position quand on tape en russe le nom de Lejbin et le titre de son ouvrage sur le moteur de recherche Google (http://old.newlit.ru/~akimov/001968.htm).

2 C’est aussi le cas à la fin du siècle de Valerij Lejbin, pour qui Freud aurait été un philosophe avant d’être un scientifique, qui aurait nié son inspiration philosophique car il voulait imposer l’image du fondateur d’une nouvelle science [Лейбин, 1988].

3 En 1906, alors que Rozental’ fait ses études de médecine à Zurich (comme avant elle Suslova, la première femme médecin de l’histoire russe), elle découvre *L’Interprétation des rêves*. Après l’obtention de son doctorat en psychiatrie en Suisse, elle se rend à Vienne où elle devient, en 1911, membre de l’Association viennoise de psychanalyse *Wiener Psychoanalytische Vereinigung* et participe aux célèbres réunions du mercredi de cette même association. En 1914, elle retourne à Saint-Pétersbourg et consacre toute son énergie à convaincre Vladimir Behterev, qui dirigeait l’Institut de psycho-neurologie, d’implanter et de développer la psychanalyse en Russie ; elle agira surtout dans le domaine de l’éducation et de la psychanalyse des enfants.

4 Natal’ja Prohorova a soutenu en 2003 à l’université Lomonosov une thèse hélas non publiée sous le titre *L’influence de la psychanalyse sur la théorie et*

la critique littéraires russes des années 1920 (*Влияние психоанализа на русское литературоведение и литературную критику 1920-х годов*).

Français
Selon des chercheurs contemporains comme Aleksandr Ètkind, Valerij Lejbin ou Viktor Ovčarenko, l'Âge d'argent aurait été un âge d'or de la psychanalyse dans ses deux acceptions : comme méthode de cure clinique et comme pensée philosophique et anthropologique. Si la réception et la traduction des textes de Freud fut en effet précoce en Russie (dès le tout début du XX^{e} siècle), la psychanalyse a-t-elle eu un impact réel sur les systèmes de pensée et de représentation des écrivains russes dans les premières décennies du XX^{e} siècle ? Freud est-il vraiment soluble dans la culture russe de l'Âge d'argent ? Et quel sens peut-on donner au « déni de psychanalyse » chez des auteurs comme Andrej Belyj ?

Русский
По мнению современных исследователей, таких как Александр Эткинд, Валерий Лейбин и Виктор Овчаренко, Серебряный век был золотым веком психоанализа в двух его формах: как метод клинического лечения и как философская и антропологическая мысль. Если русские были одними из первых, кто перевел тексты Фрейда в самом начале XX века, оказал ли психоанализ реальное влияние на системы мышления и репрезентации русских писателей в первые десятилетия XX века? Действительно ли Фрейд растворим в русской культуре Серебряного века? Какое значение может иметь «отказ от психоанализа» у таких авторов, как Андрей Белый?

English
According to contemporary scholars such as Aleksandr Ètkind, Valerij Lejbin and Viktor Ovčarenko, the Russian Silver Age was supposedly a Golden age of psychoanalysis in both its forms: as a method of clinical treatment and as philosophical and anthropological thought. If the Russians were among the first to translate Freud's texts at the very beginning of the 20th century, did psychoanalysis have a real impact on the systems of thought and representations of Russian writers in the first decades of the 20th century? Is Freud really soluble in Russian Silver Age culture? And what meaning can be given to the "denial of psychoanalysis" by authors such as Andrei Belyj?

Mots-clés
Âge d'argent, psychanalyse, Freud, réception, symbolisme

Keywords
Silver age, psychoanalysis, Freud, reception, symbolist

Ключевые слова
Серебряный век, психоанализ, Фрейд, рецепция, символизм

Catherine Géry
Professeure de littérature et de cinéma russes à l'INALCO, directrice du Centre de recherches Europes-Eurasie (CREE, EA 4513), rédactrice en chef de la revue Slovo et co-directrice de publication de la collection Europe(s) aux Presses de l'INALCO
IDREF : https://www.idref.fr/069071802
ISNI : http://www.isni.org/0000000044481230
BNF : https://data.bnf.fr/fr/14427450

Замысел *Саула* и образ Давида в творчестве Цветаевой

Le dessein de Saul *et l'image de David dans l'œuvre de Tsvetaeva*
Saul's *project and the image of David in Tsvetaeva's work*

Roman Voïtekhovitch

DOI : 10.35562/modernites-russes.358

CC-BY

Источники
Предыстория
Аймéк-гуарýзим — долина роз… и Марина! Спасибо за мир!.. (1917-1918)
Циклы *Ученик*, *Отрок* и замысел трагедии (1921)
Мотивы замысла Саула / *Давида* в поэзии 1922 года
Мотивы замысла *Саула* / *Давида* в поэзии 1923 года
Расставанье с замыслом Саула / Давида (1924-1927)
Возвращение к образу Давида (1932-1937)
Заключение

---

1 В своей программмной статье « Поэт о критике » (1926) Цветаева в первый и последний раз оповестила мир о своих планах написать трагедию на ветхозаветный сюжет:

> Деньги [...] еще и *ландшафт* моих стихов, та Греция, которую я так хотела, когда писала Тезея, и та Палестина, которой я так захочу, когда буду писать Саула, — пароходы и поезда, везущие во все страны, на все и за все моря! [V: 286-287] [1]

О трагедии *Саул* говорится в будущем времени. Однако работа над этой пьесой (под разными названиями) велась уже с начала двадцатых, и ее основной конфликт был уже обозначен в цикле *Отрок* (1921). Сквозная тема цикла — любовь и ненависть царя Саула к своему преемнику — псалмопевцу Давиду. Пьеса не была написана, но следы интереса к образу Давида оказались разбросаны по всему творчеству Цветаевой, явно доминируя

среди других библейских мотивов [Муратова, 2004; Айзенштейн, 2012].

Источники

2 Библейские сюжеты Цветаева знала с детства [А. Цветаева, 2008: 132], в частности — по иллюстрированным адаптациям для детей [2]. Псалмы она слышала в церкви, на уроках Закона Божьего и, конечно, знала, что такое Библия, Псалтирь, читала переложения псалмов. Способствовала ее образованию и музыкально-музейная культура, в частности — копия микеланджеловского Давида, украшающая вход в Музей изящных искусств, созданный ее отцом, И. В. Цветаевым, выходцем из семьи священника.

3 О поэтической традиции, на которую опиралась Цветаева, судить труднее. Едва ли она читала переложения псалмов Симеона Полоцкого, но тексты XVIII века, начиная с Тредиаковского, теоретически знать могла. В 1840-х годах традиция переложений псалмов оскудевает [Коровин, 2019: 23], причем не только в России, но отдельные вольные подражания псалмам создаются вплоть до наших дней (достаточно вспомнить песню *Rivers of Babylon* группы Boney M. или *Псалом 151* Б. Гребенщикова). Кумиру Цветаевой лорду Байрону принадлежит цикл *Еврейские мелодии*, часть из которых также являются вольными переложениями псалмов, а часть связаны с личностью царя Давида (*Саул* и известное в переводе Лермонтова стихотворение *Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей…*). Несомненно, Цветаева знала и стихотворения Р. М. Рильке, посвященные Давиду и Саулу. Возможно, слухи о пьесе *Царь Давид* (1921) Рене Моракса и о созданной по ее мотивам оратории Артюра Онеггера (1924) стимулировали ее желание дописать свою трагедию, когда она вспоминала о ней в 1926, но на этот счет нет никаких данных.

4 Среди старших современников Цветаевой, отметившихся подражаниями псалмам, можно назвать Фофанова (32, 64, 68 псалмы), Бальмонта (18-ый), Бунина (138-ой), Брюсова (151-ый), Клюева (*Поддонный псалом*) и т. д. Очевидно, что многие подражания не обозначают своего источника и сильно рознятся в трактовках оригинала. Так, Державин в своих « объяснениях »

признавался, что его шедевр *Властителям и судиям* (Пс. 81) заслужил неудовольствие императрицы: « …опосле автор уже узнал, что якобинцы, сей псалом переложа, распространили по Франции, к упрекам правления Людвика XVI » [Державин, 1985: 307].

5 Отдельного внимания заслуживает неканонический 151-ый псалом, известный по Септуагинте, славянской Библии и кумранским рукописям. Он интересен тем, что отражает наиболее знаменитый образ Давида — победителя Голиафа. Только в двух-трех известных нам случаях поэты точно указывают на источник: *Из 151 псалма* Сумарокова, *Подражание псалму* 151 Майкова и *Подражание последнему псалму* Н. Шатрова. Другие авторы дают более обобщенную ссылку (*Псалом на Голиафа* Е. Милькеева, *Псалом Давида на единоборство с Голиафом* Л. Мея и *Псалом Давида* Брюсова). Стихи Грибоедова и Хомякова, а также эпопея Кюхельбекера называются просто *Давид*. Поэма последнего — самое крупное его стихотворное сочинение, включающее множество переложений псалмов (151-му псалму соответствует отрывок *Среди братьев юн и мал…*). Пушкин на тот же сюжет написал эпиграмму *Певец Давид был ростом мал…* Стихотворение И. Бороздны называется *На единоборство Давида с Голиафом*, а стихотворение Ф. Глинки — просто *Победа*. Псалом 151 входит частями и в *Гусли Давида* Д. Ознобишина.

6 Отдельную категорию составляют тексты, посвященные жизни, характеру и значению деятельности царя Давида. Среди них *Арфа Давида* Н. Гнедича, одноименное произведение Ф. Сологуба, стихотворение Ф. Глинки *Кифару взял Давид — пророк венчанный…*, *Псалтирь* Е. Шаховой, *Песнь Давида, оплакивающего Иоанофана и Саула после поражения на горах Гелбойских* Б. Федорова, *Царь и певец* С. Фруга, *Псалмопевец Давид* и *Царь Саул* К. Р., *Пощада*, *Бегство Давида* и другие сочинения К. Льдова, *Саул* Фофанова и одноименное произведение Бальмонта, а также *Эндорская прорицательница* и *Притча пророка Нафана* Мея, *Авессалом* О. Чуминой, *Больной Давид* И. Козлова, *Авесса спасает Давида* А. Лаврова, *Чума в Израиле* Ю. Михайлова и т. д. Для Цветаевой могло иметь значение и беглое упоминание Давида в ранней лирике

Ахматовой (*Со дня Купальницы Аграфены...*, *Майский снег*), а из драматургии — драматическая поэма С. Соловьева *Саул и Давид* и *Трагедия о Давиде, царе иудейском* Э. Миндлина [Тименчик, 2006].

7 Е. Ю. Муратова задается вопросом, насколько близок инвариант образа Давида у Цветаевой к его традиционному восприятию? Она выделяет следующие канонические признаки образа. Давид, сын Иессея Вифлеемлянина, « молод, белокур и красив », честен, справедлив, разумен, храбр. Он пас овец, спас их от льва и медведя, а евреев — от гиганта Голиафа, служил первому царю Израиля Саулу, « успокаивая его душевную болезнь игрой на арфе ». Давид — « творческая личность », а его молитва *Помилуй мя, Боже* — одно из самых « прекрасных покаянных песнопений ». Пророк Самуил « по воле Бога выбрал его царем Израиля », и Давид завершил объединение « колен в единое царство, которому дал новую столицу — Иерусалим ». Он прожил семьдесят лет и получил от пророка Нафана предсказание о пришествии Христа: « дева Мария происходила из дома Давидова и родила Сына в Вифлееме — на родине царя Давида ». Основные семы этого образа: « молодой, красивый, избранный Богом, умный, храбрый, талантливый, хитрый, благодарный, не помнящий зла, справедливый, успешный » [Муратова, 2004: 457-458]. За скобками этого описания осталась история соблазнения Вирсавии, матери Соломона, и убийства ее мужа. Этот сюжет породил бесчисленное число живописных изображений прекрасной Вирсавии. С ним связан и сюжет о пророке Нафане, осудившем Давида (ср. *Притчу пророка Нафана* Мея), и прекрасный покаянный пятидесятый псалом, который не был единственным, ведь Давид — автор целой поэтической книги, Псалтири, позднее лишь дополненной псалмами других авторов.

8 Муратова отмечает, что в лирике Цветаевой Давид также « молод, красив, победоносен. “Победоноснее Царя Давида Чернь раздвигать плечом” [II, 12], “Так с неба Господь Саваоф Внимал молодому Давиду” [I, 393], “Ввысь, где рябина Краше Давида-Царя!” [II, 142] », что он « символ именно молодости, красоты, жизнеутверждения и жизнелюбия », и другого Давида Цветаева не знает [Муратова, 2004: 458]. Однако мы увидим далее, что это не совсем так: среди замыслов Цветаевой был план написать о старом Давиде и Ависаге, да и конфликт его с сыном

Авессаломом также отразился в ее поэзии. Заметим также, что Цветаева обделила вниманием не только деяния старого Давида, но и его государственную деятельность, зато придавала большое значение его дружбе с Ионафаном — сыном Саула. Для Цветаевой он в первую очередь — боговдохновенный поэт-музыкант. И если уж вспоминать актуальные элементы традиции, то важно и то, что « певец Давид был ростом мал », но при этом несоизмеримо выше великих, будь то Голиаф или Саул, который также возвышался над всеми на целую голову.

Предыстория

9 Явление образа Давида было подготовлено в поэзии Цветаевой задолго до его появления под собственным именем. До 1916 года Цветаева была крайне далека от специфической библейской образности, а в 1914 г. даже исповедовалась В. Розанову в своем атеизме [VI: 119]). Тем не менее, она не могла обойтись без традиционных поэтических тем, мотивов и жанров. Уже в первой ее книге *Вечерний альбом* (1910) встречаются две молитвы — *Молитва* и *Еще молитва* — жанровый аналог псалмов. В период юношеских стихов (1913-1915) Цветаева погрузилась в мир бунтующих романтических страстей, что выразилось и в активной « полемике » с Богом: « Бог, не суди! — Ты не был Женщиной на земле! » [I: 244], которая оказалась и косвенной полемикой с псалмами, призывающими Бога выступить в роли судьи (Пс. 7, 9; 34, 24; 42, 1; 53, 3 и т. д.). Цветаева словно возвращает Богу евангельский императив (Мф. 7, 1-2), обращенный к людям.

10 Из поездки в Петербург зимой 1915-1916 годов Цветаева возвращается в Москву *архаистом*: вместе с *русской* фольклорно-исторической тематикой и стилистикой в ее творчество проникает и библейская образность [Мещерякова, 1999: 197]. Но изменчивая героиня Цветаевой то сливается с носителями религиозного сознания, то подчеркивает кощунственность своей позиции. На вопрос целого ряда псалмов, кто заслуживает пребывания с Господом, на его горе, в его жилище и т.п. (1-ый, 14-ый, 23-ий и другие псалмы), она дает неутешительный ответ в первой же строке стихотворения *Быть в аду нам*,

сестры пылкие… (1916). Как и требует Псалтирь (псалом 150), героини « каждою-то жилкою / Пели Господу хвалу! », но при этом заводили « песни райские У разбойного костра » [I: 248], нарушая правило — не искать рая на земле, не петь для грешников « на реках Вавилонских » (136-ой псалом).

11 Интерес Цветаевой к Библии резко усилился летом 1916 после знакомства с польским евреем Н. Плуцером-Сарна. В стихах второй половины 1916 года появляются такие персонажи, как Даниил, Иаков, Моисей, Иегова и Элоим (все они встречаются и в Псалтири). К Плуцеру-Сарна обращено и стихотворение *Евреям*, в котором сказано: « С последним из сынов твоих, Израиль, / Воистину мы погребем Христа! » [I: 322].

> В любом из вас, — хоть в том, что при огарке
> Считает золотые в узелке —
> Христос слышнее говорит, чем в Марке,
> Матфее, Иоанне и Луке [I: 322].

12 В понимании Цветаевой книга — лишь ослабленное и ущербное выражение « тайны » личности (будь то Гете, Ницше, Р. Штейнер, Волошин или кто угодно другой). Поэтому не Библия, а само еврейство — « купина неопалимых роз » [Каган, 1993: 1997], связующая с Богом. И это — только частный случай более общей идеи, что любое живое существо (девушка, растение) ближе к Богу, чем скрижали (ср. *Расцветает сад, отцветает сад…*, 1917). Поэтому Цветаева и отказывалась тратить время *на латынь* и чтение *магической* книги Овидия *Ars amandi*, ведь она как женщина больше знает о его героинях, чем сам автор *Героинь* (*Как жгучая отточенная лесть…*, 1915). Но характерно, что и полемика Цветаевой с книжностью (в духе фаустовского « суха теория, мой друг, а древо жизни вечно зеленеет ») ведется книжными средствами, и в своей апологии мира растений Цветаева могла опереться на первый псалом, уподобляющий благочестивого человека зеленеющему дереву (Пс. 1, 3).

13 Характерная для Псалтири тема прославления имени отчетливо выразилиась в стихах 1916 года, посвященных Блоку и Ахматовой. В стихотворении *Словно ветер над нивой, словно…* Цветаева интерпретирует и божественное имя Элоим, утверждая, что его

следует призывать « в ночи любовной », а не « в ночи последней » (ср. Пс. 21, 1; Мат. 27, 46). Определенно речь идет о благозвучии, которым оно выделяется на фоне имен Иегова и Саваоф. Мотив псалмов мелькает и в цикле-триптихе *Даниил*, посвященном истории молодого пастора, призывавшего героиню « любить Иегову » [Рудик, 2014: 137]. Когда Бог отнимает пастора у « рыжей девчонки », она поджигает Библию « с четырех концов » [I: 315]. Сюжет борьбы с Богом за возлюбленного возникает и в известном стихотворении *Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес…* (1916), где этот поединок проецируется на ключевой эпизод из жизни Иакова [I: 318]. Но борьба Иакова с ангелом (воплощением Бога) была вызвана любовью, попыткой познать и удержать Бога. Эта двусмысленность борьбы-любви всегда сопутствует цветаевской *полемике* с Богом как мерилом высшей истины.

14 Вне прямой связи с каноническим христианством и даже в своеобразном споре с ним в поэзии Цветаевой формируется тяга к возвышенности библейской образности, в которой, говоря условно, нет большой разницы между ангелами и демонами: главное — противопоставленность низкому и приземленному. Поэтому Цветаева активно разрабатывает мотив крыла, фокусирующий в себе гетерогенные пласты мифологической и художественной образности (например, со-противопоставление серафима и орла; ср. *Серафим — на орла! Вот бой!..*, 1918). В Псалтири мотив крыла присутствует и в описании чистоты голубицы, у которой крылья покрыты серебром, а перья золотом (Пс. 67, 14), и в желании улететь на « крыльях голубя » (Пс. 54, 7), и в воображаемом полете « на крыльях зари » (Пс. 138, 9), и в лейтмотиве убежища под *перьями* и *крыльями* Господа (Пс. 16, 8; 56, 2; 90, 4).

Аймéк-гуарýзим — долина роз… и Марина! Спасибо за мир!.. (1917-1918)

15 Имя Давида в составе фразеологизма *Давидов щит* появляется у Цветаевой в 1917 году — в *райском*, хотя и неканоничном для

христианства контексте. В этом году Цветаева осознает: « Рай я вижу совершенно круглым. И слово рай — круглым. И вижу правильно » [Цветаева 2000-2001, I: 159]. В стихотворении *Аймек-гуарузим — долина роз…* этот радиальный образ рая проецируется на еврейство и противопоставляется христианству: влюбленный в еврейскую девушку испанский гранд (персонаж книги) отказывается от христианства и погибает от рук монаха на костре. Смена веры символически выражена заменой *дедова креста* на *Давидов щит* [I: 375]. Через весь текст проходит оппозиция линейности (христианство) и радиальности (иудейство): с одной стороны — *крест*, *ракиты*, с другой — *щит*, *роза*, *темный круг* в глазах героя, слово *чащ* (с подсказкой образа *чаш*). Гексаграмма Давидова щита — графический символ огня (возможно, и солнца), розы и в конечном итоге — рая. В Псалтири Давид называет своим щитом самого Бога (Пс. 3, 4 и др.) [Каган, 1993: 59].

16 В том же 1917 Цветаева создает два стихотворения на ветхозаветные сюжеты — лирическую миниатюру *Только закрою горячие веки…* (о « грустной Еве ») и мини-балладу *Иосиф*. Полагаем, что мотив Господнего ока в *Иосифе* восходит и к балладе А. К. Толстого *Василий Шибанов*, и в конечном итоге — к Библии, в частности — к Псалтири (Пс. 10, 4; 16, 2 и 8; 30, 23; 31, 8; 32, 18; 33, 16; 65, 7; 138, 16). Иосиф, переживающий сильнейшую внутреннюю борьбу (аналог — « Иакова единоборство »), возвращает нас к сюжету тяжбы героини с Богом за возлюбленного, но теперь в центре — герой, которого Цветаева позднее сопоставит с Давидом. Она признается себе, что нелюбовные сюжеты ее не трогают, не исключая и « трагедии с небом (Авраам, Люцифер) » [Цветаева, 2000-2001, I: 156], поэтому, когда Авраам появляется в « тютчевском » [Войтехович, 2013] стихотворении *У камина, у камина…*, ему сопутствует не обреченный Исаак, а покинутая наложница Агарь с сыном Измаилом, варьирующим образ Моисея, — оба брошены отцом, матери обоих — египтянки (Агарь, дочь фараона как приемная мать). Именно с язычницей египтянкой ассоциирует себя и Цветаева, что отразится позднее в цикле *Отрок*.

17 В 1918 году национальная трагедия России отвлекает Цветаеву от сугубо любовной тематики и заставляет в духе Псалтири

прославлять устрашающий гнев божий: « Бог — прав / Тлением трав, / Сухостью рек, / Воплем калек… » [I: 400]. В псалмах неоднократно встречается слово *страх* и такой позитивный эпитет Бога как *страшный* (Пс. 2, 11; 5, 8; 9, 21; 13, 5; 18, 10; 33, 12; 35, 2; 47, 7; 52, 6; 64, 6; 65, 5; 75, 12; 85, 11; 89, 11; 98, 3; 105, 21; 110, 9-10; 118, 120; 144, 6). Среди разнообразных форм проявления гнева Бога встречается и « посольство злых ангелов » (Пс. 77, 49), с которым можно сравнить мотив из посвящения Е. Вахтангову: « Гнев Господень нас в мир изве́рг, / Дабы помнили люди — небо » [I: 396], варьирующий формулу Некрасова « Его послал бог Гнева и Печали / Рабам земли напомнить о Христе » [Некрасов, 1981: 154].

18 Цветаева привносит мотив священного страха в портрет дочери Ариадны: « Мой первенец светлый и страшный » [I: 421]. Конечно, здесь отразился и романтический (восходящий к Канту) концепт возвышенного как сочетания ощущений красоты и ужаса. Вообще же триптих *Але* (1918) целым рядом признаков перекликается с псалмами, не исключая и такого формального признака, как разбивка текста на восьмистишия. Этот прием может отсылать к 118-ому псалму, в котором двадцать два восьмистишия (по числу букв еврейского алфавита). Примечательно, что в сборнике *Версты* (1921) восьмистишия составляют более половины [3] стихотворений второй — *небесной* — части книги; пять из них идут подряд, сразу обращая на себя внимание. В двух из них (*Не самозванка — я пришла домой…* и *На́ тебе, ласковый мой, лохмотья…*) имеется мотив смены *риз* в небесном *доме*, имеющий подтекст и в псалмах (Пс. 101, 27; 103, 2). Первое из восьмистищий заканчивается словами: « — Так молодую Бурю слушает Бог » [I: 357]. Последнее, явно ахматовское (ср. *Я научилась просто, мудро жить…* и цикл *Восьмистишия*), своего рода резюме Псалтири:

> Я счастлива жить образцово и просто:
> Как солнце — как маятник — как календарь.
> Быть светской пустынницей стройного роста,
> Премудрой — как всякая Божия тварь.

> Знать: Дух — мой сподвижник, и Дух — мой вожатый!
> Входить без доклада, как луч и как взгляд.

> Жить так, как пишу: образцово и сжато, —
> Как Бог повелел и друзья не велят [I: 449].

Большая часть этих текстов и вообще второй половины *Верст* написаны в 1918 — в начальный период гражданской войны, когда Цветаева больше всего переживала за мужа и стремилась к духовной самодисциплине.

19 Давид как самостоятельный персонаж впервые упоминается в посвящении Ариадне — *Марина! Спасибо за мир!..* (1918), где с Давидом соотнесена дочь Ариадна, а с Саваофом — сама Цветаева. Постоянно сравнивая себя в стихах с дочерью, Цветаева издавна предсказывала ей победу над собой (« И все, что мне — только снится, / Ты будешь иметь у ног »), поэтому не исключено, что за парой Давид / Саваоф ей слышалась и пара Давид / Голиаф, тем более, что и Саваоф здесь сражен: мать поражена фразой дочери, вынесенной в начало текста, поскольку она ставит ее в положение Создателя (Пс. 138, 14-16) и выражает суть псалмов Давида (Пс. 17, 16; 23, 1; 49, 12; 88, 12; 89, 3), давая матери право на юмористическую аналогию: « Умру, — а восторга не выдам! / Так с неба Господь Саваоф / Внимал молодому Давиду » [I: 393].

20 Абсолютно немотивированная, на первый взгляд, фраза Ариадны, возможно, объясняется датировкой (Страстной понедельник). Весной родилась дочь Цветаевой Ирина, имя которой переводится *мир*, *покой*. Возможно, что « талантливая, писавшая стихи дочь Аля » [Айзенштейн, 2012: 250], узнав у матери значение имени сестры, вернула ей эту информацию в той форме, которая оказалась неожиданно многозначной и поэтически продуктивной (Аля, конечно, не уточняла, *мир* или *мір* она имела в виду). При этом не только библейский фон проясняет в тексте бытовую ситуацию, но и бытовая ситуация (тайная гордость матери) проясняет библейские коллизии и коммуникативную ситуацию молитвы: ведь молящийся обычно не получает артикулированного словесного ответа (хотя в псалмах это и бывает). Следовательно, молчание Бога (который аллюзивно сравнивается со спартанским мальчиком, прячущим под одеждой лисенка) не означает его безучастности.

21 В 1919 году лирическая героиня Цветаевой читает книги царств — основной источник сведений о Сауле и Давиде: « Головою покоюсь / На Книге Царств » [I: 481]. Неожиданно в стихотворении *Бог! — Я живу! — Бог! — Значит ты не умер!..* (1919) она сама скрыто подхватывает роль молодого Давида, подаренную дочери: « Бог, мы союзники с тобой! / Но ты старик угрюмый, / А я — герольд с трубой » [I: 486]. Псалмы приводят слова Бога, который « клялся Давиду, рабу Моему » (Пс. 88, 4). Именование Бога « стариком угрюмым » явно отсылает нас к Ветхому Завету. Труба архангела, пробуждающая мертвых, — один из частотных образов у Цветаевой. Но здесь герольд — смертный, он заявляет: « Не поменяюсь с серафимом » [I: 487]. В то же время он — глашатай Бога: « Смотри: кустом неопалимым / Горит походный мой шатер » [I: 487]. Шатер отсылает к *скинии завета* (Пс. 14). Возможно, труба ассоциируется с многократно упомянутым в псалмах *рогом*. Иногда это — духовой инструмент (Пс. 97, 6), но чаще — признак величия (Пс. 111, 9). Возможно, Цветаева интерпретировала его по аналогии с *рогом спасения* (Пс. 17, 3).

22 Несколько забегая вперед, отметим и возможную связь этих *рогов* с центральным образом стихотворения *Роландов Рог* (1921), главная тема которого совпадает с важнейшей для Псалтири тематикой одиночества и богооставленности. Псалмы призывают Бога восстать, пробудиться (Пс. 7, 7; 34, 23; 43, 24), герой страдает от одиночества, жаждет спасения (Пс. 21, 2 и 21; 24, 16; 34, 17; 83, 11; 101, 8).

23 Освоив роль « герольда с трубой », героиня Цветаевой то жаждет брать « райские — штурмом — врата » [I: 566], то утверждает: « Превыше всех земных ворот — / Врата мне — райские. [...] И будет нам обоим — Рай, / В который — верую » [I: 569]. Здесь явно цитируются мотивы псалмов — в частности, мотив *врат Сиона* и иных подобных врат (Пс. 23, 7 и 9; 86, 2; 99, 4; 117, 19-20), но аллюзии дополняются убежденностью, что христианство отменило ветхозаветные законы: « есть другой закон [...] Закон протянутой руки, / Души распахнутой » [I: 569]

24 Уже закончив активную фазу увлечения драматургией (1918-1819), 20 мая 1920 года Цветаева делает набросок пьесы *Ева*, об

изгнании из рая [Цветаева, 2000-2001, II: 177-178], а в монументальной поэме-сказке *Царь-Девица* отображает сюжет обольщения Иосифа женой Потифара (мачехой Царевича-гусляра). Позднее Цветаева писала о своем герое: « …мой Jüngling никого не любит, [...] он любит гусли, он брат молодому Давиду и еще больше — Ипполиту » [Цветаева, 1997: 184]. Параллель эта — неслучайна [Иванов, 1997: 249-250], однако псалмы упоминаются в сказке в самом гротескном контексте.

Циклы *Ученик*, *Отрок* и замысел трагедии (1921)

25 В 1921 году Давид вновь открыто возвращается в поэзию Цветаевой после двухлетнего перерыва в посвященном С. М. Волконскому цикле *Ученик*. Эпиграф из любимого Волконским Тютчева (*Есть некий час…*) отсылает к образу « живой колесницы мирозданья », имеющей подтекст и в Псалтири (Пс. 44, 4; 67, 18; 103, 3). В цикле смешаны приметы разных времен и ситуаций, и наиболее актуальная связана с Христом, причем на отношения ученика и учителя накладывается и схема отношений Христа с Богом-Отцом: « Улавливать сквозь всю людскую гущу / Твой вздох животворящ / Душой, дыханием твоим живущей, / Как дуновеньем — плащ » [II: 12]. Те же смыслы проецируются и на Давида, привлеченного в качестве сравнения: « Быть мальчиком твоим светлоголовым, [...] Победоноснее Царя Давида / Чернь раздвигать плечом. / От всех обид, от всей земной обиды / Служить тебе плащом ». В последней строке слышится намек и на пращу Давида. Семантика защиты затем реализуется в словах: « При первом чернью занесенном камне / Уже не плащ — а щит! » [II: 12]. Сближение образов Христа и Давида — не случайно. Не только потому, что Иисус — потомок Давида, но и потому, что отношения Давида с Богом служат прототипом отношений Отца и Сына в Евангелиях: Бог называет Давида *Сын Мой* (Пс. 2, 7).

26 С циклом *Ученик* перекликается стихотворение *О первое солнце над первым лбом!..* (1921), в котором новая Ева, разлюбив Адамов, « изменяет » мужскому полу с солнцем: « О всех мне Адамов затмивший Муж: / Крылатое солнце древних! » [II: 20]. Эпитет

крылатое отсылает нас к мифологическому символу Древнего Египта, где солнце соединялось и с крыльями, и с изображением змеи. Цветаева разбиралась в египетском искусстве [Липкин, 2002: 133]. В то же время крылья и солнце входят в атрибутику Бога, воспетого в Псалтири (Пс. 18, 5; 71, 17; 83, 12). Проходя курс « ученичества », Цветаева изыскивает формулы, совмещающие новозаветную и ветхозаветную мудрость [Забежинский, 1962]. Например: « И колос взрос, и час веселый пробил, / И жерновов возжаждало зерно. / Закон! Закон! Еще в земной утробе / Мной вожделенное ярмо » [II: 13]. Здесь знаменитый « путь зерна » (Мк. 4, 28-29) из новозаветных притч Иисуса [Ревзина, 2009: 559] совмещен с Моисеевым законом (сквозная тема Псалтири, начиная с Пс. 1, 2).

27 Окончательно образ Давида в поэзии Цветаевой утверждается циклом *Отрок* (1921). Г. Струве писал о первом стихотворении цикла:

> Вот один из лучших образчиков высокой поэзии, которую возрождала Цветаева [...] восклицательные интонации, эллиптическое построение фраз, enjambements [...] высокий словарь [...] библейские образы (можно представить себе, как от этого стихотворения пришел бы в восторг Кюхельбекер). [Струве, 2003: 90-91]

Напомним, что именно Кюхельбекер автор крупнейшей русской поэмы о Давиде, эпопеи в десяти книгах *Давид. Эпическое стихотворение, взятое из Священного писания* (1829) — это еще его самое крупное стихотворное сочинение. Зарубежному исследователю вторит В. Н. Орлов, цитируя на сей раз финальное стихотворение цикла:

> Стих Цветаевой [...] приобретает черты одического « высокого слога », уснащенного архаическим словарем и образами, почерпнутыми из библейской мифологии [...] В таких стихах есть что-то от поэтики XVIII века, от Державина, и не случайно Цветаева признавалась в любви к этому поэту. [Орлов, 2003: 294-295]

Державин — автор переложений почти трех десятков псалмов и множества духовных од — также упомянут не случайно.

28 Обстоятельства создания, посвящения и перепосвящения цикла *Отрок* давно описаны [Цветаева, 1997: 50-53; Воспоминания, 2002, II: 297]. Примечательно, что они стали предметом полемики мемуаристов. Так, Ю. Иваск писал, что стихотворение *Отрок* « было обращено к юному Э. А. Миндлину (родился в 1900 году) и позднее перепосвящено Геликону — А. Г. Вишняку (1895-1943) » [Иваск, 2003: 544], на что Р. Гуль пытался возразить:

> Еще хочу сделать уточнение в связи с рассказом Иваска, как М. И. передала ему историю стихотворения « Пусто́ты отроческих глаз — провалы ». Рассказ М. И., конечно, — чистый миф [...] стихотворение посвящено [...] А. Г. Вишняку, издававшему стихи Цветаевой (“Ремесло” и др.). [...] когда дружба взорвалась [...] стихи « Геликону » превратились в « миф » об Отроке с очами Давида. [Гуль, 2003: 178-179]

Прав был Иваск, но мнение Гуля показывает, насколько органично в глазах современников выглядело итоговое посвящение Вишняку, отношения с которым переросли в более серьезное увлечение.

29 Р. Тименчик объяснил, почему в стихах к Миндлину возник образ царя Давида: « ...Миндлин сочинял тогда *Трагедию о Давиде, царе иудейском* » [Тименчик, 2006]. Исследователь приводит также стихотворение Миндлина *Исход* (1920), в котором тема пути на Восток — « в голубые кущи земли » — перекликается с притягательностью для лирической героини *Отрока* « небесных провалов » глаз лирического адресата. Ссылаясь на это указание, Е. О. Айзенштейн приводит и другой возможный источник образности первого стихотворения цикла — « стихотворение Р.-М. Рильке “David singt vor Saul” (“Давид поет Саулу”) из сборника “Новые стихотворения” » [Айзенштейн, 2012: 250]. Полагаем, что было бы важно в дальнейшем учесть и перечисленные выше стихи, посвященные Давиду, в частности *Гусли Давида* Д. Ознобишина, *Псалмопевца Давида* и *Царя Саула* К. Р., *Саула* К. Фофанова, *Пощаду*, *Поле мечей* К. Льдова, стихи Байрона и т. д.

30 И. М. Невзорова довольно подробно восстанавливает биографический контекст создания цикла, упоминая и другие, связанные с Миндлиным, тексты: « “Отрок” был написан [...] в мыслях о молодом поэте Эмилии Львовиче Миндлине (1900-1981), жившем некоторое время в квартире М. Цветаевой. Это его она называла “Отроком”, “огнепоклонником”, готовым в “небо ступить” » [Невзорова, 2008: 162]. По воспоминаниям самого Миндлина, он был бездомным, и по вечерам его забирали на ночевку знакомые в кафе поэтов « Домино ». Как поясняет Невзорова, Цветаева познакомилась с ним в доме Анастасии Цветаевой. Вечерами Миндлин завороженно смотрел на огонь в печи, а Цветаева брала его с собой к С. М. Волконскому послушать Бетховена в исполнении пианиста Игумнова. 12-15/25-28 августа Цветаева написала четыре стихотворения: три первые стихотворения *Отрока* и *Прямо в эфир...* Невзорова анализирует главным образом финальное стихотворение *Виноградины тщетно в садах ржавели...* (17/30 августа 1921), привлекая к анализу ряд библейских книг, таких как *Книга Иисуса Навина*, *Первая и Вторая книги Царств*, *Книга Песня песней Соломона*, *Книга Екклесиаста* [...] *Откровение* Иоанна Богослова » [Невзорова, 2008: 163][4]. Образ иерихонских роз она рассматривает как символ воскресенья в контексте эссе Бунина *Роза Иерихона* и одноименного стихотворения И. Н. Кнорринг 1931 года, конечно, не имеющих прямого отношения к генезису цветаевского цикла.

31 Рассматривая цикл как характерный образчик цветаевской поэтики, М. Гаспаров выявляет основной композиционный прием — нанизывание метафор к некоему исходному (как правило, бытовому и наглядному) образу:

> Другой пример — тоже про глаза, [...] первое стихотворение цикла « Отрок »: / Пустоты отроческих глаз! Провалы / В лазурь! Как ни черны — лазурь!... [...] и дальше: « игралища для битвы », « дарохранительницы бурь », « зеркальные, ни зыби в них, ни лона » [...] поиск наиболее точного сравнения, и лишь под конец, после « водопоя » и « оазисов », наступает закругление: / Пью — не напьюсь... / ...Так по ночам, тревожа сон Давидов, / Захлебывался царь Саул. [Гаспаров, 1992: 10-11]

В этой перспективе появление темы Давида и Саула выглядит едва ли не случайным, но Гаспаров приводит цветаевское признание (кстати, повторенное не единожды), что финальные строки нередко приходят к ней первыми [Гаспаров, 1992: 11]. Иваск писал про это стихотворение: « Здесь тоже Цветаева взяла высокую ноту — но это не жалость, а страсть [...] Цветаева отожествляет себя с царем Саулом, который и любил и ненавидел Давида » [Иваск, 2003: 544-545].

32 С. И. Ельницкая дает интерпретацию цикла в целом:

> В цикле « Отрок », в раскаленной атмосфере неутолимой любовной жажды, демоническая женщина (лирическое « я ») смущает Отрока, подобно тому как одержимый бесами царь Саул « тревожил сон Давидов » (там же лирическая героиня уподоблена Агари, а герой — ее « сынку »!). Отрок завороженно смотрит в « печное зарево ». Пляшущий в его глазах « красный всполох » — это « перебег зарев », т. е. любовного пламени от завораживающей его женщины (которая есть сам огонь). Это ее огненный танец... » [Ельницкая, 1990: 105-106]

Признавая точность и тонкость этой интерпретации, отметим, что *Отрок* — цикл четырехчастный, и перечисленные сюжеты в нем не слиты, а выстроены в сюжетную последовательность, поэтому демоническая женщина отнюдь не равна сама себе в четырех стихотворениях цикла.

33 Комментарий Айзенштейн касается только сравнения четвертого стихотворения с названным выше текстом Рильке:

> Если у Рильке главным в монологе Давида становится мотив эротического воспоминания, которое должно усмирить беснующуюся душу Саула (« Мальчики стоят, напряжены, / у дверей волнуясь, в них не вхожи » — перевод К. Богатырева [...]), то у Цветаевой [...] акцентуализируется мотив душевных борений царя, а несущие караул отроки лишь хранят вздохи и тайны души своего господина: « И влачат, и влачат этот вздох Саулов / Палестинские отроки с кровью черной ». [Айзенштейн, 2012: 250]

Возможно, цветаевские отроки и подхвачены у Рильке, но полагаем, что у Цветаевой они получили другое значение, не

связанное с описанием окружения умирающего царя.

34 М. Мейкин довольно подробно проанализировал цикл *Отрок* и его место в структуре книги *Ремесло*, связав его с « большим повествовательным циклом », открытым *Благой вестью*: « Отсылки к Библии переместились теперь из Нового Завета [...] в Ветхий Завет » [Мейкин, 1997: 163]. Он описал цветовую композицию цикла:

> В первом стихотворении цикла глаза [...] воспевались как « провалы в лазурь » [...] водную стихию. Второе [...] открывалось строкой « Огнепоклонник! Красная масть! » [...] Третье открывалось картиной в коричневых тонах [...] четвертое стихотворение завершится [...] « кровью черной » [...] яркие (и иконописные) тона первых двух стихотворений, знаменующие любовное увлечение автора, сменяются коричневыми и черными [...] символизирующими растерянность автора и возможное безразличие адресата стихов. [Мейкин, 1997: 164]

По мнению исследователя, библейский контекст только задается в первом стихотворении, а в третьем он развертывается, но уже в другой сюжет: « Третье стихотворение также тяготеет к Ветхому Завету и основано на истории Агари (Бытие, гл. 16) » [*ibid.*]. Несмотря на « предельную разнородность аллюзий », цикл не распадается из-за объединяющего финального текста (*Виноградины тщетно в садах ржавели...*), в котором « описана тревога Саула — образец “древней грусти” всех иудеев [...]. В основе стихотворения — мотивы из “Песни Песней”. Его образы говорят о неразделенной [...] любви » [Мейкин, 1997: 165].

35 Предложим теперь свое толкование. Первое стихотворение цикла *Пустоты отроческих глаз! Провалы...* (25 августа 1921) — развернутое сравнение наблюдаемых глаз юноши (метонимия души) с небом, которое превращается в *водопой раскаленных душ* (метонимия наблюдающих глаз женщины), что отсылает нас к мотиву утоления жажды из Евангелия от Иоанна и проецирует отрока на Христа [Войтехович, 2006]. Однако источник божественного несет и соблазн: « Пью — не напьюсь. / Вздох — и огромный выдох, / И крови ропщущей подземный гул » [II: 51]. Конфликтность чувств воспринимающего подсказывает аналогию с царем Саулом, что приводит к

перекодировке образа отрока: из подразумеваемого Христа он трансформируется в Давида: « Так по ночам, тревожа сон Давидов, / Захлебывался Царь Саул » [II: 51].

36 Саул « захлебывается », как лирическая героиня (« пью — не напьюсь »), поскольку и его осаждали бесы, а музыка Давида давала ему успокоенье. Отметим, однако, что ни о какой жажде в Библии речи не идет. Е. Ю. Муратова приводит соответствующие контексты из глав 16 и 18 Первой книги Царств (« И когда дух от Бога бывал на Сауле, то Давид, взяв гусли, играл, — и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него »; « напал злой дух от Бога на Саула, и он бесновался в доме своем, а Давид играл [...] у Саула было копье » или « И злой дух от Бога напал на Саула, [...] копье его было в руке его, а Давид играл рукою своею на струнах » [Муратова, 2004: 460]. Аналогия здесь неточна. Во-первых, бесы у Саула и Цветаевой — разные. Во-вторых, едва ли Цветаева мешала Миндлину спать, побуждая к чтению стихов. Общее — восхищение юной красотой и чистотой отрока. В образе Саула, как уже отмечалось Ю. Иваском, Цветаеву привлекало противоречие. Как повествует Библия, он любил Давида, но не желал уступать трона более молодому претенденту. Возрастной код, несомненно, важен, поскольку именно он актуализируется понятием *отрок*, что подчеркивается и признаками старения Саула в последнем стихотворении цикла. Цветаева уже год как простилась в своей поэзии с молодостью, и еще в 1919 году, « упражняясь в старческом искусстве », слушала друзей-актеров « с нежностью и грустью, / Как древняя Сивилла — и Жорж Занд » [I: 460]. В *Отроке* эта Сивилла превратилась в Саула. Но возрастом дело, конечно, не исчерпывается.

37 Во втором стихотворении цикла *Огнепоклонник! Красная масть!..* (27 августа 1921) отчетливо ветхозаветных мотивов нет, но есть развернутая метафора бога-огня, с которой можно связать и Неопалимую купину, и ряд других мотивов (например, Пс. 28, 7; 82, 15; 88, 48; 103, 4), включая мотив молнии: « Страшен твой Бог! / Пляшет твой Бог, на́смерть ударив! » [II: 51]. Образ огня как *ока* напоминает про мотив недреманного ока в стихотворении *Иосиф* (1917). Говоря о себе « не опалюсь », лирическая героиня сравнивает себя с Неопалимой купиной: « *Мой* это бьет —

красный лоскут! ». С позиции Саула автор перемещает лирическое *я* в позицию Бога, которому служит Давид. Образ Давида прямо не дается, но пляска огня (« пляшет твой Бог ») напоминает о пляске Давида, осмеянного его женой, дочерью Саула Мелхолой.

38 В третьем стихотворенье *Простоволосая Агарь — сижу…* Цветаева возвращается к образу брошенной с ребенком Агари (ср. *У камина, у камина…*, 1917). Еще отчетливее акцентируется то, что Агарь — не еврейка: в глазах героя она видит « весь грустноглазый твой, чужой народ ». Она не избранная, а отверженная: « Простой поденщицей была Агарь. / Босая, темная бреду, в тряпье… / — И уж не помню я, что там — в котле! » [II: 52]. « Агарянство » Цветаевой — метафора христианства, которое она забывает (« Забывши Верую, купель, потир… »). Мейкин показывает, как роль Агари служит точкой отсчета для иронических инверсий:

> …повествовательница погружается в « чужую » культуру настолько, что забывает символы собственной [...] она и читает по-другому (« Справа-налево в них читаю… »). Между тем роль, о которой повествовательница мечтает [...] оказывается — по иронии — ролью изгнанной и наказанной Агари. [...] Повествовательница столь увлечена [...] запретной страстью, напоминающей о союзе Авраама и Агари, что… забывает о приготовляемой ею скудной трапезе… [Мейкин, 1997: 164-165]

Об Аврааме в тексте все же не говорится, хотя в глазах « сынка » героиня видит целую энциклопедию еврейской жизни: « Справа-налево в них читаю Мир! / Орлы и гады в них, и лунный год, [...] Пески и зори в них, и плащ Вождя… » [II: 52]. Строка « Как ты в огонь глядишь — я на тебя » проясняет базовую мизансцену всего цикла и воспроизводит аналогичную сцену из стихотворения *О первое солнце над первым лбом!..*, где на Адама так же смотрела разочарованная Ева. Фраза « Пески не кончатся… Сынок, ударь! » намекают на ситуацию, когда Агарь с сыном оказались в обезвоженной пустыне. Призыв ударить, возможно, продиктован ощущением завышенности своих притязаний: сын выше матери по происхождению; с другой стороны, « бьет — значит любит ». В биографическом плане это может прочитываться и как извинение

за упреки « огнепоклоннику » Эмилю Миндлину, спалившему котел с кашей.

39 В финальном стихотворении цикла *Виноградины тщетно в садах ржавели…* Цветаева вновь возвращается к образу Саула. Теперь это — не эффектное и неожиданное финальное сравнение, а исходная тема (в разработке которой Цветаевой, возможно, помог фетовский образец — *Моего тот безумства желал, кто смежал…*, 1887). Цветаева смешивает в образе Саула мотивы, имеющие отношение к трем царям — Саулу, Давиду и Соломону, поскольку образ винограда, скорее всего, отсылает к *Песне Песней* Соломона (Песн. 1, 1, 5 и 13; 2, 13; 7, 3, 8 и 10) [Невзорова, 2008: 163-164], а мотив наложницы, которая « тщетно прождав, уснула » — к образу Ависаги, согревавшей стареющего Давида, который не познал ее (3-я Цар. 1, 1-4). Портрет Саула — развитие первоначального образа *захлебывающегося* Царя: здесь он лишен источника влаги, и кровь его из бунтующей превращается в густую, темную и тяжелую, *запекшуюся*: « Палестинские жилы! / — Смолы тяже́ле / Протекает в вас древняя грусть Саула. // Пятидневною раною рот запекся. / Тяжек ход твой, о кровь, приближаясь к сроку! / Так давно уж Саулу-Царю не пьется, / Так давно уже землю пытает око. // Иерихонские розы горят на скулах, / И работает грудь наподобье горна » [II: 52].

40 Приведем толкование Невзоровой:

> Желание умереть (« так давно уже землю пытает око ») продиктовано […] отсутствием любви […] красавец царь Саул поглощен жаждой власти […] « И увидел Саул, […] что Господь с Давидом, и что Мелхола, дочь Саула, любила Давида. […] и сделался врагом его на всю жизнь » (1-я Цар. 18, 28-29) […] Однако после гибели Саула Давид простил его, и постился семь дней и приказал: « Дочери Израильские! Плачьте о Сауле » (2-я Цар. 1, 24). [Невзорова, 2008: 165-166]

Однако из приведенных цитат не следует, что Саул жаждал смерти. Только перед смертью, получив смертельную рану в бою, Саул, действительно, просил убить себя (2-я Цар. 1). Но ситуация у Цветаевой ничем не напоминает о сражении. Напротив, ее Саул

жаждет жизни и боится смерти (око со страхом « пытает землю »), но трагедия его в том, что спасти его может только тот, кого он считает своим врагом. Образ иерихонских роз и введен Цветаевой как символ воскресающего растения, способного из абсолютно высохшего состояния почти мгновенно расцвести при поливке. Но именно этого источника и не хватает Царю, поскольку рядом с ним нет Давида. Саул чувствует себя как тело, от которого отлетела душа (ср. типологически схожую финальную картину в мистерии Е. Жулавского *Эрос и Психея* (1904), где воплощающий материю царь Блакс умирает на троне, пока Психея заключена в темнице [Жулавский, 1910: 153]).

41 Отличие четвертого стихотворения от первого — не только в том, что Саул оказался лишен Давида и возможности утоления « жажды », но и в том, что исполнявший роль Давида Отрок в финале неожиданно оказался в роли наследника Саула: « И влачат, и влачат этот вздох Саулов / Палестинские отроки с кровью черной » [II: 52]. Отроки влачат « вздох Саулов » как родовое проклятие, обнаруживая преждевременную старость и неспособность откликнуться на жизненно необходимую им любовь [5].

42 Куда же делась *первая* исполнительница роли Саула (и Агари)? Создается впечатление, что она разделилась на « тщетно прождавшую » наложницу и пропавшего Давида (он же метонимичен пляшущему пламени огнепоклонника, зачарованного лоскутом и не замечающего целого; не пародия ли это на Моисея перед горящим кустом?). Теперь отрок сливается с Саулом, а его хозяйка — с ускользнувшим от Саула Давидом. Такое опрокидывание первоначально заданной оппозиции придает циклу законченность, что вообще характерно для композиционных приемов Цветаевой (ср. *Мне нравится, что Вы больны не мной…*, *Попытка ревности*, *Тоска по родине! Давно…* и пр. [Войтехович, 2012]).

43 В августе 1921 года Цветаева замышляет пьесу *Давид* (или *Саул*) на сюжет, отразившийся в цикле *Отрок* [Воспоминания, 2002, I: 257], и в « отдельную тетрадь отрывков и замыслов » записывает первую сцену Давида [Цветаева, 1997: 54]. В разговоре с Алей о Христе и современных лже-мессиях (Ленине, Троцком) Цветаева

делает замечание, явно коррелирующее с ее замыслом: « Аля! Вся Библия — погоня Бога за народом. Бог гонится, евреи убегают (сплошные пласты Саула) » [Цветаева, 1997: 54-55]. Цветаевская концепция при этом зеркально отображает фабульный элемент будущей трагедии — погоню Саула за Давидом [1-я Цар. 23, 28], поскольку Давид явно ближе к Богу, чем Саул. « Пласты Саула » упоминаются и далее [Цветаева, 1997: 57]. Заметим также, что остроумное обобщение Цветаевой, возможно, продиктовано содержанием 138-ого псалма. В изложении М. А. Дмитриева (*Вездесущность Бога*, 1823):

> Укрыться ль от Тебя желаю,
> Куда бежать моим стопам?..
> Взойду ль на небо? — там сретаю;
> Во преисподнюю ль? — Ты там!
> Взнесусь ли на крылах денницы?
> На край ли преселюсь морей?
> И там не скроюсь от десницы
> Любви карающей Твоей! [Коровин, 2019: 414]

Мотивы замысла Саула / *Давида* в поэзии 1922 года

В Германию Цветаева выезжает с незавершенной фольклорно-агиографической поэмой *Егорушка*. Поэма содержала образ утопического Серафим-Града, в который Егорушка отказывался войти без друга-волка: « Хошь в рай зови — наплюну! » [III: 731]. Относительность понятия *рая* обыгрывается и в другой параллельно создаваемой поэме *Мóлодец* [III: 296, 306-309, 329, 337], в которой Айзенштейн (вслед за Е. Б. Коркиной) отмечает следы параллельной работы над « Давидом / Саулом »:

> Библейские имена: « Царь Давид » и « над Саулом » записаны в ЧТ-4, содержащей стихи мая-июля 1922, а также начало « Мóлодца » [...] Цветаева просто вводит тексты псалмов в ткань своей поэтической речи [...] упомянут танец Давида перед ковчегом завета [...] Царем бы Давидом бы / В пляс — да с бубнами!.. [Айзенштейн, 2012: 251].

Лето 1922 Цветаева проводит сначала в Берлине, а затем в Праге, где учится ее муж Сергей Эфрон. В стихотворении *Здравствуй! Не стрела, не камень…* (25 июня 1922) отразился момент воссоединения с мужем в Берлине, который эйфорически трактуется как возвращение в первоначальный рай. Л. Лосев отнес этот текст к традициям русской эротической лирики [Лосев, 1992: 105]. Героиня дистанцируется от наград рая небесного, поскольку достигла рая земного. Однако уже через три месяца семейное счастье Цветаеву не радует, и в стихотворении *А любовь? Для подпаска…* (29 сентября 1922) она манифестирует отказ от любви как детского или отроческого развлечения [II: 154]. Цветаева едва ли не впервые начинает *понимать* привлекательность именно небесного рая, саркастически жалея в *Хвале богатым* (30 сентября 1922), что их « в рай не впустят » [II: 156].

45 Все это происходит параллельно увлечению Цветаевой издателем М. А. Вишняком, в котором она увидела сходство не только с Миндлиным (из-за чего и посвятила ему цикл *Отрок*), но и с Н. Плуцером-Сарна [Цветаева, 1997: 92]. Она оправдывает тягу к нежности аналогией с воздушной пустотой неба: « За Вашей пустотой — пусто́ты (отроческих глаз, — недаром ОТРОК — Вам » [Цветаева, 1997: 93]. В письмах Цветаевой он предстает в роли ребенка (« Мое дитя [...] мой мальчик! »). Себя же Цветаева сравнивает со спартанцем « с целым выводком лисенят » за пазухой и с Саулом: « И еще Саул над Давидом » [Цветаева, 1997: 94]. Как и спартанский мальчик, Саул скрывает свои терзания: в данном случае — жажду нежности: « Моя жизнь — не моя, следовательно: не Ваша. Только жажда моя — Ваша » [*ibid.*]. Примечательно, что аллюзия на маленького спартанца возникала в связи с обоими парными к Давиду персонажами — и в связи с Саваофом, и в связи с Саулом. Аналогом лисенка в этом случае оказывается « бес от Бога », мучащий Саула.

46 Вскоре женская сущность изгоняется с поэтической сцены Цветаевой (*По загарам — топор и плуг…*, 24 июня 1922): « Здравствуй — в ветхозаветных тьмах — / Вечной мужественности взмах! » [II: 128]. В данный момент эта мужественность ассоциируется у нее с заведомо недоступным

Пастернаком, которого она рассматривает как своего рода небесного соперника своим земным увлечениям:

> Имя царя Давида в тетради 1922 года записано во время работы над стихотворением « По загарам топор и плуг » (июнь) [...] Рядом строка — « Вечной мужественности меч » [...] близкая подзаголовку к статье о Пастернаке « Световой ливень » — « Поэзия вечной мужественности », поэтому можно говорить о том, что Давидом видела Цветаева Пастернака... [Айзенштейн, 2012: 251]

В записях августа-сентября 1922, перенесенных в сводные тетради, среди набросков цикла *Сивилла* дважды попадается оставшееся без употребления двустишие: « Разрозненные голоса / Арфы Давидовой » [Цветаева, 1997: 107, 110]. С бесконечно стареющей Сивиллой происходит примерно то же, что с Саулом и отроками в финале цикла *Отрок*. Только теперь без Давида оказывается не Саул, а инструмент музыканта (именно флейтой Феба ощущает себя героиня цикла *Сивилла*). Ретроспективно это трактует и Саула как *инструмент* Давида (ср. известный афоризм Гамлета, не желающего, чтобы на нем играли как на флейте). Непосредственно к разработке цикла Цветаеву подтолкнула разлука с Вишняком и переезд в Чехию, но Давидом / Аполлоном Цветаева признавала все же не конкретного человека, а действующий через него огонь, который может быть и земной любовью, и небесным вдохновением.

Е. О. Айзенштейн комментирует:

> ...в набросках к первому стихотворению будущего цикла *Деревья* в ЧТ-5 слышится мотив соперничества двух поэтов: Давида (Пастернака) и Цветаевой (Саула): « Юным Давидом начав /... недуг / Арфу — Саулом / Рвать из Давидовых рук » [...] строки: « Разрозненные голоса / Арфы Давидовой »; « Кольцо Соломона / И арфа Давида ». [...] В осенних записях 1922 г. воспоминание об арфе Давида — рядом со стихом об иве, на которую, согласно 136-му псалму, Давид вешал свою арфу: « Ива, древо скорбящих ». [Айзенштейн, 2012: 251-252]

Приведенный набросок четверостишия можно интерпретировать как сентенцию: тому, кто начинал, как Давид, негоже становиться

ревнивым Саулом. Цветаева, действительно, могла проецировать этот образ на себя, тем более, что она, как и Пушкин, дебютировала довольно рано — « юным Давидом » (избрав в Саулы Брюсова).

48 В четвертом стихотворении цикла *Сивилла Но тесна вдвоем…* (позднее из цикла исключенном) Цветаева пытается убедить себя не привязываться к прошлому и настоящему: движение одухотворяет материю — вода дает урок берегам и Адаму, созданному из косной глины. Основная идея иллюстрируется библейскими мотивами: « В горний лагерь лбов / Ты и мост и взрыв » [II: 139] — несомненный рефлекс противоборств » Иакова; « Самовластен — Бог / И меж всех ревнив » — характерная черта ветхозаветного Бога. Примером несчастий становится привязанность Давида к своему гордому сыну Авессалому, который хотел высоко взлететь (« не льстись / На орла ») и « упал ввысь » [II: 140], повиснув на ветвях дуба, в которых запутался волосами [Мейкин, 1997: 198-199]. Убедительна и версия Айзенштейн о том, что речь может идет и о смерти Саула [Айзенштейн, 2012: 251], которого гордость также тянула *ввысь*. Заметим, однако, что, несмотря на обилие отсылок, мудрость этого стихотворения уже не столько библейская, сколько гераклитовская и даже восточная (буддийская и даосийская). Возможно, как-то сказалось общение с антропософами (например, с Андреем Белым в Берлине) или какие-то иные идейные влияния. Возможно, печальная участь Давида была продиктована тем, что псалмы слишком уповают на *твердыни*. Вселенная псалмов *тверда* и *не поколеблется* (Пс. 95, 10).

49 Плач Давида над сыном, вероятно, напомнил Цветаевой о его плаче над другом Ионафаном, и в планах на вторую половину года появляется идея нового варианта драмы о Давиде: « Дай Бог кончить Мóлодца целиком к 15-му […] Октября 1922 г.! После него — Ионафан и Егорушка. Ионафана — дай Бог кончить к 1-му января 1923 г. » [Цветаева, 1997: 139]. Таким образом, замысел приобрел новую концепцию и название. Окончательного воплощения он так и не получил, но все три названия (*Давид*, *Саул*, *Ионафан*) определенно относятся к одному и тому же проекту. Дружбу Давида с Ионафаном Цветаева видела через призму дружбы Ореста с Пиладом и Ахилла с Патроклом,

проецируя последнюю, в частности, и на свои отношения с Пастернаком.

50 10 октября 1922 года Цветаева записывает очередной замысел: « NB! Непременно старого Давида! » [Цветаева, 1997: 112]. Айзенштейн комментирует:

> Старый Давид — это Давид, утешаемый и согреваемый Ависагой [...] умирающий Давид (3-я Цар. 1-2). [...] Впервые слово Ависага записано в черновой тетради Цветаевой между 17 и 31 июля 1922 г. [...] В « Письме к Амазонке » Цветаева противопоставит одинокую Подругу-Амазонку — Давиду, согреваемому теплом Ависаги: « Царь Давид, согреваясь неоживленным теплом Ависаги, был хам » [V, 495]. Возможно, эта реплика объясняет, почему Цветаева раздумала писать пьесу о старом Давиде. [Айзенштейн, 2012: 255]

Последнее соображение, вынесенное в примечания, не лишено убедительности, но как раз оно и мешает принять версию, что именно об Ависаге Цветаева думала, замышляя *Старого Давида*. Да и нужно ли ей было повторять в старом Давиде старого Саула? Возможно, если бы *Ависага* была написана в 1922, это была бы история, уже описанная в *Конце Казановы* (третий акт *Феникса*, выпущенный отдельно в 1922): платоническая и романтизированная история любви подростка к облагороженному старостью бывшему « любовному Гераклу » (как Цветаева позднее назвала любовника леди Чаттерлей), который ее *не познал* не из-за немощи и *хамства*, а исключительно из благородства (ср. облагороженную версию этого сюжета в *Больном Давиде* И. Козлова). Десять лет спустя в контексте письма к воинствующей лесбиянке Н. Клиффорд-Барни взгляд на Давида, согревающегося Ависагой, не мог не скорректироваться, и Цветаева ради красного словца пожертвовала умирающим Давидом.

51 В цикле *Деревья* (сентябрь-октябрь 1922, позднее дополнялся) Цветаева по методу бодлеровских соответствий видит ряд персонажей Библии и античных мифов, перечислять которых мы не будем. Но здесь есть и сын Давида « яростный Авессалом », и победа *света* над *цветом*, обобщающая суть соперничества Давида с Саулом [II: 146]. Рябина оказывается « краше Давида-

Царя », а « горечь рябиновая » определяется как « уст моих псалом ». Античный « Отрок, нектаром вскормлен » и трансформируется в героя ветхозаветной сцены: « Вижу: опрометь копий, / Слышу: рокот кровей! / И в разверстой хламиде [...] То Саул за Давидом: / Смуглой смертью своей! » [II: 145]. Смерть надо понимать и как параноидальный страх Саула, и метафорически как любовь. « Несколько взбегающих дерев / Вечером, на всхолмье » напоминают воскрешенье мертвых, которое осуществляется « в строгой постепенности псалма » [II: 145-147].

52 В 1923 году библейская тематика продолжает ферментировать тексты Цветаевой, обобщаясь выражением « библейские беды » [Цветаева, 1997: 139]. В мае Цветаева делится впечатлениями с Романом Гулем: « Единственное, что читаю сейчас — Библию. Какая тяжесть — Ветхий Завет! И какое освобождение — Новый! » [VI: 528]. При этом внешне в этот период господствует античная тематика. Однако, по мнению Айзенштейн, « тема одного из псалмов Давида вводится Цветаевой » даже в « Послание » Федры [Айзенштейн, 2012: 252]: « …сердце мое сделалось, как воск, растаяло посреди внутренности моей » (Пс. 21, 15). Действительно, Федра видит в « вощаной дощечке » « смуглого сердца воск », косвенно сближая Ипполита с Давидом, хотя эта ассоциация ясна только специалистам по Цветаевой, которая сближала своего Царевича (« Царь-Девица ») с Иосифом-Давидом-Ипполитом.

Мотивы замысла *Саула / Давида* в поэзии 1923 года

53 В письмах к Пастернаку задается тема стихотворения *Лютня* (14 февраля 1923): « Я с человеком в себе, как с псом: надоел — на цепь. С ангелами (аггелами!) играть труднее. [...] (И вот уже стих: С аггелами — не игрывала!) » [Цветаева, Пастернак, 2008: 42]. Джейн Таубман комментирует: « …перекликается “Лютня” с написанным в тот же день письмом, где она говорит о его вторжении в ее

жизнь и стихи: “[…] Разве от человека такое бывает?! […] С ангелом (ангелами!) играть труднее… » [Таубман, 1982: 167].

54 Таубман уточняет, что по Далю « аггел » — « “злой дух, диавол, сатана”, а не вариант ангела », и связывает мотивы *Лютни* с более широкой темой « безмерных чувств », обсуждаемой в переписке:

> Цветаева дважды укоряет свою лютню-Музу в неповиновении: « Безумица! », « Ослушница! ». Муза во власти « безмерных чувств » Цветаевой, которая видит в этом опасность, хотя и писала Пастернаку: « Буду в меру. В стихах нет. Но в стихах Вы простите » [Таубман, 1982: 167].

Цитируется и письмо Цветаевой от 10 февраля 1923: « Два раза в Вашем письме: “тяжело”. — Только потому, что Вы с людьми: вы летчик! Идите к богам: к деревьям. Это не лирика; это врачебный совет. Живут же за городом, а в Германии это легче, чем где бы то ни было… ». К этой цитате также находится параллель: « …Иди, будь здрав, / Бедный Давид… Есть пригороды! ». Но не все в стихотворении *Лютня* объясняется прямыми подтекстами из переписки с Пастернаком.

55 Точкой преткновения для исследователей становятся слова: « Перед Саулом-Царем кичась — / Не заиграться б с аггелами! » [II: 167]. На Цветаеву и Пастернака как будто невозможно спроецировать пару Саул / Давид. К чему же отсылает образ Саула в данном случае? Таубман не отвечает на этот вопрос, ограничиваясь тем, что любой поэт — Давид: « Но если это она — Давид, играющий перед Саулом, то как же Пастернак может быть “бедным Давидом”? Возможный ответ: каждый из них Давид, играющий перед другим Саулом » [Таубман, 1982: 167].

56 Е. О. Айзенштейн не может признать подобного равенства:

> …образы Саула и Давида появятся в « Лютне » […] где демоны (аггелы) пастернаковского дара противопоставлены « пригородам » собственного творчества, а сам Пастернак приравнивается даже не к Саулу, а к ветхозаветному Богу… [Айзенштейн, 2012: 252]

Действительно, эпистолярный контекст делает возможной подобную трактовку, особенно с учетом метонимических связей: Бога — Давида, Бога — беса Саула.

57 С. И. Ельницкая считает, что « певец “кичится” перед земными владыками, ср. “лютня-ослушница” Давида перед Саулом » [Ельницкая, 1990: 204]. Е. Ю. Муратова выдвигает и вовсе удивительную концепцию:

> Везде в Ветхом Завете игра Давида имеет целью успокоить Саула — первого царя Израиля, страдавшего душевной болезнью. Цветаева [...] не приемлет целей такого творчества. [...] Лютня, на которой играл Давид, « царского беса вспугивая » [...] становится для Цветаевой олицетворением творческого ужаса: / Это же оловом соловью / Глотку залить... да хуже еще: [...] Это — сорваться с голоса! [Муратова, 2004: 461]

Непонятно, чем же ужасна терапевтическая функция искусства?

58 На наш взгляд, сложность интерпретации этого стихотворения связана с его диалогической структурой: перед нами диалог Давида со своей лютней (ср. *Диалог Гамлета с совестью*, 1923). Но первая реплика выглядит как монолог Давида, обращенный к собственной лютне, которая « сорвалась с голоса », стала « ослушницей » (« Да не струна ж, а судорога! »), поскольку не остереглась, « царского беса вспугивая », нарушила запрет (« Перед Саулом-Царем кичась — / Не заиграться б с аггелами! »). Давид сравнивает свою судьбу с судьбой рыбака-неудачника, безголосого соловья и падшей женщины. Однако лютня не признает своей вины: « — Иди, будь здрав, / Бедный Давид... Есть пригороды! / Перед Саулом-Царем играв, / С аггелами — не игрывала! » [II: 167]. В письме от 9-10 марта 1923 года Цветаева пересылает Пастернаку это стихотворение с пометой « стихи к вам » [Цветаева, Пастернак, 2008: 60].

59 Пожалуй, можно согласиться с Джейн Таубман, что перед нами обобщенная ситуация, приложимая к обоим поэтам, а точнее — к поэту вообще. Собственно, мысль, к которой подводит Цветаева, заключается в тонком, но принципиальном различии между страдающим от бесов (Саул) и самим бесом. Поэзия излечивает от зла, даже если внешне кажется, что она служит злу (одержимому

Саулу). Для Цветаевой это особенно важно, поскольку в 1923 она неожиданно начинает воспевать инцестуальные чувства к собрату по поэзии, да и в *Мóлодце* как будто воспела очарованье зла. По существу, в этом тексте Давид — инструмент лютни, а не наоборот. Лютня через Давида лечит Саула (то есть земную жизнь со всеми ее « косностями »). В проекции на контекст переписки лютней оказывается Цветаева, а Давидом — Пастернак, Саулом же — вся жизнь, одержимая страстями.

60 В цикле *Провода*, обращенном к уехавшему из Берлина Пастернаку, возникает еще один эпизод из истории Саула, когда он обращается к Аэндорской волшебнице, чтобы вызвать дух пророка Самуила. Именно из разговора с волшебницей (через которую говорит Самуил, через которого говорит Бог) Саул узнает, что его царство достанется Давиду [1-я Цар. 28]. Женщина не сразу решается помочь ему, потому что Саул преследовал волшебников и гадателей. Видимо, отсюда начало стихотворения: « Не чернокнижница! В белой книге… ». Попытка вернуть пропавшего возлюбленного раскрывается через ряд реминисценций, которые заканчиваются кульминацией: « Как прозорливица — Самуила / Выморочу — и вернусь одна… » [II: 178]. Последнее мотивировано тем, что Саул не видел Самуила, о его присутствии он знал только со слов волшебницы. У Цветаевой это получает психологическую мотивировку — отказа от явного соперничества (в биографическом плане — от соперничества с законной женой). Цветаевская *прозорливица* не желает огорчать Саула — то есть тех, кто обладает правами в жизни как она есть.

61 В неиспользованных набросках тема поединка поэта с жизнью актуализирует образы победы Давида над Голиафом (« Это — Давиды на Голиафов! […] Жизнь! Голиафами навзничь рухай! ») и Саулом, пришедшим на поклон к « прозорливице »: « Это Саулы у прозорливиц » [Цветаева, 1997: 173]. Айзенштейн связывает их с работой над стихотворением *Ночь* (12 мая 1923) и приводит источник (1-я Цар. 17, 5-49) [Айзенштейн, 2012: 253], который можно дополнить и ссылкой на 151-ый псалом. Заметим, что в знаменитом триптихе Цветаевой *Поэты* (1923), а именно во второй его части, где поэты, восстав из ничтожества, оспаривают « бога у богинь » и « девственницу у богов » [II: 185], помимо иных

подтекстов, содержится, вероятно, и память о певце Давиде, который был *ростом мал*, но справился с Голиафом.

62 Цикл *Отрок* отозвался и в цикле *Час души* (1923), посвященном еще одному молодому еврею — А. В. Бахраху. Вновь повторяется мотив влажных глаз и египтянки с еврейским ребенком, на этот раз — Моисеем [II: 210]. В третьей части вспоминаются и Давид с Саулом: « Час Души — как час струны / Давидовой сквозь сны / Сауловы » [II: 211]. Теперь звуки, разгоняющие бесов, представлены не в своей умиротворяющей функции, а воинственно: « В тот час дрожи, / Тщета, румяна смой! / Есть час Души, как час грозы [...] час ножа, / Дитя, и нож сей — благ » [II: 211-212]. Здесь образы отрока и Саула совмещены, как в финале цикла *Отрок*, но в ситуации, исходной для цикла — Давид играет над спящим Саулом. Муки Саула представлены страданиями исцеляемой души. Сюжет преследования Давида редуцируется, и теперь уже Давид определенно проецируется на автора текста.

63 Однако в диптихе *Овраг* (10-11 сентября 1923), обращенном к К. Родзевичу, Цветаева вновь косвенно сравнивает с себя именно с Саулом, поскольку Родзевич назван « юным Давидом, поразившим сонмы соперников — мотив 18 главы 1-й книги Царств [...] Кажется, впервые в Давиде как в архетипе показаны его внешняя красота и молодость, а не поэтическая одаренность » [Айзенштейн, 2012: 253]. Айзенштейн видит здесь « аллюзию на эпизод любви Давида к Вирсавии » (2-я Цар. 11), но Давид не поражал « сонмов », боровшихся за душу Вирсавии, скорее наоборот. Ср.: « В этом бешеном беге дерев бессонных / Кто-то на-смерть разбит. / Что победа твоя — пораженье *сонмов* / Знаешь, юный Давид? » [Цветаева, Родзевич, 2001: 27].

64 Точнее интерпретация Ельницкой: « ...“он” даже не понимает, что на груди его не простая женщина, а неземная, и что его “слепая” победа — это ее поражение (неземное сведено вниз, на дно оврага) » [Ельницкая, 1990: 183]. Однако и это толкование не совсем корректно — именно из-за неразличения Саула и его беса (бесов). Действительно, *поражены* силы природы (стихийные духи, с которыми в этот момент Цветаева себя отождествляет), которые уводили героиню из мира людей к деревьям, облакам,

ручьям и т. п. Но излеченная от этих наваждений героиня чувствует себя так, как Саул, излеченный Давидом, — в гармонии с самой собой. В какой-то мере к Цветаевой возвращается та ветхозаветная радость, которая ассоциировалась для нее с щитом Давида, розами и раем еще в 1917 году.

65 Сам Давид в *Овраге*, подобно отцу младенца в *Лесном царе* Гете, видит только неодушевленную природу: « О, не вглядывайся! Под листвой падучей / Сами — листьями мчим! / Прав, что слепо берешь. Это только тучи / Мчат за ливнем косым » [II: 225]. В подтексте — традиция описания бесов, идущая от романтизма, от *Бесов* Пушкина через лирику Тютчева к Блоку, Волошину и т. д. На первый взгляд прозорливость почему-то переходит здесь от Давида к Саулу, но, в действительности, это не так: Цветаева чуть ли не впервые пишет не от лица Саула или Давида, а от лица самих бесов. Игнорирование Давидом этих сил превращается в божественное отделение порядка от хаоса.

66 Е. Ю. Муратова предлагает такое толкование:

> Цветаева [...] не осуждает душевную глухоту Давида, [...] она мудрее и старше этого мальчика, только начинающего жить. В ее чувстве к нему слились [...] мудрость Сивиллы, и жалость матери [...] Она не хочет, чтобы он захлебнулся ее бурями и страстями [...] стремится уберечь его от своего « болевого бреда ». Поэтому она принимает общение на уровне плоти, которое одновременно — общение на уровне чистоты молодости. В персоносфере Марины Цветаевой Давид [...] положительный герой. Его [...] не-духовность Цветаева, возможно, рассматривает как возрастную черту... [Муратова, 2004: 459]

В действительности, 28-летний Родзевич был не *мальчиком*, а ветераном гражданской войны, и Цветаева, безусловно, радовалась « поражению сонмов », не случайно не-духовность (в терминах Е. Ю. Муратовой) будет так яростно воспеваться ею в прощальной *Поэме Конца* (1924), посвященной Родзевичу. *Сонмы* (кажется, неслучайно созвучные со словом *сон*) рассматриваются как бесы, от которых героиня избавляется, принимая земной (устроенный Богом) мир. Как явствует из переписки с адресатом стихотворения [Цветаева, Родзевич, 2001: 43], Цветаева в этот период ощущает себя *нормальной* женщиной. И это согласие

души с телом она кодирует двумя важнейшими ветхозаветными образами — о сотворении мира и об излечении больной души гармонией (музыкой Давида).

67 Первое стихотворение диптиха *Овраг* заканчивается сравнением лирической героини с Синаем: « Ночь — как воры, / Ночь — как горы. / (Каждая из нас — Синай / Ночью…) » [II: 224]. Синай — место встречи с Богом, место, где Моисей получил заповеди (ср. Пс. 67, 9 и 18), возможно, слитый в сознании Цветаевой с Сионом — горой, многократно воспетой в Псалтири (сорок упоминаний). Овраг у Цветаевой — отнюдь не низменное место: начинается текст со слова *дно*, а заканчивается последняя строка словом *Синай*. Дно оборачивается вершиной. Последнее слово *ночью* следует кодой (коммой — усеченной последней строкой), объясняя принцип негативного перевертывания, превращающего грех в святость, дно — в вершину.

68 В *Поэме Горы* (1924) это парадоксальное перевертывание признаков *рая* и *Синая* получит дальнейшую разработку [III: 25]. Мелькает в ней и сопутствующий образ Агари: « Еще горевала гора: хотя бы / С дитятком — отпустил Агарь! » [III: 26]; при том, что Родзевич уже никаким образом с еврейством не был связан. Томас Венцлова обнаружил в поэме и массу других библейских подтекстов:

69 Описание горы […] во многом ориентировано на Книгу Исхода […] Тональность цветаевской поэмы, проклинающей законопослушный мир Европы, здесь близка к тональности библейских пророков, проклинающих блудный Вавилон [Венцлова, 1994: 151-153].

Расставанье с замыслом Саула / Давида (1924-1927)

70 В *Поэме Конца* (1924) « звучит мотив Поэта как Вечного жида, как нового Давида, защитника Иерусалима души: “За Давидов щит — / Месть! — В месиво тел! / Не упоительно ли, что жид / Жить — не захотел?! / Гетто избранничеств! — Вал и ров. / По-щады не жди! / В сем христианнейшем из миров / Поэты —

жиды!" » [Айзенштейн, 2012: 253]. Одновременно душа ниспровергается как пар, « христианская немочь бледная », которой никогда и не было: « Было тело, хотело жить ». Может показаться, что Цветаева предпочитает Ветхий Завет Новому, но саркастически упоминается и ветхозаветный Бог, который у Иова « хотел взаймы? Да не выгорело » [III: 47].

71 Складывается впечатление, что поэты-жиды Цветаевой оппозиционны не только христианам, но и Богу как таковому, хотя Давид связан с Иеговой неразрывно: « В “Поэме Конца” противоестественность разлуки любящих демонстрируется на примере обеих разновидностей хаоса: соединение несоответствий и несоединение соответствий. Ср. “Завтра с западу встанет солнце! — С Иеговой порвет Давид!...” » [Ельницкая, 1990: 133]. Венцлова усматривает здесь слова « псалма “Боже мой! Боже мой! для чего Ты оставил меня?” (Пс. 21, 2), которые Иисус произнес на кресте во время затмения » [Венцлова, 1994: 153].

72 Примечательно, что в цикле *Сон* « рай Давидов » оказывается встроен в череду сакральных образов, которые не вполне совместимы с христианством, она хочет « рай Давидов / Зреть и Ахиллов шлем / Священный, [...] Заокеанских тропик / Прель, Индостана — ил... » [II: 245]. Вскоре загадочный Индостан превратится в далекую и высокую цель, к которой потянутся *красные* крысы в поэме Цветаевой *Крысолов* (1925). Здесь царит закон Моисея — его Тора: « В богатых домах, / Что́ первое? запах. / Предельный, как вкус, / Нещадный, как Тора, / Бесстыдный, как флюс / На роже актера » [III: 780]. Дух Торы присутствует и в Псалтири. Возможно, « рай Давидов » не вполне с ним сопадает.

73 Слово рай для Цветаевой всегда подразумевает некое освобождение, поэтому она уверена, что « есть и волчий рай [...] для паршивых овец, для таких, как я » [VI: 742]. Праву каждого на свой рай соответствует право каждого на свою религию, поэтому встречу с Пастернаком Цветаева представляет как встречу Саваофа и Зевеса [Цветаева, Пастернак, 2008: 109, 112]. Вероятно, именно поэтому в эссе *Поэт о критике* (1926) уже написанный *Тезей* (*Ариадна*) следует через запятую с ненаписанным *Саулом*.

74 Цветаева вспоминает Давида и в письмах к Рильке (12 мая 1926), автору ряда произведений о Давиде, Сауле, Авессаломе и т. д. Десять лет спустя в переписке с молодым поэтом А. Штейгером Цветаева будет вспоминать мужественных персонажей поэзии Рильке — Мазепу, Илью Муромца « и Авессалома — и мужа из мужей — Царя Давида » [VII: 568], имея в виду стихотворения Рильке *Отпадение Авессалома*, *Ависага*, *Давид поет Саулу* и *Плач о Ионафане* [VII: 626]. В письмах к самому Рильке Цветаева сравнивает своего корреспондента с Иоанном Бога-Отца, « потому что он был более *одинок* и — немыслим для любви! Не Давид, нет. Давид — вся застенчивость своей силы. Ты же — вся отвага и дерзость твоей силы » [VII: 58]. Таким образом, Давид косвенно проецируется и на Иоанна, подспудно наделяясь функцией ученика (апостола) Бога-отца.

75 Однако в *Поэме Воздуха* (1927), изначально связанной с образом Рильке, Давид появляется в комическом освещении: « Еврея с цитрою / Взрыд: ужель оглох? » [III: 139], имеются в виду многочисленные плачи, адресованные Богу. В 1928 юный Н. Гронский писал ей: « Хочется мне Тебе сказать, как Давид говорил Богу: Ты мой щит, мой лук, мое прибежище » [Цветаева, Гронский, 2003: 97]. Сама же она в письме к Игорю Северянину сравнила его с Аэндорской волшебницей: « Призраки явились — поглядеть на *себя*. [...] Вы же были только *той*, прорицательницей, Саулу показавшей Самуила... » [VII: 421].

76 Когда в очерке *Поэт и время* (1932) Цветаева писала: « Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы. [...] невозвращенец в *свое* небо » [V: 335], она могла бы сослаться на псалом: « Странник я на земле; не скрывай от меня заповедей Твоих » (Пс. 118, 19).

Возвращение к образу Давида (1932-1937)

77 В *Письме к Амазонке* (1932-1934) выяснилось, что старая амазонка благороднее старого Давида: « Она не хочет ни животных, ни сирот, ни приятельниц. [...] Царь Давид, согреваясь неоживленным теплом Ависаги, был Хам » [V: 495]. После « еврея

с цитрою » это, пожалуй, еще более шокирующая трактовка образа. Кажется, что былая любовь прошла. Но Цветаева непоследовательна.

78 В очерке *Открытие музея* (1933) Цветаева воздает должное героическому образу Давида: « У правого крыла — как страж — в нечеловеческий и даже не в божественный: в героический рост — микеланджеловский Давид » [V: 166]. В статье « Два “Лесных Царя” » (1933) она вспоминает о Сауле, анализируя балладу Гете и ее перевод Жуковского: « У Жуковского мы видим старика, величественного, “в темной короне, с густой бородой”, вроде *омраченного* Царя — Саула очами пастуха Давида. Нам от него, как от всякой царственности [...] спокойно. У Гёте — неопределенное [...] существо [...] *демона* » [V: 430]. Таким образом, Цветаева ясно делит одержимого Саула на две части: добрая досталась Жуковскому, демоническая (сонмы) — Гете. Но ведь изначально Лесной Царь и был демоном. Следовательно, по мнению Цветаевой, Жуковский подобно Давиду излечил образ Гете от демонизма, сделав его пригодным для детской сказки.

79 На Давида гротескно проецируется и образ Андрея Белого в эссе *Пленный дух* (1934): « Так это у меня и осталось: первый Белый, танцующий перед Гёте и Штейнером, как некогда Давид перед ковчегом » [IV: 224]. Но в стихах на смерть Н. Гронского (*Есть счастливцы и счастливицы…* 1935) образ Давида — беспримесно трагичен: « Пел же над другом своим Давид, / Хоть пополам расколот! » [II: 323]. Имеется в виду плач Давида по Саулу и Ионафану (2-я Цар. 1). « Выделена именно тоска по Ионафану, которого Давид любил как брата и чья любовь была для него “превыше любви женской” (2-я Цар. 1, 26) » [Айзенштейн, 2012: 253].

80 Возможно, Давид из стихов к Гронскому и *Пленного духа* попал в стихотворение *Ударило в виноградник…* (20-22 сентября 1935): « Хвалы виноградным соком / Исполнясь, как царь Давид — / Пред солнца Масонским Оком — / Куст служит: боготворит » [II: 333]. Эпитет *масонский* внутренне рифмуется с *солнца*, так же, как виноградины приближаются к райским очертаниям солнца-ока. В образе виноградника преодолевается различие между телесным (Соломоновым, райским) и духовным, как и в

семантике слова *масон*, совмещающего семы *камня* и *духа* в идее *храма*. А. Ю. Зиновьева закономерно рассматривает это стихотворение как развитие и завершение темы диптиха *Куст*:

> Цветаева делает читателя свидетелем Боготворения [...] Служение это [...] по-дионисийски двусмысленное: куст-псалмопевец причастен мистерии преисподней. Лоза [...] совершенна в своей целостности [...] ее кровь буквально и есть вино, эта чаша вечно наполненная, не знающая разрыва между словом и смыслом, столь мучительного в « Кусте ». Стихотворение 1935 г. — словно окончательное свершение стихотворения 1934 г., когда говорящая — устраняется, а « Богосотворение » осуществляется [...] вне лирической дистанции между « я » и предметом (кустом). [Зиновьева, 2010: 52]

Подоробный анализ посвятила этому стихотворению Е. О. Айзенштейн. Начинает она с биографического контекста:

> Марина Ивановна вместе с сыном провела лето и сентябрь 1935 года на морском побережье, в Фавьере [...] у своей дальней родственницы, баронессы Врангель [...] « А какие вокруг горы! Сосна, лаванда, мирт, белый мрамор. [...] Я сразу влюбилась в какой-то куст, оказался мирт, посылаю веточку » [Айзенштейн, 2012: 246].

Однако стихотворение было посвящено не мирту (растению Афродиты, воспетому еще в трагедии *Федра*), а виноградному кусту (« изображения Царства Бога под видом виноградника или виноградной лозы встречаются и в Ветхом Завете (Ис. 5, 1-7; Иер. 2, 21; Иез. 15, 1-6 и др.) » [Айзенштейн, 2012: 254]). Айзенштейн находит в тексте мандельштамовские следы:

> Связь куста с небом показана через сравнение виноградных веток со всадниками — образ, имеющий в предшественниках стихотворение Мандельштама « Золотистого меда струя из бутылки текла… » (1917) [...] « …виноград, как старинная битва живёт, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке » [Айзенштейн, 2012: 247].

Тут, конечно, нельзя не вспомнить и финала поэмы *На Красном Коне* с отсылками к образу св. Терезы, пронзаемой копьем света (здесь « каждый кусток, как всадник, / Копьём пригвожден к седлу [...] весь световым железом / Пронизан — пробит — пронзен ») [II: 333]. Айзенштейн проясняет графический образ « масонского ока »: « ...в метафоре “Масонское око” [...] в виде заключенного в треугольник ока, обозначающем [...] всевидение [...] пантеистическое восприятие природы ». Возможно, что подразумевается и буквальная аналогия с солнцем, выходящим из-за туч (ср. « Из туч с золотым обрезом... »).

81 Через слово *транспарант* и ряд других сигналов Айзенштейн связывает содержание этого текста с Пастернаком, поскольку мысль том, что « куст — *транспарант* Божьего величия » использует « *советское* слово », а в 1935 году Цветаева виделась с Пастернаком и защищал колхозы (VII, 552). Кроме того, *световой лейтмотив* отсылает к статье Цветаевой о Пастернаке « Световой ливень », слово *око* — к описанию глаз поэта (« конская, дикая и робкая роскось глаз. (Не глаз, а око) »), мотив просвечивания —к формуле « поэт наибольшей пронзаемости » (V, 235), а сам образ винограда — к одному из определений поэзии Пастернака в цикле *Ручьи* (« Виноградниками рокоча ») [V: 248-249].

82 Принимая все эти проекции, нельзя ими ограничиться. Хотя бы потому, что слово *транспарант* — французского происхождения, и при общей нелюбви Цветаевой к советскому естественнее предположить, что ей важнее исходная семантика прозрачности, связанная с этим словом: « Твой каждый листок — Господня / Величия — транспарант ». Транспорантом назывался разлинованный листок, который подкладывался под писчую бумагу и просвечивал, давая возможность писать правильно. Виноградный лист — образец божественного творчества, который служит вспомогательным *транспарантом* для поэта. Это не исключает семантической игры с семантикой флагов, транспарантов, знамен и прочих знамений из социально-политической сферы. Цветаевой определенно близок образ полупрозрачной алебастровой вазы с огнем внутри, который Тургенев сблизил с образом главной героини своей повести

Призраки, Мережковский сделал метафорой символического искусства в своих программных лекциях 1892 года, а Заболоцкий позднее сделает символом истинной красоты (*Некрасивая девочка*).

83 Е. О. Айзенштейн пытается обобщить, чем же является для Цветаевой Давид вообще:

> В ее представлении царь Давид — это символ счастливого, радостного, творческого отношения к миру, к Жизни, это образ умения жить, вопреки близости смерти, вопреки зависти, злу, в ощущении божественного присутствия, божественной помощи, исполняя долг, завещанный певцу Небом. [Айзенштейн, 2012: 253]

Это вполне соответствует образу разбираемого стихотворения и отчасти другим образам Давида у Цветаевой, но к одному символу этот персонаж у Цветаевой все-таки не сводится. Для Цветаевой Давид был не столько символом, сколько героем с довольно обширной и сложной биографией и творчеством (Псалтирь), из которых можно извлекать самые разные символы. Именно сложность и достаточная противоречивость этого героя делали его привлекательным материалом для драматических замыслов. Однако развернутого воплощения этот образ не получил, а из осколков, какими являются отдельные стихотворения, записи, реминисценции, единого образа не складывается. Давид-друг и Давид-жрец — разные Давиды, а ведь есть еще и Давид-хам.

84 В письме (предположительно 1935 года) к Октаву Обри — автору книги *Наполеон и Жозефина* — Давид оказывается аналогом любимого Цветаевой с детства Орленка — Наполеона II, Герцога Рейхштадского. Соответственно, его друг А. фон Прокеш-Остен оказывается в этой перспективе Ионафаном: « Вся история — игра с участием всего нескольких персонажей [...] они больше, чем принципы, — они стихийные силы <стихии принципов>. Герцог Рейхштадтский и Прокеш — это же Давид и Ионафан » [VII: 554]. В 1937 году в эссе *Пушкин и Пугачев* Цветаева возвращается к идеям этого письма: « Любовь Пугачева к Гриневу — отблеск [...] любви Саула к Давиду, тоже при наличии кровного сына, любовь к сыну по избранию, сыну — души моей »

[V: 504]. Возвращаясь к тематике цикла *Отрок*, Цветаева уже полностью освобождает его от сексуального подтекста: Пугачев оказывается не только аналогом Саула, но и сублимацией образа Агари из того же цикла. Конструкция « Саул — Давид » (с разными дополнениями) остается структурным ядром, но возможности иных образных уравнений и наслоений, а вместе с ними и переосмыслений, оказываются бесконечными.

85 Менялся смысл даже уже готовых строк. Так, в письме к А. Э. Берг от 18 марта 1939 Цветаева вспомнила свой чешский цикл *Деревья*: « Там, где рябина — Краше Давида-Царя... » [VII: 537]. Но в оригинале было не там, а *ввысь* [VII: 551]. Замены одного местоимения оказалось достаточно, чтобы стремление к небу сменилось стремлением к определенному месту на земле, как будто именно там произрастает та самая рябина, освященная славой Давида.

86 Последним предназначенным для печати упоминанием о Давиде стал мотив из Псалтири в *Повести о Сонечке* (1937): « Вспомним слово царя Давида: — Человеку от Бога положено семьдесят лет, а что свыше — уже Божья милость » [IV: 406]. Ср. « Дней лет наших — семьдесят лет, а при большей крепости — восемьдесят лет; и самая лучшая пора их — труд и болезнь, ибо проходят быстро, и мы летим » (Пс. 89, 10). Для Цветаевой было несущественно, что в Псалтири это — Молитва Моисея, человека Божия. Для нас же это — дополнительное свидетельство того, что она считала Псалтирь поэтическим наследием Царя Давида и, скорее всего, изучала ее в ходе подготовки к написанию *Саула (Давида, Ионафана, Старого Давида)*. Но не зря она писала в эссе *Пушкин и Пугачев*: « Никто дважды не вступал в ту же реку. А вступил ли кто дважды в ту же книгу? » [V: 499].

Заключение

87 Благодаря столь долгой жизни в творчестве Цветаевой (1917-1939) образ Давида хорошо демонстрирует чрезвычайную подвижность поэтических смыслов и невозможность их сведения к простой однозначной матрице, несмотря на наличие устойчивых ядерных компонентов. Имя царя Давида играет заметную роль в творчестве Цветаевой примерно два десятилетия (1917-1937), но

неравномерно. Первые десять лет Цветаева прибегает к нему более активно, и активнее всего — в период с 1921 по 1924. Этому предшествуют точечные появления имени Давид в стихотворениях *Аймéк-гуарýзим — долина роз…* (1917) и *Марина! Спасибо за мир!..* (1918) — сначала в словосочетании *щит Давида*, а затем в сравнении.

88 После двухгодичного перерыва Давид возвращается в цикле *Ученик* (1921) и, наконец, в тетраптихе *Отрок* (1921), в котором и оформляется идея пьесы *Давид / Саул*, которая тогда же начинает писаться. Уже в эмиграции в 1922 году возникают замыслы *Ионафана* и *Старого Давида*, и соответствующие мотивы проникают в поэму *Мóлодец*, стихотворение *Но тесна вдвоем…* и цикл *Деревья*. В 1923 Давид становится героем *Лютни*, а связанные с ним образы проникают в цикл *Провода*. Вариацией на тему *Отрока* становится цикл *Час души*. Наконец, новаторская версия образа попадает в диптих *Овраг* (1923). В диптихе *Сон* (1924) и *Поэме Конца* (1924) Давид еще появляется, но уже не играет существенной роли. А два года спустя в статье *Поэт о критике* (1926) Цветаева первый и последний раз упоминает о неосуществленном замысле *Саула*. Уже через год в *Поэме Воздуха* (1927) Давид предстает в шаржированном образе « еврея с цитрою ».

89 Около пяти лет Цветаева Давида не вспоминала вовсе, пока не назвала его хамом в *Письме к Амазонке* (1932). Но начало мемуарной серии очерков вернуло Давиду расположение, и с 1933 году он в виде статуи Давида появляется в *Открытии музея*, затем тогда же — в статье « Два “Лесных Царя” » (как пастух Давид при дворе Саула), а год пустя в *Пленном духе* (Андрей Белый в качестве подобия царя Давида пляшет перед ковчегом завета). Мини-кульминацией этого периода становятся два стихотворения: *Есть счастливцы и счастливицы…* (1935) и *Ударило в виноградник…* (1935), где Давид предстает оплакивающим друга и славящим Создателя. Еще раз тема дружбы отразится в статье *Пушкин и Пугачев*, а реминисценция из псалмов — в *Повести о Сонечке*, оба текста 1937 года.

90 В колебаниях образа Давида существенную роль играют три фактора: эволюция автора, смены сюжета (Давид в паре с

разными персонажами), игра точками зрения внутри сюжета. Как мы видели, автор может совмещать свою точку зрения с Саваофом, Давидом, Саулом, бесами Саула (сонмами), лютней Давида и т. д. В пределах одного текста точка зрения может меняться. Соответственно, Давид может быть защитником и символом еврейского рая, чистым ребенком, объектом вожделения, предметом восхищения, хирургом (*Час души*), психотерапевтом (*Овраг*), стариком, мудрецом, апостолом, « евреем с цитрою », хамом, верным другом, героем, пастухом и т. д. Это — один из тех образов, которые сохранили свою подспудную ценность больше, чем явную, один из *вечных спутников* поэзии Цветаевой.

Corpus

Цветаева М. И., 1994-1995, *Собрание сочинений в семи томах*. Сост., подготовка текста и комментарии А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. Москва, Эллис Лак.

Цветаева М. И., 1997, *Неизданное. Сводные тетради*. Подгот. текста, предисловие и примечания Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. Москва, Эллис Лак.

Цветаева М. И., 2000-2001, *Неизданное. Записные книжки*. В 2-х томах. Сост., подготовка текста, предисловие и примечания Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой. Москва, Эллис Лак.

Bibliographie

Айзенштейн Е. О., 2014, « О поэтическом контексте в лирике М. Цветаевой на примере стихотворения “Ударило в виноградник” », *Актуальная Цветаева — 2012. К 120-летию со дня рождения поэта*, Москва, Дом-музей Марины Цветаевой, с. 245-255.

Венцлова Томас, 1994, « “Поэма Горы” и “Поэма Конца” как Ветхий Завет и Новый Завет », *Modern literature and culture: Studies and Texts*. Vol. 32: *Marina Tsvetaeva. One Hundred Years*. Ed. by V. Schweitzer, J. A. Taubman & al., Amherst, Massachusetts, p. 147-161.

Войтехович Р. С., 2006, « Риторика М. Цветаевой: уроки Библии », *Jebreju teksts Eiropas kūlturā*. Daugavpils, Daugavpils Universitātes akadēmikais apgāds « Saule », p. 206-212.

Войтехович Р. С., 2012, « Верхнее “До”: Градация в поэзии Цветаевой », *(Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сборник статей к 65-летию Б. А. Каца*, Санкт-Петербург, Европейский университет, с. 492-506.

Войтехович Р., 2013, « Цветаева и Тютчев », *Статьи на случай: сборник к 50-летию Р. Г. Лейбова*, Тарту, Тартуский университет [http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Voitehovich.pdf.

Гаспаров М., 1992, « От поэтики быта к поэтике слова », *Марина Цветаева. Статьи и тексты*, *Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, Sbd. 32, s. 5-16.

Гуль Р., 2003, [Рец.] « Марина Цветаева. Лебединый стан. Стихи 1917-1921 гг. Мюнхен. I. Baschkirzew, 1957 », *Марина Цветаева в критике современников*. В 2-х частях. Ч. 2, Москва, Аграф, с. 177-179.

Державин Г. Р., 1985, *Сочинения*. Сост., биограф. очерк и комментарии И. И. Подольской, Москва, Правда.

Ельницкая С. И., 1990, *Поэтический мир Цветаевой. Конфликт лирического героя и действительности*, Wien, Wiener slawistischer Almanach.

Жулавский Южи, 1910, *Эрос и Психея. Сценическая поэма в семи актах-картинах*. Пер. Ал. Вознесенского, Москва, Польза, В. Антик и К°.

Забежинский Г., 1962, « Вулканическая бунтарка. О Марине Цветаевой », *Современник*, № 6, с. 57-67.

Зиновьева А. Ю., 2010, « Вокруг “Куста” », *Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета*. Филология, III, 3 (21), с. 44-56

Иванов Вяч. Вс., 1997, « Современность античности. “Черное солнце” Федры », *Иностранная литература*, № 1, с. 247-250.

Иваск Ю., 2003, « Похвала российской поэзии » <отрывок> (1985), *Марина Цветаева в критике современников*. В 2-х частях. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2: 1942-1987, Москва, Аграф, с. 602-603.

Каган Ю. М., 1993, « О еврейской теме и библейских мотивах у Марины Цветаевой. Опыт толкования нескольких стихотворений », *De Visu*, № 3, с. 55-61.

Коровин В., 2019, « *Благослови, душа моя!.. ». Псалмы русских поэтов*, Москва, Эксмо.

Липкин С. И., 2002, « Вечер и день с Цветаевой », *Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Возвращение на родину*, Москва, Аграф, с. 127-137.

Лосев Л., 1992, « Перпендикуляр: Еще к вопросу о поэтике переноса у Цветаевой », *Марина Цветаева, 1892-1992*. Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда, Нортфилд, Санкт-Петербург, Максима, с. 100-109.

Марина Цветаева в воспоминаниях современников. В 3-х томах, 2002, Москва, Аграф.

Мейкин М., 1997, *Марина Цветаева: Поэтика усвоения*. Пер. с англ. С. Зенкевича, Москва, Дом-музей М. Цветаевой.

Мещерякова И. А., 1999, « Библейские мотивы в творчестве М. Цветаевой 1910-х годов », *Шестая цветаевская международная конференция*. Отв. ред. В. И. Масловский, Москва, Дом-музей М. Цветаевой, с. 193-201.

Муратова Е. Ю., 2004, « Роль мифологических и библейских имен в поэтике Марины Цветаевой », *« Чужбина, родина моя ! »: Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой*, Москва, Дом-музей М. Цветаевой, с. 454-462.

Невзорова И. М., 2008, « Роза Иерихона: поэт и символ », *Марина Цветаева в контексте культуры Серебряного века*. Материалы 4-ых международных цветаевских чтений, Елабуга, с. 161-167.

Некрасов Н. А., 1981, *Полное собрание сочинений в 15-ти томах*. Т. 3, Ленинград, Наука.

Орлов В., 2003, « Марина Цветаева. Судьба, характер, поэзия » (1965), *Марина Цветаева в критике современников*. В 2-х частях. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2: 1942-1987, Москва, Аграф, с. 256-323.

Ревзина О. Г., 2009, *Безмерная Цветаева. Опыт системного описания поэтического идиолекта*, Москва, Дом-музей М. Цветаевой.

Рудик И., 2014, *Русская тема в сборнике Марины Цветаевой « Версты. Стихи. Выпуск I »* (1922), Tartu, University of Tartu press.

Струве Г., 2003, « Цветаева », *Марина Цветаева в критике современников*. В 2-х частях. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2: 1942-1987, Москва, Аграф, с. 83-96.

Таубман Дж., 1991, « Двух соловьев поединок... » (1982), *Марина Цветаева*. Под ред. Р. Кембалла, Bern, Peter Lang, с. 160-169.

Тименчик Р., 2006, « Повороты темы », *Лехаим*, июль 2006, https://lechaim.ru/ARHIV/171/timenchik.htm.

Цветаева А. И., 2008, *Воспоминания*. В 2-х т. Т. 1: 1898-1911 годы. Изд. подготовил Ст. А. Айдинян, Москва, Бослен.

Цветаева М. И., 2001, *Письма к Константину Родзевичу*. Подгот. Е. Б. Коркина, Ульяновск, Дом печати.

Цветаева М., Гронский Н., 2003, *Несколько ударов сердца*. Подгот. текста Ю. И. Бродовской, Е. Б. Коркиной, Москва, Вагриус.

Цветаева Марина, Пастернак Борис, 2008, *Души начинают видеть. Письма 1922-1936 годов*. Сост. и предисловие И. Д. Шевеленко, Москва, Вагриус.

1 При ссылках на семитомник Цветаевой под редакцией А. Саакянц и Л. Мнухина мы будем указывать номер тома римскими цифрами и номер страницы непосредственно после цитаты.

2 К примеру, таким как иллюстрированное издание: *Библейские мотивы*. Рисунки художника Густава Доре со стихотворениями к каждому рисунку русских поэтов: А. Н. Майкова, Я. П. Полонского, В. А. Жуковского и многих др. Т. 1-3, Санкт-Петербург, А. А. Каспари, 1896-1898.

3 Десять из девятнадцати.

4 Ср. «…метафора — “Пятидневною раною рот запекся. / Тяжек ход твой, о кровь, приближаясь к сроку!” — может иметь […] несколько толкований. […]; 1) срок, в который М. Цветаева […] писала цикл “Отрок”, «и на пятый день […] вынесла из кельи своей листок» […]; 2) пятая печать, снятая Ангелом […] (видение Иоанна Богослова). […] рефрен “и влачат, и влачат…” […] перекликается с библейским “всё суета сует”…» [Невзорова, 2008: 165].

5 Ср. иное толкование Невзоровой: «М. Цветаева уводит читателя от отрока-Миндлина в древнюю Палестину к библейскому отроку, сообщившему Давиду о смерти Саула, и убитого им (2-я Цар. 1, 4-15) […] И далее — к “отрокам с кровью черной”, символизирующим черные дела всех времен […]» [Невзорова, 2008: 166]. Стоило, вероятно, уточнить, что Давид не убил, а казнил отрока, убившего Саула по его собственной просьбе, казнил за измену. В предложенном толковании есть свой резон, поскольку отрок донес Давиду последние слова Саула (ср. «И влачат, и влачат этот вздох Саулов / Палестинские отроки…»). «Черная кровь» (черная душа) отрока в этом случае приобретает иной смысл, нежели «тяжелая» кровь Саула, в чем мы сомневаемся. Мы, однако, не видим причин, почему этот текст должен уводить от Миндлина как источника вдохновения. Полагаем, что именно Миндлин и является тем «палестинским отроком», который сначала показался «Давидом», а затем оказался наследником «Саула», обнаружив эмоциональную безжизненность в отношениях с хозяйкой. Возможно, Цветаевой это напомнило других нерешительных еврейских и полуеврейских «отроков», с которыми ее сводила жизнь, С. Я. Эфрона и О. Э. Мандельштама.

Русский
Интерес к библейскому Давиду проявлялся в творчестве Цветаевой в течение двух десятилетий — с 1917 по 1939 годы. До середины 1920-х Цветаева прибегает чаще и активнее к образу Давида. В тетраптихе *Отрок* (1921) оформляется идея пьесы *Давид* (*Саул*), которая в эмиграции в 1922 году получает название *Ионафан*; тогда же возникает и идея продолжения — *Старый Давид*. Отдельные мотивы этого драматического замысла проникают в поэмы и циклы стихов 1922-1923. Первый и последний раз Цветаева упоминает о нем в статье *Поэт о критике* (1926). Период падения интереса к образу Давида ограничен *Поэмой Воздуха* (1927), где Давид предстает в шаржированном образе, и *Письмом к Амазонке* (1932), где он назван *хамом* из-за сюжета с Ависагой. Однако с 1933 по 1937 годы в мемуарной прозе и двух стихотворениях 1935 года образ Давида реабилитируется.

Français
C'est pendant deux décennies, de 1917 à 1939, que l'intérêt pour le David biblique se fait sentir dans l'œuvre de Cvetaeva. Avant le milieu des années 1920, Cvetaeva recourt à ce personnage d'une manière plus régulière et accentuée. L'ébauche de la pièce de théâtre *David* (*Saul*) commence à prendre forme dans le tétraptyque *Le jouvenceau* (1921), ensuite, dans l'émigration, en 1922, cette pièce sera intitulée *Jonathan* ; c'est à cette époque-là que germe aussi l'idée d'une suite, *Le vieux David*. Certains motifs de ces études dramaturgiques se manifestent dans des poèmes épiques et des cycles poétiques des années 1922-1923 ; Cvetaeva en parle pour la première et la dernière fois dans son article « Le poète sur la critique » (1926). La période du désintéressement par rapport à l'image de David commence avec *Le Poème de l'Air* (1927), où David est parodié, et se termine avec *Lettre à l'Amazone* (1932), où David est qualifié de *mufle* à cause l'épisode avec Abisag. Dans les mémoires de Cvetaeva datés des années 1933-1937 et dans deux poèmes de 1935, David est pourtant réhabilitée.

English
The interest in the biblical David is particularly salient in Cvetaeva's work from 1917 to 1939. Before the mid-1920s, Cvetaeva used this character in a more regular and accentuated way. The draft of the play *David* (*Saul*) began to take shape in her tetraptych *The Youth* (1921), then in the emigration in 1922 this play would be entitled *Jonathan*; it was at this time that the idea of a sequel, *The old David*, also germinated. Some of the motives of these dramaturgical studies were manifested in epic poems and poetic cycles of 1922-1923; Cvetaeva mentioned them for the first and last time in her article "The poet on criticism" (1926). The period of disinterest in David's image began with *The Poem of the Air* (1927), where David was parodied, and ended with *Letter to the Amazon* (1932), where David was called a *cad*

because of the episode with Abisag. In the memoirs of Cvetaeva dated 1933-1937 and in two 1935 poems, David is however rehabilitated.

Mots-clés
Cvetaeva, poésie, dramaturgie, David, Saul, Bible, psaumes

Keywords
Cvetaeva, poetry, dramaturgy, David, Saul, Bible, psalms

Ключевые слова
Цветаева, поэзия, драматургия, Давид, Саул, Библия, псалмы

Roman Voïtekhovitch
IDREF : https://www.idref.fr/130111104
ISNI : http://www.isni.org/0000000114605164

Selecta slavica

Le langage visuel dans la peinture symboliste de Lyubov Momot: un dialogue avec la poésie contemporaine

Rosina Neginsky

DOI : 10.35562/modernites-russes.419

CC-BY

---

1 L'histoire de l'art nous a légué plusieurs formes d'échanges entre peinture et poésie. Prenons à titre d'exemples quelques artistes. Le visionnaire anglais du XVIII[e] siècle William Blake a lui-même illustré ses vers, et ses dessins lui ont inspiré un grand nombre de poèmes. Plusieurs *Salomés* de Gustave Moreau comptent parmi les sources d'inspiration de *Salomé* d'Oscar Wilde. Dans les romans d'Huysmans, les œuvres d'art participent à l'élaboration des caractères et des intrigues ; dans À *Rebours*, les interprétations des toiles de Gustave Moreau *L'Apparition* et *Salomé dansant devant Hérode* faites par des Esseintes permettent de mieux comprendre le roman et la complexité de ce personnage. Les va-et-vient entre peinture et littérature sont caractéristiques pour le symbolisme. Les peintres préraphaélites (qu'on appelle aussi *symbolistes anglais*) ont souvent été qualifiés de « peintres littéraires », car ils puisaient leurs sources d'inspiration dans la littérature. Dante Gabriel Rossetti, peintre et poète, exaltait la poésie de Dante, et celle-ci a nourri sa peinture. Les symbolistes français et russes ont eux-aussi tissé des liens entre littérature et arts plastiques. Les œuvres de Gustave Moreau et d'Odilon Redon possèdent des origines littéraires, il en est de même pour *Hamlet* et *Démon* de Mikhail Vrubel' suggérés par Shakespeare et Lermontov. L'écriture de Guillaume Apollinaire, autre amateur de la peinture, s'est plus d'une fois appuyé sur des œuvres picturales. Dans les arts de la fin du XX[e] et du début du XXI[e] siècle, ce dialogue se poursuit.

2 Notre essai parlera de l'intersubjectivité de Lyubov Momot, peintre ukrainienne installée à Chicago, et de Rosina Neginsky, poète d'origine russe, élevée à Paris, vivant aussi à Chicago ; nous verrons

que les deux artistes contemporaines sont douées de la même *sensibilité symboliste*. À la charnière du XIX[e] et du XX[e] siècle, Zinaida Vengerova définit ainsi le mouvement symboliste :

> Je ne considère pas le symbolisme seulement comme une école littéraire, qui a eu un début, une période d'épanouissement et qui a été ensuite remplacée par d'autres mouvements. Le symbolisme c'est tout ce qui a un rapport avec l'essence du vrai en tant que signe désincarné. Le symboliste c'est celui qui ne se fond pas avec l'instant vécu, ne se noie pas en lui, mais celui qui le perçoit comme un but à atteindre, comme une voie.

> *Я отношусь к символизму не только как к литературной школе, которая имела свое начало, свою пору расцвета и затем сменилась новыми явлениями. Символизм — это все, что относится к сущему, как знаку невоплотимого. Символист — это тот, кто не сливается с переживаемым моментом, не утопает в нем, а воспринимает его, как искание цели, как путь. [Венгерова, 1914 : 137]*

3 Le symbolisme ne cherche pas à recréer la réalité. Gabriel-Albert Aurié, poète, critique et peintre symboliste français, développe l'idée du symbolisme conçu comme une sensibilité plus qu'un mouvement artistique. D'après lui, les plaisirs procurés par de jolies formes ou de belles couleurs n'est pas le but du véritable artiste ; celui-ci cherche à percer un sens mystique caché dans les formes, lignes, lumières afin de les réutiliser dans son imaginaire. Pour Aurié, « les Angelico, les Mantegna, les Memling, les Dürer, les Rembrandt, les Vinci » sont tous symbolistes même s'ils ne se nomment pas ainsi [Aurié (1893), 1995 : 159].

4 Dans les années 1960-1970 Lyubov Momot a fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Kiev, ensuite à l'Académie des beaux-arts de Lvov. Le style qui prédominait alors en URSS était étranger à l'esprit et à l'esthétique de Lyubov Momot. Les œuvres qu'elle avait peintes à Kiev n'ont jamais été exposées en URSS, mais elles ont pu éveiller l'attention des Occidentaux et lui apporter une reconnaissance internationale. Son métier de designer textile lui avait permis de mettre en pratique une expressivité spécifique qui a migré dans sa peinture de la période américaine. L'artiste a d'ailleurs émigré

aux États-Unis en 2008 pour y continuer sa carrière artistique dans des conditions plus favorables à son art. Lyubov Momot ne reproduit pas la réalité environnante, ses toiles transmettent ses sentiments et son univers idéal complexe : solitude et angoisses, rêves et souvenirs. Nous pouvons appliquer à Momot la formule qu'on attribue au peintre nabi Maurice Denis : Odilon Redon est notre Mallarmé en peinture.

5 Le poète anglophone Rosina Neginsky, historienne de l'art spécialisée en symbolisme, est née à Leningrad. Avant de s'installer aux États-Unis, elle a fait ses études secondaires et universitaires à Paris. Neginsky a écrit ses premiers poèmes en russe restant la langue avec laquelle elle a le plus d'affinités. Les ébauches de ses poèmes sont rédigées en russe, puis ces esquisses évoluent pour aboutir aux vers en anglais ou parfois en français.

6 Parmi les textes culturels qui attirent particulièrement l'attention de Lyubov Momot se trouve la Bible. Sa peinture met souvent en scène la Genèse, la tentation et le péché originel. Lyubov Momot varie les styles et les techniques : huile sur bois ou sur toile, acrylique, pastel, technique mixte etc. Certaines de ses œuvres sont figuratives, d'autres irréelles et abstraites ; celles-ci reflètent le *moi* de l'artiste, ses pensées, ses préoccupations et en particulier sa quête d'un moyen unique et original permettant de décrire sa vie intérieure. Les métaphores picturales de Momot sont d'une grande richesse et d'une exécution parfaite (escargots, papillons, grenades, pommes).

7 L'entretien entre peintre et poète se lit dans les questionnements sur l'extériorisation des idées. Deux poèmes *ekphrastiques* de Neginsky — *Le grenier* (*Attic*) et *Conspiration* (*Conspiracy*) — sont suggérés par les tableaux de Momot *Les secrets du grenier* (*Attic Secrets*) et *Une tendre conspiration* (*Tender Conspiracy*). La parenté de ces œuvres ne s'explique pas par la recherche d'une source d'inspiration commune, elle vient de la similitude des sujets et de l'empathie des états d'âme. Le tableau *Les secret du grenier* (ill. 1) est métaphorique : nous voyons une femme au visage recouvert partiellement de masque muni d'un bec, les oiseaux de couleurs vives, aux longs becs redoutables, se nichent dans sa chevelure. Cette « femme-oiseau » à l'œil félin est peinte sur un fond doré, la couleur que Momot associe à la vérité. Il s'agit ici d'une représentation imagée des pensées agressives et

destructrices qui transforment la femme masquée en rapace ou en oiseau de proie.

Ill. 1. Lyubov Momot, *Les secrets du grenier*. Techniques mixtes, 2017.

8 En ce qui concerne la poésie, *Le grenier* existe en russe et en anglais. Ce poème fait partie du recueil *Nostalgie* (*Longings*) qui paraîtra prochainement à New York [Neginsky, 2021]. Les deux variantes reprennent les idées figurées dans le tableau de Momot. La version anglaise est plus visuelle, ses images se distinguent par une plus grande expressivité.

ATTIC

> To Lyubov Momot's painting *Attic's Secret*

Noise…
Cracking, snaking through
My attic —
A heap of dusty junk,
Full of colorful flying birds.
They sing:
Dragonflies' summer buzz;
Moan:
Lonely woman in pain;
Weep:
Wounded man in trenches, human corpses around;
Screech:
Mice squabbling in house walls.

Screeching beats me,
Moaning hits me,
Birds weep — I never sleep.

That sunny day
My mind was blank,
Like the front of an empty white page,
And is numb.

I took a gun;
Silence entered my life.
The birds' little bodies lay on the floor.
They do not fly,
do not sing,
do not moan,
do not weep,
do not screech,
They smell
A smell of a rotten bread —

I am unable to get rid of it.
I have to live with it.

Oh, these birds…
Even when they do not seem alive,
They wander within me

And disturb my nights.
A snail-soul hibernating in its shell;
Black olives:
A triangle glance — sharp knife,
Paint in red my back;
Stars rarely shining in the sky,
A fat Satyr, dressed in green shorts,
Tapping at my house roof all night,
A spring rain beating me…
My past,
Dolls of fear — flying away drops of motley life —
Dancing its macabre dance.
My attic will never be free of its dusty junk.

Чердак

К картине Любови Момот Чердак

Шумы услыхал я.
Треск шел из моего чердака…
Куча пыльного старья,
А над ним
Птицы многоцветные летают,
Поют,
Стонут,
Рыдают…

Треск птичий мне спать не дает,
И от него я изнемогаю.
В один солнечный день
Я пистолет взял
И их всех перестрелял.

Они петь,
Летать,
Стонать,
Рыдать
Перестали,
Теперь они тихо на полу чердака лежали.
Запах разложения

> Не выношу я,
> Но избавиться от птиц не могу я.

> Они — мысли мои.
> Даже, когда они вроде бы не живы,
> Они во мне живут,
> И мне жить не дают.

9 Le tableau de Momot a servi de point de départ. Ensuite le poète s'est engagé dans sa propre direction. Le sujet lyrique parle de son combat contre ses propres pensées ; le grenier représente sa tête, les oiseaux — ses pensées. On peut toujours essayer de faire taire ses pensées, mais tant qu'on est vivant, on ne peut s'en libérer. Le côté irréel de la peinture de Lyubov Momot fait songer à l'horreur des idées sombres et provocatrices qui peuvent rendre un beau visage monstrueux, le détruire comme le font les oiseaux de proie. Le visage presque masqué résulte d'un état tourmenté et suscite de la terreur. Dans son poème, Rosina Neginsky se concentre sur le pouvoir des pensées incarnées dans les oiseaux vivants (en apparence morts) et dépeint leurs effets sur la vie de l'être humain.

10 Le poème *Conspiration* (*Conspiracy*) [Neginsky, 2021] reprend le thème du tableau de Momot *Une tendre conspiration* (*Tender Conspiracy*) (ill. 2) peinte en technique dite mixte (*mixed media*), ses couleurs y sont vives et brillantes. Ce tableau facétieux met en scène trois bouffons, deux d'entre eux conspirent contre le troisième ; celui-ci n'a pas l'air d'être au courant de leur manège ou, peut-être, en devinant quelque chose, il prépare sa défense. L'intrigue devient ainsi spirituelle et universelle : le complot (le vice) détruit potentiellement celui contre qui il est ourdi, mais en même temps le mal se retourne contre son auteur.

Ill. 2. Lyubov Momot, *Une tendre conspiration*. Techniques mixtes, 2009.

11 Le poème, écrit en anglais et en russe, reprend ce même thème et conserve le même ton humoristique. Avec cela, l'art verbal dépasse les apparences de l'intrigue picturale. Les vers parlent d'une conspiration suscitée par la jalousie. En russe le troisième bouffon fait naïvement confiance aux deux autres sans se méfier de leur malveillance, et devient leur victime. Dans la version anglaise, plus visuelle comme dans le cas du *Grenier*, les deux bouffons comploteurs se servent de la magie noire qui se retourne contre eux-mêmes : ils disparaissent, et la potentielle victime s'en sort indemne. Le poème aussi bien que le tableau sont suggestifs et ouverts à l'interprétation, d'autant plus qu'après la disparition de ses persécuteurs le bouffon épargné arbore « un sourire malicieux ». Est-il sauvé par hasard ? A-t-il feint son ignorance ? Son sourire est-il seulement le reflet de sa joie ? A-t-il retourné la magie ?

Conspiracy

To Lyubov Momot's painting *Conspiracy*

Two fools in colorful hoods,
In the midst of the witchcraft,
Want to steal the life of the third one.
Why?
Because
He has a longer nose,
Bluer eyes,
Malicious smile,
Provocative mind…
Unforgivable!

The third does not yet know
What awaits.
His naïve soul is full of hope.

Once there were three fools in colorful hoods,
Now only one remains.
He has charming malicious smile.
What happened to two others?
Witchcraft stole their lives away;
It was easy to make a mistake

Три длинноносых шута

К картине Любовь Момот *Заговор*

Два длинноносых шута
ворожат,
Третьего жизни лишить хотят…
Почему?
Да так…
У него нос длиннее,
Глаза голубее,
Улыбка милее,
И он кажется им умнее.

> Это их раздражает.
> Они такого не прощают.
> Третий еще не знает,
> Что его ожидает…
> Наивная душа вся надежд
> полна…
> Три длинноносых шута…
> Но скоро будет только два…

12 D'une manière occasionnelle et disparate la poésie de Rosina Neginsky se nourrit d'autres éléments du langage visuel de Lyubov Momot. Les poèmes *Une lumière dorée* (*Golden Light*), *Joie* (*Joy*) et *Déconnexion* (*Disconnection*) peuvent se référer aux tableaux *Prière pour une âme libre* (*Prayer for the Free Soul*) et *Les chuchotements délicieux* (*Sweet Whispers*).

13 Comme le suggère son titre, *Prière pour une âme libre* (ill. 3) thématise la « libération de l'âme ». Le tableau représente un être anthropomorphe, une belle femme-escargot qui émerge de la coquille élégante en étoffe de brocart (une matérialisation de la créativité)[1]. Là où l'escargot a ses cornes, la femme porte un double hennin médiéval recouvert d'une toile d'araignée. Elle se dirige vers la lumière dorée précédée de deux papillons symbolisant dans la mythologie grecque la Psyché. Les papillons se sont échappés de l'étaloir d'entomologiste en forme de triptyque où d'autres papillons inanimés restent épinglés. Le peintre met en parallèle les deux papillons envolés et la jeune femme sortant de sa coquille spiralée. Les papillons figurent une âme cachée pendant longtemps aux regards. Or la femme et les papillons sont attirés par la lumière traduisant la beauté et la liberté. L'étaloir-triptyque signifie la rigidité et la captivité qui empêchent de s'épanouir. Le tableau fait penser aux scènes de genre de la peinture flamande sans pour autant représenter un fragment de la réalité. La métaphore de Momot figure l'idée de la libération du *moi* créateur.

Ill. 3. Lyubov Momot, *Prière pour une âme libre*. Huile, 2011.

14 Les poèmes de Rosina Neginsky dans lesquels nous trouvons les images tirées de ce tableau, évoquent également une libération. *Une lumière dorée* (*Golden Light*) transcrit un cauchemar rêvé par son personnage. L'héroïne du cauchemar raconte une histoire de la trahison, du meurtre et de la découverte de la véritable nature de son amant ; elle comprend enfin qu'il ne ressemble pas à l'homme idéal qu'elle a imaginé. Ce cauchemar transcrit son emprisonnement intérieur. Lorsque le personnage du poème se réveille et voit une princesse-escargot sortant de sa coquille, ainsi que les papillons attirés par une lumière paradisiaque dorée, il se sent libre et soulagé.

> I open my eyes.
> I see a princess-snail
> Scrolling out of her elaborate shell,
> Dressed in a white velvet gown of a distant past.

> Her hidden butterfly escapes.
> It flies away toward the golden light,
> Calling her from invisible hidden paradise.

15 Quelle image a-t-elle devant ses yeux ? Est-ce le tableau *Prière pour une âme libre* (ill. 3) ? Lui rappelle-t-il qu'elle est vivante et libre, que le cauchemar est fini ? Est-ce une image née dans son imagination en quête de la beauté et du soulagement ? Les réponses restent mystérieuses. Quoi qu'il en soit, seule cette image suggère l'affranchissement de l'emprise des forces sombres et le recouvrement de l'espoir, comme dans la peinture de Momot. Les deux variantes du poème mettent en scène la princesse-escargot.

Golden light

> You or not you?
> Hair:
> pitch with silver.
> Eyes:
> puddles, splotchy looking water.

> Lips:
> two winding rivers meeting
> in the middle of the fall meadow
> of your face.

> There are no running away rabbit-glances.
> There is no tongue crawling out of the mouth's abyss
> To utter some wavy words.
> Your face looks like pages of books,
> Dense and full of unexpected truths.

> A house,
> Yours? Maybe not.
> Living room with
> Snail-like gray stones
> sprawling out of the wall…
> No fireplace,
> No fire
> laughing at night with colors

of a morning sea reflecting the rising sun…
No portrait hanging on the wall
of your blond, snow maiden wife
living in the snow valley of the other world…

A park —
Yours? Maybe not.
Crowd in the park —
Your guests?
Grotto with no light…
You and I wonder in the rain
In the park.

Your new wife —
“My wife,” as you like to say…
Face:
Trenches-wrinkles.
Hair:
Damp straws.
Eye:
Horizon in fog.
Figure:
A dry tree,
With only dead lace-like leaves hanging from it,
Oak in winter.

She greets the crowd, smiles.
Is she a mistress of your park?

An empty hall with church-like bells,
Your face in dark…
Your pale lips look like
Awakening morning dew.

“You are happy, aren’t you?”
“As never before.
My wife brought me peace,
The peace you so cruelly stole.”

A thunder-laugh,
A downpour smash: —
“Peace!” a chorale of guests sings in unison.
“Did you forget,
How you poisoned your blond snow-maiden wife,
Put her in the wooden box
And hid her in the earth?”

I open my eyes.
I see a princess-snail
Scrolling out of her elaborate shell,
Dressed in a white velvet gown of a distant past.
Her hidden butterfly escapes.
It flies away toward the golden light,
Calling her from invisible hidden paradise.

A yellow morning sun is glimpsing into my room

Свет золотой

Ты да не ты…
Твои:
Волосы —
Смола с серебром.
Глаза —
Лужицы, грязноватая вода.
Губы —
Встреча двух извивающихся рек
На зеленом лугу лица…

Нет
    Бегущих в разные стороны зайцев-глаз,
Нет
    Языка из пропасти рта выползающего
    И исподтишка кусающего…
Твое лицо —
Страницы книги листаемой,
Свет и сюрприз.

Твой дом,
Да не твой…
Нет здесь гостиной
И выползающих из стен червей —
Серых камней.
Нет здесь камина,
Смеющегося по вечерам
Цветом моря и восходящей зари.
Нет здесь
Портрета жены твоей,
Ушедшей в долины *au-délà*.

Гости,
Не гости…
Грот…
По нему все куда-то идут,
Куда-то бегут.

Ты и я, мы вместе по гроту бредем.
У выдоха
Твоя новая жена,
«Моя жена» — твои слова.
Лицо, изрезанное ячейками
Гуляющих тропинок-морщин;
Волосы — свисающая вдоль лица влажная солома,
Глаза — затуманенный горизонт,
А сама — засушенное дерево,
Ни одного живого листка…
Нам улыбается по-хозяйски она.

Зала…
Церковные готические купола,
Пустота, темнота.
Ты на кресле сидишь,
Но улыбка твоя видна:
Утренняя просыпающаяся роса.

«Ты счастлив?»
«О, да! Как никогда!
Я с ней, моей новой женой,

> Покой приобрел,
> Который похитила ты у меня.»
> Смех громовой…
> «Покой!» хором гости поют в унисон,
> «Ты забыл,
> Как ты жену отравил,
> В ящик из дерева положил
> И закопал под землей!»

> Я открываю глаза.
> Напротив средневековая
> Принцесса-улитка,
> Выползающая из своего
> Изящного узорного чехла…
> Бабочка-душа.
> В прощелине двери
> Свет золотой зовет…

> Ах, уже восемь часов утра…
> Вставать пора.

16 Le poème *Joie* [Neginsky, 2021] apparenté au tableau *Prière pour une âme libre* aussi bien qu'au poème *Une lumière dorée* raconte un beau rêve. Le sujet lyrique est invité par la rose, maîtresse de jardin, dans son formidable domaine, où ils se mettent à danser ensemble ; d'une façon inattendue la princesse-escargot apparaît après la danse au moment du réveil de ce personnage. Habituellement dit le narrateur, ces réveils matinaux sont souvent douloureux ; ils sont associés aux cauchemars qui impriment dans l'esprit du personnage des visions troublantes comme celle d'un chat (symbolisant le mal) aux yeux marrons, prêt à le mordre, un beau ruban de neige dentelée évoquant le désir d'étranglement, ou le croissant de lune ressemblant à une lame recourbée du yatagan dont la pointe ferait saigner son corps.

> I am searching for the cat,
> Brown and green,
> To stare at me,
> Ready to bite;
> For the lace of snow,
> To strangle me;

> For the Turkish knife — moon,
> To scrub my back,
> To leave the flakes of shapeless blood on my bed.

17 D'une façon surprenante, au réveil, la vision du héros lyrique est joyeuse. Cette apparition se reflète dans les vers qui renvoient à la princesse-escargot coiffée d'hennin vaporeux à deux cornes.

> Green egg-like eyed princess-snail,
> Wearing the triangular kapron hat,
> Appears in front of me.

18 Pour Lyubov Momot, la coiffure conique surmontée de toile d'araignée traduit un séjour trop long à l'intérieur d'une coquille, c'est-à-dire au fond d'elle-même. La sortie de la femme à la lumière est une métaphore qui exprime le désir de se libérer (y compris d'elle-même), d'aller vers la vie pour pouvoir créer : il faut que de nouvelles impressions venant du monde extérieur puissent alimenter la vie intérieure de l'artiste.

19 À l'instar du tableau l'imaginaire du poème *Une lumière dorée* renvoie à un affranchissement. Comme la princesse-escargot, le personnage du poème est pris dans une toile d'araignée des affres et angoisses que génère son enfermement. Si on perçoit le poème *Joie* comme la suite du poème *Une lumière dorée*, les visions qui harcèlent le narrateur, et que le personnage s'attend à éprouver au réveil dans le poème *Joie*, sont appelées à le faire sortir de sa coquille (une sorte de prison) pour danser avec la rose. Ce retour à la réalité à la fin du poème où il se produit la « rencontre » avec la femme-escargot est un moyen de créer une œuvre d'art. Dans le poème *Joie*, la main droite de la princesse, faisant office de baguette magique, effleure les yeux du narrateur au moment de son réveil qui suit la belle danse rêvée avec la rose, et la main gauche de la princesse lui tend un iris blanc qui caresse son cou légèrement rose ; cette main semble lui prodiguer des soins suscitant un sentiment de joie :

> Her right freckled hand touches my dark paddle-eyes,
> Her left tends me white iris with yellow specs.
> It tickles my slightly wrinkled rosy neck.

> Lightness and joy surround me!

20 Aussi bien pour le peintre que pour le poète, l'image de la princesse-escargot sortant de sa coquille devient symbole de délivrance et de potentiel créateur. Les versions russe et anglaise du poème *Joie* exploitent le même sujet traité de deux façons différentes. Le poème russe est à considérer comme une ébauche de la version anglaise. Son titre est différent de la version anglaise, et évoque la danse et la joie. La princesse-escargot et le malaise matinal n'y figurent pas, tandis que, dans le poème en anglais, l'apparition de la princesse s'oppose au malaise matinal et joue un rôle interprétatif primordial.

Танец

> На откосе холма
> Ухоженный сад растет.
> А в нем на фоне зеленом,
> Ласкаемом голубоватыми сумерками
> Пушистая роза,
> В бело-розовые одежды одетая,
> Играет с подданными своими,
> Ирисами.

> Их глазницы —
> Черно-серые крапинки — на лицах фиолетовых
> Мне улыбаются.

> Роза головой своей пушистой кивает,
> Меня в игру приглашает.
> Нежный аромат духов орошает меня.

> Я открываю глаза.
> Легкость и радость вокруг меня.

Joy

> A bushy rose
> Vested in white and pink,
> Caressed by the blue twilight,

Appears in front of me and
Invites me to play in the garden of lights.

Irises, her obedient subjects,
Ceremoniously bow to me.
Their violet faces,
Eyes, black and grey dots,
Lightly laugh at me.
They tend me
Elongated hand-leaves
To dance a seventeenth century slow triangular minuet.

I dance and play with them,
Feeling their fragile stems,
Looking into their eyes-specs,
While their voluptuous mistress, the rose, approaches me.
I take her prickly thin stem in my slightly fearful hand.
Its needle-thorns bite me.
My fingers bleed.
It is fresh like morning dew,
With slightly bitter ginger scent,
Making me forget
The pain in my hand.

I open my eyes.
Lightness and joy surround me.

I am searching for the cat,
Brown and green,
To stare at me,
Ready to bite;
For the lace of snow,
To strangle me;
For the Turkish knife — moon,
To scrub my back,
To leave the flakes of shapeless blood on my bed.

Instead,
Green egg-like eyed princess-snail,
Wearing the triangular kapron hat,
Appears in front of me.

> Her right freckled hand touches my dark paddle-eyes,
> Her left tends me white iris with yellow specs.
> It tickles my slightly wrinkled rosy neck.

> Lightness and joy surround me!

21 Chez Momot, l'escargot, les papillons et les fleurs reviennent dans d'autres travaux ; par exemple, dans *Faune*, *Flore*, *Le temps rampe*, *Le temps vole* (*Flora*, *Fauna*, *Time crawls*, *Time Swims*, *Time Flies*). Dans *Faune* (ill. 4) et *Flore* (ill. 5), la végétation et les animaux — fleurs, escargots, papillons — s'associent à la création. Sur les panneaux *Faune* et *Flore*, un escargot ou une fleur recouvrent l'oreille du profil féminin respectif, de sorte que le bruit du monde extérieur ne puisse l'atteindre. Autrement dit, après avoir ouvert son esprit au monde (dans *Prière pour une âme libre*), l'artiste doit s'en détacher ; pour créer, il doit demeurer sourd aux bruits du monde car il ne peint pas le visible mais le vécu. Pour exprimer ces idées, Momot développe son propre langage visuel.

Ill. 4. Lyubov Momot, *Faune*. Techniques mixtes, 2012.

Ill. 5. Lyubov Momot, *Flore*. Technique mixte, 2012.

22 Le poème de Neginsky *Déconnexion* (*Disconnection*) réunit ensemble les escargots picturaux et le personnage d'Ève venant du tableau de Momot *Les chuchotements délicieux* (*Sweet Whispers*). Créé en technique mixte, le tableau choisit pour thème la perte du Paradis. La chute commence par le chuchotement tentateur du serpent et conduit au péché originel, — telle est la principale source de l'œuvre. Le spectateur voit Ève aux cheveux longs d'un roux doré ; elle tient une énorme pomme verte au niveau du ventre, de façon que le fruit et la silhouette ne font qu'un, comme si la femme était enceinte. La pomme verte symbolise l'aube de l'humanité ; après avoir goûté au fruit défendu Ève peut enfanter. Elle se tient debout encadrée dans une forme ovale comme un œuf, son berceau. Illuminée par la lumière divine, elle est dorée elle-même : bien qu'elle soit en train de succomber à la séduction du serpent, elle n'est pas encore exilée du Paradis. Un tiers du tableau est cependant sombre, en conformité

avec la noirceur du serpent (peint dans une technique autre que l'huile) venu des ténèbres du milieu de la terre. La scène que saisit le tableau reflète une transition, le moment même de la séduction. C'est pourquoi les pieds d'Ève se trouvent déjà dans la terre noire, alors que son corps vit encore au Paradis sous la protection divine. Le serpent converse avec Ève, son corps et sa tête sont redressés ; c'est en le châtiant après la chute que Dieu a décidé qu'il ramperait au ras du sol (Genèse, III, 14). Les égards du serpent flattent Ève ; elle lui accorde son attention et essaie de le charmer. Ève est ici un personnage complexe : innocente et séductrice, égoïste et curieuse, c'est la première femme fatale. La chevelure roux doré et l'expression du visage d'Ève font penser aux peintres préraphaélites, surtout aux « nouvelles Madones » ~~et aux femmes~~ de Dante Gabriel Rossetti. Nous retrouvons les motifs de la tentation dans les tableaux *Le rouge délicieux* (*Sweet Red*), *Le rouge interdit* (*Forbidden Red*) et le diptyque *La prise de décision* (*Decision Making*). Chacun d'eux approfondit la perception du péché originel par Momot, mais c'est uniquement l'Ève des *Chuchotements délicieux* (ill. 6) qui symbolise la discorde.

Ill. 6. Lyubov Momot, *Les chuchotements délicieux*. Technique mixte, 2009.

23 Dorée et scintillante, Ève est héroïne du poème *Déconnexion*.

DISCONNECTION

> Greenery,
> Large spider trees,
> People,
> Tall — Redwoods pines,
> Short — Japanese maples,
> Houses,
> Pale multi-shaped gnomes,
> Erected steel glass,
> Meet my indifferent glance.

A transparent vacuum — tired air,
An unknown seductive world —
Seems to call.
I enter that world,
Strange, rich, and cold.

Renaissance?
Middle Ages?
Persia?
Shah's palace?

The ceiling — polished oak,
The walls — oriental rugs,
a color play…
Snails pop out of the walls.
Red-haired Eves
Embraced by snakes
Twinkle between the rugs.

Dump of a bunch of broken multi-shaped lamps…
Old women's breasts are
Bright mountains proudly standing up.
Mice whisper while
Neck-shaped red bottles jump.
Green, cream colorless broken snow-flakes,
Memories of proud necks on the floor, cry.
A round puddle of
Wine-blood laughs.
The smell is a
Large garbage can.

In the softness of the green leather chair,
A green-eyed handsome prince dreams:
Bubbling brook,
Rustling leaves…
Music and he are one.

In the softness of the blue leather chair
His princess lies.
She laughs.

> She cries.
> She does not want any twinkling Eves,
> Flying snails,
> Rugs —
> No, no bubbling brooks,
> Rustling leaves.

> She dreams of
> A polished mirror —
> a slipping oak floor.
> She breathes its green cypress smell.
> She sees awakening motley flower-butterflies,
> Yearning for flying away at night.
> She hears the music of a sharp tango dance,
> Its triangular figure waves its arms.
> She flies.

> Water runs from her eyes,
> Translucid crystal salt.

> She yearns for
> Her happy inaccessible prince,
> His leather chair,
> His bubbling brooks,
> Rustling leaves,
> Knocking spring rain noise of a
> laughing voice
> of his Music, his God,
> For the salty ice, tears, that moisten his eyes.

> She yearns for breaking his Medieval palace-dump.

24 Dans le poème *Déconnexion*, les relations sentimentales entre homme et femme coexistent avec une parfaite disharmonie lorsque l'homme-égoïste ne voit pas et ne veut pas voir les attentes et les espoirs de la femme vivant à ses côtés. En revanche, la femme, tout en haïssant le style de vie et la suffisance de son compagnon, demeure fascinée par lui. La femme voudrait bouleverser son monde et le faire sortir de son aveuglement égocentrique, mais elle se contente de le détester et de souffrir en silence. Nous voyons à deux reprises dans le poème, Ève

que le serpent enlace et les escargots qui se détachent d'un mur. La première fois, cela se passe au moment où le sujet lyrique décrit le château qui abrite le couple en question.

> Snails pop out of the walls.
> Red-haired Eves
> Embraced by snakes
> Twinkle between the rugs.

> Les escargots sautent hors du mur,
> Èves aux cheveux rouges
> Enlacées par les serpents qui
> Reluisent entre les tapis d'Orient.

25 Voici la seconde occurrence :

> She does not want any twinkling Eves,
> Flying snails.

> Elle ne veut pas d'Ève scintillantes
> Ni d'escargots volants.

26 Dans le poème de Neginsky *Déconnexion*, aussi bien que dans le tableau de Momot *Les chuchotements délicieux*, Ève signifie le désordre et le clivage qui la séparent de l'harmonie ; la cause en est l'égoïsme, responsable des divisions que ce soit la chute de la Genèse, le meurtre d'Abel par Caïn ou tout drame humain de ce genre.

27 Quant aux escargots, dans les tableaux de Momot ils suggèrent l'évasion et le désir de s'isoler. Le personnage masculin de *Déconnexion* vit enfermé en lui-même et insensible au *non-moi*. Certes, il n'est pas couvert de toiles d'araignée comme la princesse-escargot de la *Prière pour une âme libre*, mais il vit entouré de souris et de bouteilles brisées, le vin renversé répand autour de lui ses effluves :

> Dump of a bunch of broken multi-shaped lamps…
> Old women's breasts are
> Bright mountains proudly standing up.
> Mice whisper while

> Neck-shaped red bottles jump.
> Green, cream colorless broken snow-flakes,
> Memories of proud necks on the floor, cry.
> A round puddle of
> Wine-blood laughs.
> The smell is a
> Large garbage can.

> L'homme vit dans ces déplorables conditions tout en écoutant une belle musique classique ; il se laisse submerger par ses sons et échappe ainsi au monde laid et chaotique dont il est la principale cause.

> In the softness of the green leather chair,
> A green-eyed handsome prince dreams:
> Bubbling brook,
> Rustling leaves…
> Music and he are one.

28 Le langage visuel de Momot se transforme partiellement en parole poétique de Neginsky et imprègne l'imaginaire du poète. L'artiste elle-même peut difficilement expliquer la nature de ces transferts, une chose est certaine : « l'influence » n'est possible que si une parenté spirituelle, stylistique et thématique préexiste à la création. Par exemple, la fluidité et la perception du temps est un thème qui préoccupe le peintre. Son pinceau peint le temps sous forme de libellules et de papillons — libres, légers et fugaces (*Le temps vole 1 et 2*)[2] (ill. 7 et 8). *Le temps rampe — le temps nage* (ill. 9) fait allusion à la subjectivité de la perception du temps. La question du temps est mise en scène dans le poème bilingue de Rosina Neginsky *Temps* (*Time*) [Nezhinskaya, 2002 : 118-119] :

Time

> Life is limited by two frontiers:
> Birth and death.
> From one, life moves to the other,
> Creating an illusion of passing time.

For time,
Flows not; moves out,
Stands still, lies down or sleeps simply,
An amorphous mass
Shaped only by breath
Of one who
Walks,
Reaches,
Leaves,
Returns,
Imagining time's passage.
Whereas, time lies and sleeps,
Unlimited by border.

Время

Жизнь ограничена двумя пограничными столбами:
Столбом рождения и столбом смерти.
От столба до столба жизнь идет
И создает иллюзию проходящего времени.

А время…
Оно не идет, не течет…
Оно лежит, стоит, или просто спит.
Оно — аморфная масса,
Приобретающая форму лишь при дыхании человека.

А человек…
Идет,
Доходит,
Уходит,
И снова приходит,
Воображая, что время проходит.

А оно, время, все лежит да спит.
Оно ведь не ограничено пограничными столбами.

Ill. 7. Lyubov Momot, *Le temps vole 1*. Technique mixte, 2009.

Ill. 8. Lyubov Momot, *Le temps vole 2*. Technique mixte, 2009.

Ill. 9. Lyubov Momot, *Le temps rampe — le temps nage*. Technique mixte, 2009.

29 Comme la peinture de Momot, le poème s'interroge sur la perception du temps en le dotant de la capacité de se déplacer dans l'espace : pour les uns le temps file, pour d'autres il navigue lentement, parfois il traîne au ras du sol. La temporalité des poèmes *Le temps vole 1* (*Time flies 1*) et *Le temps vole 2* (*Time flies 2*) est philosophique et abstraite, en cette qualité elle semblerait affranchie de la perception humaine. Alors que dans *Le Temps* (*Time*), nous retrouvons la temporalité subjective dynamique ; le temps imaginé comme « une masse amorphe », lui, stagne.

30 Un poème récent de Rosina Neginsky — *Les sentiments paresseux* (*Lazy Feelings*) — reprend le thème du temps :

Lazy Feelings

> "It would be nice ..."
> Just the thought...
> "Why bother?!"
> How nice to live enjoying
> The buzzing fuss of everyday life!
> How nice to spend a day away from work,
> Stepping with my horse
> On vein-roots of ever-green trees
> At twilight!

> How nice to play with a child once a month
> In the square by the Sevres Babylone,
> Fizzing with bored mothers' talks.

> How nice to go with a child for a long walk
> In the bois de Boulogne
> Slipping over the roses' petals
> Covering the sol.

> How nice to live without love,
> Only sometimes to meet the one
> Who would ignite the heart a bit,
> Like a memory of fire that once made it hot!

> How nice to escape from flames of the ignited heart,
> To do it fast and on time.
> How nice to run toward the new
> Which has no fire,
> A still lake in the middle of nowhere
> Whose translucid swampy waters call,
> Promising the quiet and no pain.

> Is it an escape,
> When feelings are lazy,
> And we want to believe this is
> A wisdom,
> A colorless glass filled with the juice
> Lacking taste,
> That keeps us away
> From swimming in the raging waters of a lake?

31 Le poète y parle de notre perception du temps qui évolue et change. Les choses qui nous séduisent au début de la vie effraient plus tard. La quête de la sérénité et de la quiétude l'emporte sur le reste. Le sujet lyrique demande si ce désir de vivre moins intensément résulte de la paresse émotionnelle, si la prétendue « sagesse » des vieillards n'est pas une excuse facile pour leur apathie ? Le poète qualifie cette sagesse de « verre décoloré rempli de jus sans goût » (« A colorless glass filled with the juice/ Lacking taste »). Il n'en reste pas moins que l'interrogation majeure du poème rejoint le motif du temps dans l'interprétation de Momot.

32 Les deux artistes ont consacré leurs œuvres au personnage de Salomé. Lyubov Momot a une toile qui s'intitule *Salomé* (ill. 10). Le poème bilingue de Rosina Neginsky *Salomé* est antérieur à ce tableau, aussi bien que son ouvrage *Salomé : l'image de la femme qui n'a jamais existé* [Neginsky, 2013] que Lyubov Momot a lu en russe [Нежинская, 2018]. Le poème, l'ouvrage et la peinture tirent leur inspiration du célèbre épisode évangélique (Marc 6, 14-29 ; Matth. 14, 1-12) relatant la danse de Salomé devant Hérode Antipas. L'histoire de la décollation de saint Jean-Baptiste et de la présentation de sa tête tranchée à Hérodiade a toujours joui d'une grande popularité dans les lettres et les arts plastiques. En France, Salomé a inspiré 2789 représentations littéraires ou picturales rien que dans la seconde

moitié du XIX[e] siècle (Gustave Moreau, Stéphane Mallarmé, Oscar Wilde pour ne citer que ces trois noms). Les vers de Neginsky et la peinture de Momot rejoignent cette chaîne archétypale, en lui attribuant un sens nouveau.

Ill. 10. Lyubov Momot, *Salomé*. Huile, 2019.

33 Dans son ouvrage, Neginsky décrit les manipulations idéologiques, historiographiques, théologiques et littéraires qui ont fini par transformer la Salomé-victime en bourreau. Le personnage principal du poème de Neginsky est Salomé elle-même : elle demande au narrateur, son partenaire de danse, de la préserver de la partialité des interprètes. En faisant allusion à la pièce de Wilde *Salomé* (1893), elle déplore qu'à l'âge de deux mille ans on la fait encore exécuter la danse des sept voiles.

> Today I am two thousand years old.
> I'm ancient.
> But they still force me to dance,
> The Dance of Seven Veils.
>
> My friend,
> Who haven't I been?
>
> Сегодня мне две тысячи лет.
> Я очень стара.
> Но танец семи вуалей все еще танцую я!
>
> Мой друг,
> Кем только я ни была!
> Мой друг,
> Спасите меня!

34 En ce qui concerne la *Salomé* picturale, Lyubov Momot renouvelle et remanie par son biais son approche du péché originel. Du point de vue thématique nous voyons bel et bien Salomé en train de danser, alors que du point de vue stylistique et métaphorique, Momot renoue avec les représentations de la tentation dont nous avons parlé plus haut. L'innocence de la jeune princesse, belle et fragile, s'exprime dans son visage et s'accentue grâce aux mêmes couleurs et lumières dorées qui illuminent l'Ève encore paradisiaque dans *Les chuchotements délicieux*. Les habits de Salomé sont délicatement élaborés, à la manière de Gustave Moreau, sa danse évolue dans les airs, elle est toute finesse et élévation. Autour d'elle se remue le serpent qui, d'après l'artiste elle-même, personnifie Hérodiade, instigatrice du crime ; la couronne du serpent renvoie précisément à la royauté de la mère de Salomé. La culpabilité de celle-ci est soulignée par le venin que le serpent crache sur le fruit de grenade, mure, regorgeant de jus et disposé sur un plat doré, telle la tête saignante de saint Jean-Baptiste. La douceur du fruit attire le serpent, dont la tête couronnée s'approche du plat. Une sorte d'échange ou de jeu de miroirs réunit le serpent-Hérodiade et la tête de sa sainte proie. Salomé est victime de sa mère-serpente, tout comme Ève est une victime du serpent et non la séductrice d'Adam. *Les chuchotements délicieux* et *Salomé* réunissent les deux femmes-

victimes et font d'Ève une aïeule de la jeune danseuse. La généalogie d'Hérodiade remonte alors au serpent-séducteur de la Genèse. La peinture de Momot et les écrits de Neginsky transforment les interprétations traditionnelles, et par association d'Ève et des femmes qui perpétuent sa lignée, réhabilitent Salomé.

35 En tant que sensibilité spécifique, le symbolisme dépasse le cadre chronologique qui lui est habituellement réservé, il se manifeste dans l'écriture poétique et visuelle tendant à mettre en paroles ou en images l'invisible. En témoigne l'œuvre de Lyubov Momot et de Rosina Neginsky, notamment là où un dialogue créateur s'engage entre les deux artistes. Nous avons essayé de mettre en parallèle le langage visuel de Lyubov Momot et le langage poétique de Rosina Neginsky et d'en dégager une réflexion méta-poétique. Nous avons vu que plusieurs poèmes de Neginsky, se distinguant ou non par leur nature *ekphrastique*, correspondent aux tableaux précis de Momot. Nous avons pu constater que la similarité des sources d'inspiration, des sujets et des connotations culturelles ne relèvent pas des fameuses *influences*, mais de la reconnaissance du *soi* dans l'*autre* et de la parenté spirituelle antérieure à la création. La peinture et la littérature s'entretiennent à travers les siècles et les frontières, mais aussi poètes, peintres, musiciens contemporains se rencontrent et se côtoient, ce qui permet, d'une part, de découvrir les aspects universels et immuables de leur *moi* créateur, et, d'autre part, constitue un fondement précieux du travail interprétatif.

Aurier G.-A., 1995, *Textes critiques, 1889-1892. De l'impressionnisme au symbolisme*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.

Nezhinskaya R., 2002, *Under the Light of the Moon*, New York, Slovo-Word.

Neginsky R., 2009, Salome, *Juggler*, New Orleans, University Press of the South.

Neginsky R., 2013, *Salome : The Image of a woman who never was*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

Neginsky R., 2021, *Longings*, New York, Austin Macauley Publishers.

Венгерова З., 1914, Автобиографическая справка, *Русская литература XX века: 1890-1910*. Под ред. С. А. Венгерова. Т. I. Кн. 2, Москва, изд. товарищества « Мир », с. 135-138.

Нежинская Р., 2018, *Саломея. Образ роковой женщины, которой не было*, Москва, Новое литературное обозрение.

---

1 Son visage ressemble beaucoup à celui du peintre.

2 Rappelons-nous à ce propos le poème de Brodsky *Papillon* (1972) : le papillon est plus impalpable que le temps («Бесплотнее, чем время, беззвучней ты»), sa vie éphémère « dure » une journée (единство даты рожденья, / и, когда ты /в моей горсти / рассыпалась) en faisant coexister l'être et le non-être. *Cf*. le troisième huitain de Mandel'štam : «Жизняночка и умиранка» (*О бабочка, о мусульманка*, 1933).

Français
Les interférences entre l'art pictural, la critique d'art et l'écriture poétique, ainsi que les liens du poète avec les courants artistiques de son temps furent illustrés par plusieurs artistes dont Oscar Wilde (préraphaélites, Beardsley, Degas, Pissaro), Charles Baudelaire (Delacroix, Courbet, Manet, Guys ; cf. son poème *Les Phares*), Guillaume Apollinaire (Henri Rousseau), Aleksandr Blok (Vasnecov, Vrubel'). Ces interférences contribuent à élaborer une authentique recherche des lois qui régissent l'acte de création et la valeur art. Rosina Neginsky, poète d'origine russe, de culture anglo-française et d'expression anglaise, est à la fois auteur et objet d'étude de cet essai consacré à l'œuvre de Lyubov Momot, peintre-symboliste d'origine ukrainienne installée à Chicago. La similarité des thèmes, la circulation des métaphores picturales et verbales sont ainsi interprétées comme un dialogue inter-sémiotique entre les deux artistes contemporaines. L'auteur concentre son analyse sur le parallèle entre, d'une part, les styles et l'imaginaire de la peinture de Momot, et de l'autre, leur réfraction dans sa propre poésie. La perception de la peinture à travers le prisme de la parole poétique permet d'accéder à une nouvelle compréhension des métaphores visuelles et renforce l'acuité esthétique de la peinture. En plus de sa valeur analytique, l'essai offre la possibilité de découvrir la peinture de Luybov Momot et plusieurs poèmes inédits de Rosina Neginsky qui sortiront en novembre 2021 chez Austin Macauley Publishers à New York.

Русский
Взаимодействие поэтического творчества с изобразительным искусством и с искусствоведением, а также интерес поэта к художественным течениям своего времени были не раз проиллюстрированы целым рядом художников, среди которых Оскар Уайльд (прерафаэлиты, Бёрдсли, Дега, Писсаро), Шарль Бодлер (Делакруа, Курбе, Мане, Гис; ср. его стихотворение *Маяки*), Гийом

Аполлинер (Анри Руссо), Александр Блок (Васнецов, Врубель). Разбор подобного взаимодействия вносит неоценимый вклад в освоение законов творческого акта и художественности. Розина Нежинская — поэт и историк искусства, родилась в Ленинграде, выросла во Франции, живет в Америке, пишет стихи на английском языке; она является одновременно автором и объектом изучения данного эссе, посвященного творчеству Любови Момот, украинской художницы, живущей в Чикаго. Родство тем, а также визуальных и вербальных метафор приводят к своего рода межсемиотическому диалогу. В центре эссе — систематическая параллель между стилями и образами картин Момот и их преломлением в поэзии автора. Восприятие живописи сквозь призму поэтического слова обогащает понимание визуальных метафор и эстетическую «остроту» живописи. Кроме своей аналитической ценности, эссе дает возможность познакомиться с живописью Любови Момот и неизданными стихотворениями Розины Нежинской, которые должны выйти на английском языке в ноябре 2021 в издательстве Остин Маколей в Нью-Йорке.

English

The relationships between visual arts, art criticism and poetry as well as the connections between the poet with artistic movements of his time were illustrated by a number of artists, among whom are Oscar Wilde (Pre-Raphaelites, Beardsley, Degas, Pissaro), Charles Baudelaire (Delacroix, Courbet, Manet, Guys; cf. his *Beacons*), Guillaume Apollinaire (Henri Rousseau), Aleksandr Blok (Vasnecov, Vrubel'). Those connections contribute to the elaboration of an authentic understanding of standards that regulate the act of creation. Rosina Neginsky, the poet of the Russian origin, of Franco-English culture, writing in English, is both the author and the object of this essay dedicated to the study of Lyubov Momot's art, a 21st century Symbolist artist of Ukrainian origin, living in Chicago. The likeness of themes as well as the circulation of pictorial and verbal metaphors are interpreted as an inter-semiotic dialog of two contemporary artists. At the heart of the analysis, there is a parallel between styles and imagination of Momot's art, and their reflections in the poetry of the author of this essay. The paintings' perception through the prism of the poetic word helps us to understand better the visual metaphors and the paintings' aesthetic acuity. In addition to its analytical value, the essay gives an opportunity to discover Lyubov Momot's art and a number of Rosina Neginsky's unpublished poems which will appear in print in November 2021, at Austin Macauley Publishers in New York.

Mots-clés

poésie, peinture, symbolisme, métaphore visuelle, ekphrasis, Momot, Neginsky

Keywords
poetry, painting, symbolism, visual metaphor, ekphrasis, Momot, Neginsky

Ключевые слова
поэзия, живопись, визуальная метафора, экфрасис, Момот, Нежинская

Rosina Neginsky
IDREF : https://www.idref.fr/151819769
ISNI : http://www.isni.org/0000000122806599
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16524404

Comptes-rendus

Альберт Байбурин, *Советский паспорт. История — структура — практики*

Natalia Gamalova

CC-BY

Альберт Байбурин, *Советский паспорт. История — структура — практики*, Санкт-Петербург, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. — 488 с. [16] с илл. ISBN 978-5-94380-232-4

---

1 Professeur à l'université européenne de Saint-Pétersbourg, anthropologue, sémioticien, ethnographe, Albert Baïbourine est l'auteur de plusieurs ouvrages fondamentaux sur les rites, l'habitat, les comportements stéréotypés, la vie quotidienne en URSS. Son livre sur l'étiquette fut traduit en français (*Aux sources de l'étiquette : études ethnographiques*. Trad. par J. Neboit-Mombet. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004). Avec son dernier ouvrage, *Le passeport soviétique. Histoire — structure — pratiques*, Albert Baïbourine a écrit une somme qui va au-delà de l'anthropologie du passeport intérieur soviétique, objet aussi familier que méconnu. En prenant le parti de présenter ce document mythologique et sa place dans l'histoire des relations entre l'individu et l'État, l'ouvrage retrace, d'une part, l'évolution de la société et de la bureaucratie soviétique, et, d'autre part, s'interroge sur ce que signifient ou cachent le nom, la signature, la nationalité, la résidence, l'identité réelle et l'identification officiellement instituée.

2 Création de Pierre I^{er}, les passeports acquièrent une importance notoire avec l'établissement des formulaires imprimés en février 1726. Avant le XX^{e} siècle, le passeport sert surtout de sauf-conduit (c'est « une permission ou des lettres d'un prince ou d'un gouverneur qui accorde un sauf-conduit, ou la liberté de passer, d'entrer et sortir de leur territoire librement et sans être inquiété », J.-P. Gutton), la fonction identitaire étant remplie par d'autres titres ou par des insignes professionnels et vestimentaires.

3 L'ouvrage est organisé en trois parties divisées chacune en deux ou en quatre chapitres. La première partie, intitulée « L'histoire sociale du système de passeport soviétique », traite du « portrait » que fixait le passeport avant 1917 ; ensuite, elle parle de la suppression des passeports entre 1917 et 1932 (en France une abolition analogue s'étendit de février à septembre 1792) et de leur émission à partir de 1932. La deuxième partie — « Le passeport en tant qu'objet bureaucratique construit » — est consacré aux rubriques et à l'esthétique du document. Voici ces rubriques : nom, prénom, patronyme, lieu et « temps »[1] de naissance, nationalité, signature, métier, attitude envers le service militaire, mariage (divorce), enfants (pension alimentaire), personnes à charge, autorité qui a délivré le passeport, papiers qui ont permis de le délivrer[2], personnes inscrites dans le passeport, photographie (à partir de 1937), résidence permanente. A. Baïbourine explore chacun des paragraphes et des identifiants évoluant au rythme des réformes de 1938, 1946, 1953 et 1974. C'est de 1974 que date la mise en circulation du dernier modèle, ce livret rouge foncé indéfiniment valable et la distribution des passeports aux ruraux, qui n'entraînait pas le droit de quitter le kolkhoze (apparu en 1988). Évoluent aussi les formalités, par exemple, celles qui permettent à l'administration d'authentifier l'homme avant de lui délivrer (ou de lui refuser) le passeport : par exemple, acte de naissance, fichier domiciliaire, attestation de l'employeur ; l'identité physique semble jouer un rôle secondaire.

4 L'étude du passeport soviétique laisse percevoir les multiples servitudes de cette société marquées par les traditions impériales. La troisième partie de l'ouvrage, bâtie sur des sondages, se concentre sur les pratiques sociales reflétées dans les souvenirs de ceux qui connurent l'Union soviétique. Des expériences servent à cerner les attitudes envers les procédures d'émission, la photographie d'identité, le prénom, la présentation des papiers en URSS, etc. Le contrôle d'identité constitue une réquisition de la part des forces de l'ordre tentant de confronter sommairement et approximativement le passeport et son détenteur. L'ouvrage incite à la réflexion sur les rapports qui unissent l'individu et les institutions.

5 Les chapitres consacrés aux noms examinent fort heureusement l'utilisation de la traditionnelle double nomination : l'une de rue, bien connue de tous, l'autre calendaire, peu connue mais officielle.

L'introduction des registres paroissiaux sous Pierre I[er] permit aux prénoms de baptême de l'emporter. Chaque élément de la banale séquence « prénom – patronyme – nom de famille », ainsi que toute cette formule ternaire, ont une histoire et une valeur identitaire. Albert Baïbourine éclaire d'un point de vue historique et anthropologique tous ces éléments, et le disgracieux usage, aux relents policiers, selon lequel on se présente soi-même ou on interpelle quelqu'un en mettant le nom de famille devant le prénom (cet ordre se trouve même gravé sur les pierres tombales). Or, en Russie, l'ordre « Ф.И.О » est imposé et généralisé à l'époque soviétique. Avant 1940, on peut encore rencontrer les prénoms placés avant le nom, ensuite l'individualité se fait définitivement évincer à cause de l'énumération alphabétique et l'appel par liste.

6 Tout *encartement* ou *passeportisation* exigent l'uniformisation de la population, si multiethnique et multiculturelle en URSS. Quels noms et patronymes en Asie Centrale ou au Grand Nord ? Chez beaucoup de peuples autochtones, être « reconnu » par les autorités signifiait renoncer à son identité coutumière, ou, plus exactement, se faire à une double identité, l'une officielle, l'autre courante.

7 L'arrêté du 27 décembre 1932 rétablissait les passeports intérieurs supprimés par le décret sur l'abolition des états et rangs civils du 11 (24) novembre 1917, ce qui représentait un renoncement à l'accomplissement bolchévique soucieux d'effacer les instruments de l'État tsariste policier. Quelle en est l'explication officielle ? La surveillance des flux migratoires. Quelles en sont les véritables raisons ? L'enjeu de la *passeportisation* accélérée (du 10 janvier au 15 avril 1933), confiée à la police politique, se résume ainsi : a) déclarer que le passeport est indispensable pour tout résident, b) ne pas le délivrer à tous. Autrement dit, le pouvoir réintroduit les passeports pour stigmatiser une partie conséquente de la population. Il était interdit aux personnes privées de passeport de résider à Moscou, à Leningrad et à Kharkov, de même dans un rayon de 100 km autour des capitales et de 50 km autour de Kharkov. Les autorités de police délivraient une prescription de quitter les lieux dans un délai de dix jours. Dmitrij Lihačëv témoignait de l'attente angoissée des Pétersbourgeois de souche, menacés d'expulsion sous dix jours. Pour donner un exemple de parias sans passeport, citons les « anciens »

aristocrates, et, dans les faubourgs de Saint-Pétersbourg, les anciens domestiques aux palais.

8 La fraude entrait en jeu : pour dissimuler la mémoire familiale, se fabriquer un passé différent ou une nationalité convenable (être Biélorusse était mieux qu'être Juif, écrit A. Baïbourine, et à la fois moins bien qu'être Russe). Tant de ruses et d'astuces pour faire oublier sa levée d'écrou, quitter le kolkhoze, obtenir une *propiska* à Moscou, et ainsi de suite. L'étude des motivations qui poussent les Soviétiques à changer *légalement* de nom, de prénom, de nationalité mérite un intérêt particulier.

9 La rubrique « situation sociale » (dans les passeports de 1932) ne représentait rien d'autre qu'un retour aux rangs sociaux d'avant 1917, car elle faisait référence au passé et bien souvent à la profession des parents. Voici les types de situation sociale proposés par une instruction de Genrih Jagoda en 1935 : ouvrier, kolkhozien, paysan ayant une exploitation individuelle, employé, étudiant, artisan, retraité, clerc, personne à la charge de quelqu'un, ouvrier et employé au chômage, individu sans activité précise. De 1932 à 1935, deux modifications eurent donc lieu : les professions libérales disparaissent de la liste et une nouvelle catégorie y entre : les personnes « sans activité » pouvaient théoriquement obtenir un passeport, mais dans des lieux « en dehors des zones à régime ». Dans l'espace soviétique divisé en *zones* (*zones à régime*), la différenciation géographique se croise avec les distinctions sociales.

10 En abandonnant l'identification confessionnelle, l'État soviétique met en avant la distinction ethnique en dépit de ses déclarations sur une identité nationale commune (*советский народ*). Entre 1932 et 1938, la simple déclaration du futur titulaire du passeport suffit pour faire consigner sa nationalité. Plus tard, le prétendu encerclement du pays de puissances ennemies aboutit à la méfiance de plus en plus exacerbée face à un étranger, même si c'est un Polonais ou un Allemand vivant depuis plusieurs générations en Russie. En 1938, la nationalité devient héréditaire, biologique (*по родителям*), et il faut la prouver.

11 En Union soviétique, les instances chargées des passeports étaient dépositaires d'un savoir occulté à la population ; les individus ne pouvaient que deviner vaguement ce que les arrêtés officiels leur

prescrivaient par le truchement des médiateurs, dont les légendaires employés des bureaux des passeports (*паспортистки*). En absence de prescriptions, le public cautionnait les règles et les interdits imaginaires, par exemple, en ce qui concerne le costume sur la photographie et la manière de signer. Albert Baïbourine confronte la signification du passeport dans la vie privée et la ritualisation collective dans la société soviétique.

12 Les matérialisations des identités française (cf. les ouvrages de Maurice d'Hartoy et de Pierre Piazza), russe et soviétique ont connus leurs aléas et diverses réglementations. On saura gré à Albert Baïbourine d'avoir analysé tous les aspects anthropologiques, historiques, sémiotiques et discursives du passeport soviétique. Ce remarquable ouvrage repose sur l'étude des sources d'archives, des arrêtés, de la presse, des circulaires semi-secrètes, sur les sondages et les témoignages personnels.

---

1 La date de naissance exacte est indiquée à partir de 1940, bien que la rubrique appropriée continuât de s'appeler « время и место рождения ». L'idée même du calcul temporel précis était relativement inhabituelle, et la réforme du calendrier rendait encore plus complexe le respect de cette innovation (les documents d'avant 1917 évoquaient l'âge) ; l'ancien calendrier se révéla si enraciné que les formulaires administratifs en tenaient compte jusqu'à la fin des années 1930.

2 C'est cette inoffensive rubrique, disparue seulement en 1974, qui permettait de facilement comprendre que le titulaire de passeport a purgé une condamnation.

Natalia Gamalova
Professeur des universités en langue et littérature russes au département d'études slaves de la faculté des langues de l'université Lyon 3, directeur-adjoint du Centre d'Études Linguistiques – Corpus, Discours et Sociétés
IDREF : https://www.idref.fr/060372648
ORCID : http://orcid.org/0009-0008-9950-2479
ISNI : http://www.isni.org/0000000045317002

О. Е. Рубинчик, *Анна Ахматова и ее время : Избранные работы*

Polina Poberezkina

CC-BY

О. Е. Рубинчик, *Анна Ахматова и ее время : Избранные работы*, Москва, Азбуковник, 2018, — 656 с., 47 ил., ISBN 978-5-91172-172-5.

---

1 От Ольги Рубинчик — автора монографии об изобразительном искусстве в творчестве Анны Ахматовой [Рубинчик, 2010] и вступительной статьи к альбому ее портретов [Копылов, 2004] — ждешь художественной оригинальности. И все же том ее избранных работ выделяется среди книг « ахматовского проекта » издательского центра *Азбуковник* и, в целом, ахматоведческой литературы последних лет. На светлом, почти белом, фоне обложки со скупыми пятнами акварели — абрис черной тушью : иллюстрация С. Ботиева к циклу *Библейские стихи*. « В некоторых женских персонажах его рисунков есть легкое сходство с Ахматовой : оно не прописано, а намечено » [314 [1]]. Рубинчик цитирует воспоминания художника А. Кузьминского : « Анна Андреевна однажды сказала, что ей надоели во всех изданиях одни и те же ее портреты (Альтман, Анненков и т. д.). Нет ли новых, молодых дарований? » [202], — и показывает читателю не только прижизненные отражения от А. Модильяни до Г. Гинзбурга-Воскова, но и взгляд из нашего времени.

2 В книге две цветные вклейки, сорок семь иллюстраций, в том числе портреты Ахматовой и фотографии ее современников. Две трети — из частных собраний. Графические материалы трудно назвать оформлением, поскольку они являются объектом исследования и частью сюжета. Восприятию поэта « профессиональными художниками и художниками-любителями » посвящен третий раздел *Анна Ахматова глазами современников*, включающий обзорную статью о прижизненной иконографии, историю портрета

О. Мандельштама и трех силуэтов Ахматовой, выполненных С. Рудаковым в Воронеже, публикацию кратких воспоминаний Л. Эйдус о встрече в Ташкенте, подробный рассказ о Н. Варбанец и вступительную статью к изданию *Библейских стихов* с иллюстрациями Ботиева. Глава *Das Ewig-Weibliche в советском аду* делится на две части : комментированную расшифровку устных рассказов М. Козыревой и анализ безымянной акварели Варбанец, созданной около 1950 года и символически отразившей участников ее жизни того времени, в том числе Ахматову. Варбанец занималась инкунабулами в Отделе редкой книги Публичной библиотеки ; ее непрофессиональная художественная работа вызывает ассоциации и со старинной книжной миниатюрой, и с Д. Г. Россетти, и с картинами С. Боттичелли, но более всего — с *Божественной комедией* Данте и иллюстрациями к ней. Публикуются фрагменты выступления Козыревой в музее в 1999 и ее бесед с автором рецензируемой книги в 1995 и 2003 годах. *Oral history* — одна из сильных сторон Рубинчик, за время работы в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме подготовившей ряд интервью с младшими современниками поэта [2]. При этом в изложении исследовательницы ее собеседники предстают не « информантами », а героями собственных историй, как « с двумя замечательными женщинами, двумя редакторами и переводчицами издательства “Художественная литература” — Юлией Марковной Живовой (1925-2010) и Никой Николаевной Глен (1928-2005) » [480], которым посвящены отдельные главы. А устные мемуары Козыревой подкреплены документами : личными делами Варбанец, В. Люблинского, Л. Гордона в Архиве Российской национальной библиотеки и письмом Варбанец Льву Гумилеву в лагерь от 29 сентября 1955 года. Устные и письменные исторические источники, введенные в научный оборот Рубинчик десять-пятнадцать лет назад, не утратили — и, думаем, не утратят — своей ценности. Однако комментарий, как известно, тоже историчен и потому нуждается в постоянном обновлении. В кратком предисловии указано, что « в основном статьи предстают в том виде, в каком они были написаны и изданы, так что в давних текстах оказываются не учтены новые исследования » [5]. Разумеется, это право автора, приводящее, тем не менее, к потерям для читателя. Так, например, рассказ о трагической

судьбе М. Тумповской [255-268] можно дополнить ссылкой на публикацию ее стихов и писем [Тименчик, 2017 : 447-465] [3].

3 Тема поэзии и живописи исследуется и во втором разделе книги, посвященном « вопросам ахматовской поэтики » : в главе « Литературные, музыкальные и изобразительные аллюзии в стихотворении А. Ахматовой “Вечерний звон у стен монастыря…” ». Помимо очевидных аллюзий на хрестоматийный *Вечерний звон* И. Козлова и вероятных — на *Закатный звон в поле* И. Анненского и *Звон отдаленный, пасхальный…* В. Брюсова, Рубинчик находит внелитературный источник ахматовского произведения 1914 года в картине И. Левитана *Вечерний звон*. Не исключая данную возможность, считаем несколько категоричным авторский вывод :

> Несмотря на отсутствие точных сведений, безусловным подтверждением того, что Ахматова писала стихотворение, помня о « Вечернем звоне » Левитана, является сходство этих произведений. Стихотворение — редкий у Ахматовой случай явного экфрасиса. [63]

4 Визуальным источником текста, на наш взгляд, мог послужить и реальный ландшафт, попавший ранее в ее киевские стихи: « Как только сегодня багровый закат / Над крестами лаврскими плачет… » (*Пришли и сказали: « Умер твой брат! »…*, 1910). Это вид на город с левого берега Днепра, из Дарницы, где Ахматова гостила у матери в июне 1914. « Колокольни лаврские » звонили в стихотворении 1912 года *Стал мне реже сниться, слава Богу…* ; позже появился мотив звона, летящего « за Днепр широкий » [4].

5 Анализ литературных отношений с предшественниками продолжен в главе об Ахматовой и К. Бальмонте. По обоснованному мнению исследовательницы, их диалог развивался от внимания к стихам старшего поэта до « цехового » противостояния, и, подчеркивая « нелепость » возведения « творческой генеалогии Ахматовой к Бальмонту » [164], Рубинчик отмечает точки их сближения в ореоле других контекстов : например, сквозную тему луны. Одним из таких « гнезд » стала русская поэтическая безглагольность от фетовского *Это утро, радость эта…* до ахматовского *Про стихи Нарбута* через *К луне*

Бальмонта и *Определение поэзии* Пастернака [5]. С Бальмонтом связана и историко-литературная загадка : сборник *Сирена* с его « стихотворением о луне », упомянутый в разговоре с Л. Чуковской 1 июня 1940 года [Чуковская, 1997, 1 : 130]. Справедливо указывая, что, в отличие от Ахматовой, поместившей в *Сирене* два стихотворения, Бальмонт в воронежском журнале не печатался (хотя В. Нарбут, по-видимому, хотел его пригласить), Рубинчик предлагает на эту роль *Невский альманах. Жертвам войны : Писатели и художники* 1915 года [155-156]. Добавим, что имена Ахматовой и Бальмонта все же встретились в *Сирене* в неподписанной (редакторской ?) библиографической заметке о сборнике *Скрижаль* :

> Кроме прекрасных стихов Анны Ахматовой и Александра Блока, искусно сделанного « Венка сонетов » В. Брюсова и слабых, как и все его последние произведения, вещей К. Бальмонта, в сборнике помещен великолепно-мудрый рассказ И. Бунина « Конец » и повесть М. Горького « Все то же ». [Скрижали <sic>, 1918 : 70]

6 В главе о Польше Ахматовой, помимо общего обзора темы, скрупулезно исследована история создания *Утешения* 1914 года [77-86]. Опровергнув устоявшееся мнение о Н. Гумилеве как адресате стихотворения, Рубинчик убедительно доказывает, что оно посвящено М. Лозинскому, причем важно здесь не только установление конкретного факта, но и анализ поэтической логики. Заметим лишь, что *Заре* А. ди Кентала [68] Ахматова, не знавшая португальского языка, перевела по заказу Г. Лозинского — брата Михаила [Тименчик, 2014-2015, 2 : 132-133].

7 Будучи высокопрофессиональным ахматоведом, Рубинчик не цитирует тексты по изобилующему ошибками шеститомнику. Многократно говорилось, что текстология является одной из наибольших проблем данного сегмента, и пока не будет подготовлено академическое собрание сочинений, исследователи творчества Ахматовой вынуждены сверять ее произведения (особенно увидевшие свет в подцензурной печати) по разным источникам, периодически становясь жертвами чужих ошибок прочтения и корректируя свои выводы. В рецензируемой книге в целом выдержан такой подход, но, к сожалению, не везде.

Непонятно, почему Рубинчик не ссылается на научное издание *Поэмы без Героя*, следствием чего явилось утверждение (с опорой на двухтомник, подготовленный М. Кралиным) «существовали — как вариант — строки :

> А во сне мне казалось, что это
> Я пишу для Артура либретто,
> И отбоя от музыки нет.

8 Но Ахматова спрятала имя: “Я пишу для кого-то либретто…“ ». [399]

9 Во всех редакциях *Поэмы* этот стих известен в вариантах « Я пишу для кого-то либретто » и — с 1959 года — « Я пишу для ххх либретто».

> Строка с заменой нейтрального « кого-то » на зашифрованное тремя « крестиками » имя из трех слогов появилась впервые в указанный период и раньше в « Поэме без Героя » не встречалась (отсутствует в рукописях, а также списках « Поэмы » 1942-1958 годов). Возможно, появилась после того, как летом 1959 года Ахматовой были привезены ноты — музыка Артура Лурье к ее стихам [Ахматова, 2009 : 382].

10 *Я пишу для кого-то либретто* — подразумевается Артур Лурье. [Ахматова, 2009 : 926]

11 Одной из наиболее интересных в разделе *Современники Анны Ахматовой* (куда, помимо упомянутых глав о Лурье, Глен, Живовой, вошли две статьи об Анненском и архивно-биографическая — о Л. Большинцовой) является публикация переписки Н. Мандельштам с Л. Гинзбург 1960-х годов. Рубинчик подготовила к печати черновики писем Гинзбург из ее личного фонда в Отделе рукописей РНБ и заново выверила по оригиналам, хранящимся в указанном фонде, письма Мандельштам [411]. Исследовательница не ограничивается историко-литературным комментарием к эпистолярным текстам, но разворачивает перед читателем полотно полемики корреспонденток о подходах к лирике. Лейтмотивом писем Мандельштам кажется настойчивый и очень личный поиск « ключа » к поэзии, в то время как наследница формального

метода Гинзбург остается в рамках академической науки. Спор о границах субъективного завершился полным расхождением после появления *Второй книги*.

12 Объясняя в предисловии заглавие книги и вспоминая метафору *Меня, как реку, суровая эпоха повернула*, Рубинчик пишет :

> Точнее все же обозначить время ахматовской жизни не как эпоху, а как несколько эпох. Первая из них — та, берега которой были для Ахматовой родными и которую принято, не без оговорок, называть Серебряным веком. [5]

13 Анализу данного термина в историческом контексте и современных исследованиях посвящен первый раздел *Время Анны Ахматовой*, причем автор книги находит ранний случай употребления словосочетания в публикации С. Горного (псевдоним А.-М. Оцупа) на смерть Анненского. Рубинчик полагает более точным говорить о Серебряном веке не русской поэзии, а русской культуры, понимая его как « метафорическое обозначение эпохи русского модернизма » [47]. Его границы она очерчивает от 1890-х годов до первых лет после революции 1917.

14 « Эпоха сталинских репрессий, которой отведен последний раздел сборника — “Реквием”, — это тоже время Ахматовой. В этот раздел включены статьи о тех, кто был представлен в 2000 г. на выставке “Реквием” в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме » [6]. По материалам устных рассказов и семейных архивов читатели узнают истории узников Абезьского лагеря (искусствоведов Н. Пунина и В. Василенко, философа Л. Карсавина, литературоведа и театроведа Ю. Герасимова), репрессированных ленинградских востоковедов — учеников академика В. Алексеева (Ю. Щуцкого, Б. Васильева, Н. Невского, А. Штукина, Н. Мельникова, В. Штейна и В. Вельгуса), литератора Я. А. Семенова и его сына Я. Я. Семенова, а также актрисы и прозаика Т. Петкевич. И, наверное, именно этот раздел заставляет задуматься, как за двадцать лет (в книге собраны статьи, публиковавшиеся с 1997 по 2017 год) изменились не только академическое ахматоведение, но и читательская среда. Одно изменение, глобальное, вызвано технической революцией и вынуждает пересмотреть функции комментария в эпоху

интернета в смартфоне и Википедии. Другое — локально и связано с реинтерпретацией советского прошлого в России. Рубинчик остается верна ахматовским принципам — *Хотелось бы всех поименно назвать* [511] и *Я всех оплакала* [139] — и при этом, говоря о то ли уничтоженном, то ли недоступном деле, заведенном НКВД на Ахматову, помнит, что его материалы, « возможно, освободили бы от подозрений целый ряд людей » из окружения поэта [305]. Труднее согласиться с компромиссным предложением : « А называть в печати имена подлинных доносчиков — не обязательно ». По нашему убеждению, обнародование архивов репрессивных органов необходимо не ради торжества абстрактной справедливости (которая субъективна) или осуждения сталинских « палачей и стукачей » (коих уже нет в живых), но, в первую очередь, для проработки исторических травм, без чего невозможно принятие прошлого. Рубинчик « латает » историческую ткань XX века, вводя в научный оборот литературные и культурные факты и предлагая новые контексты восприятия поэтических произведений.

15 Наконец, технически принцип *всех поименно назвать* воплощен в указателе, который « содержит имена и псевдонимы лиц, а также имена библейских, мифологических и литературных персонажей » [631], причем вымышленные антропонимы никак не выделены в общем списке. Включение в индекс литературных персонажей — даже безымянной героини ахматовского *Пролога* X (Икс) — кажется неочевидным решением. В то же время, перечень реальных лиц возможно уточнить : « доктор медицины Гизе » [357] — невропатолог Эрнест Августович Гизе ; « приват-доцент Грибовский, пр.-доц. Григорьев » [371] — юрист и писатель Вячеслав Михайлович Грибовский и, вероятно, историк Владимир Александрович Григорьев ; Ирина, сестра Сергея Рудакова [213], — Ирина Борисовна Вагинова ; президент Академии наук УзССР [235] — Ташмухамед Ниязович Кары-Ниязов, его жена [233] — Айша Уразаева ; « братья Покрасс » [514] — Даниил Яковлевич и Дмитрий Яковлевич Покрассы ; « Саракини » [96] — Василий Сорокини ; « Саши (“две Саши”) » [650] из текста Е. Витковского — внесенная в перечень имен Александра Васильевна Савельева и отсутствующая в нем Александра Петровна Рябинина ; Светлана

Сталина [494] больше известна не как « Сталина С. И. », а как Аллилуева.

16 Сборник статей Ольги Рубинчик уже привлек внимание исследователей биографии и творчества Анны Ахматовой. Но и стандартная формулировка « Книга интересна как специалистам по истории русской литературы, так и широкому кругу читателей » не кажется нам преувеличением.

Ахматова Анна, 2009, « Я не такой тебя когда-то знала… », Анна Ахматова, *Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто* : *материалы к творческой истории*. Издание подготовила Н. И. Крайнева, Санкт-Петербург, Міръ.

Копылов Л. Ю. (ред.), 2004, *В ста зеркалах, Анна Ахматова в портретах современников = In a Hundred Mirrors. Anna Akhmatova as Portrayed by Her Contemporaries*. Предисл. Н. И. Поповой, вступит. ст. О. Е. Рубинчик, коммент. Э. Б. Коробовой, Т. С. Поздняковой, О. Е. Рубинчик, Москва, МТН клуб.

Гаспаров Михаил, 1997, « Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова », М. Л. Гаспаров, *Избранные труды*. Т. II, Москва, Языки русской культуры, с. 21-32.

Рубинчик О. Е. (сост.), 2001, *Анна Ахматова* : *последние годы*. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова, Санкт-Петербург, Невский диалект.

Рубинчик О. Е., 2010, « *Если бы я была живописцем…* » : *Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой*, Санкт-Петербург, Серебряный век.

Рубинчик О. Е., 2018, *Анна Ахматова и ее время*. Избранные работы, Москва, Азбуковник.

« Скрижали. Сборник 1-й, Петроград, 1918 г. », 1918, *Сирена*, № 1, 30 декабря, ст. 70.

Тименчик Роман, 2010, «Около акмеизма», *Vademecum* : К 65-летию Лазаря Флейшмана. Сост. и ред. А. Устинова, Москва, Водолей, с. 168-196.

Тименчик Р., 2014-2015, *Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы*. Изд. 2-е, исправ. и расширенное, Иерусалим, Гешарим, Москва, Мосты культуры.

Тименчик Р., 2017, *Подземные классики* : *Иннокентий Анненский, Николай Гумилев*, Москва, Мосты культуры, Иерусалим, Гешарим.

Томашевская З. Б., 2000, *Петербург Ахматовой : семейные хроники*. Сост. Н. И. Поповой, О. Е. Рубинчик, Санкт-Петербург, Невский диалект.

Чуковская Лидия, 1997, *Записки об Анне Ахматовой*, Москва, Согласие.

---

1 Здесь и далее в скобках указаны страницы рецензируемой книги.

2 См., например, издания музея : Томашевская, 2000 ; Рубинчик, 2001.

3 Впервые : Тименчик, 2010, 183-196.

4 См. в статье Романа Тименчика *Храм премудрости Бога : стихотворение « Широко распахнуты ворота… »* [Тименчик, 2017 : 708-709], на которую ссылается Рубинчик.

5 Заметим, что если стихотворение А. Фета строится как « сужение поля зрения и интериоризация изображаемого мира » [Гаспаров, 1997 : 22], то у Ахматовой направление противоположно : от человека (*бессонницы*) через пространство комнаты (*свечи*) к внешним звукам (*звонниц* […] *удар*) и от границы дома (*подоконник*) к миру за окном (*луна*, *пчелы*, *донник*).

Polina Poberezkina
Docteur ès lettres, chercheuse indépendante ukrainienne, auteur et éditeur scientifique des ouvrages consacrés à la poésie russe du XXe siècle, notamment à Anna Ahmatova et à Nikolaj Kljuev
IDREF : https://www.idref.fr/156261138
ISNI : http://www.isni.org/0000000398052273
BNF : https://data.bnf.fr/fr/17087100

Русская литература за рубежом: проблемы перевода

Natalia Gamalova

CC-BY

Русская литература за рубежом: проблемы перевода. Под ред. Е. А. Масленниковой и В. А. Миловидова. Москва, Флинта, 2018. — 218 с., ISBN : 978-5-9765-4046-0

---

1 С середины девятнадцатого века в западно-европейском восприятии русской культуры перевод художественных произведений играет первостепенную роль. Стратегии восприятия русской прозы варьируют в зависимости от того, идет ли речь о переводах Гоголя Луи Виардо, *Пиковой дамы* Пушкина Проспером Меримэ, романов Людмилы Улицкой Софи Бенек или о других представителях плеяды переводчиков с русского.

2 Рецензируемая монография посвящена переводам русской литературы для западно-европейского читателя и состоит из семи разделов, каждый из которых предлагает научный разбор, заявленной в заголовке проблематики, не нарушая при этом целостности данного коллективного труда. Монография выполнила сложную задачу: проследить не только историю переводов, эволюцию переводческой деятельности и особенности современной рецепции русской прозы, но и логику мирового литературного процесса, неотделимую от переводной литературы.

3 Существует немало публикаций о « бытовании русской переводной литературы » в Западной Европе. В данной книге сочетаются разработки дескриптивного и аналитического характера; самый ценный ее аспект — наблюдения и обобщения о присутствии русского романа в « текстовой решетке » (понятие, выдвинутое В. А. Миловидовым и соотносимое с концептом « мировой литературы ») зарубежных стран. Как

синтетические главы (первая и последняя), так и практические разделы содержат материалы по теории перевода. Монографию характеризуют: убедительность эмпирических наблюдений, сочетание теоретического и аналитического аспектов, а также полнота картины, дающей представление о различных ареалах бытование русской литературы за рубежом. Рассмотрим кратко каждый раздел книги.

4 По своему содержанию предисловие В. А. Миловидова выходит за рамки вводных замечаний, отсылающих к главам сборника. Это — самостоятельное исследование о « сверхзадачах изучения художественного перевода [...] русской литературы на основные языки Запада » и о перспективах сопоставительного изучения « классических » версий и « пере-переводов », обусловленных определённым контекстом, статусом писателя или отношением публики к существующему переводу. Исследование снабжено примерами из переводов Достоевского на английский; они иллюстрируют разницу между первыми ознакомительными переводами, переводами *уже классика* и академическими переводами признанного классика с множеством примечаний и пояснений. Как эти тексты соотносятся между собой, если принять во внимание смену эпох и европейских « культурных столиц » ?

5 Первая глава — « Лингвокультурологические векторы исследований в теории и практике художественного перевода » (автор — С. А. Колосов) — является очерком о параметрах *художественности* перевода и его дидактических функциях при обучении иностранному языку и писательскому ремеслу; ученый исследует соответствующую терминологию: *literary translation*, *artistic translation*, высокохудожественный перевод.

6 Четыре раздела Е. М. Масленниковой — « Русская литература на западе: критика, переводы, издания », « Первые обзоры и рецензии о русской литературе », « Английские критики и литературоведы XIX века о русской литературе » и « Первые антологии русской литературы на английском языке: XIX век » — предлагают значительный по объему и прекрасно подобранный материал. Автор собрала, проанализировала и обобщила журнальные обзоры, рецензии и английские антологии XIX века,

в которых шла речь о русской литературе. Англосаксонский вариант русской словесности стал предметом исследования и М. В. Обориной в главе « Литературный перевод на рубеже веков ». Автор проследила хронологию и основные тенденции в переводах и восприятии русской литературы в англоязычном мире; в этой связи М. В. Оборина проанализировала особенности современного литературного процесса в англоязычных странах. Аналогичный подход, но на франкоязычном материале, реализован в главе Ю. А. Львовой — « Русская литература в современной Франции: издательства и переводчики ». Обработка фактов и полученные автором выводы значительно обогащают исследования, посвящённые литературным связям России и Франции.

7 В завершающей монографию главе « Вместо послесловия: спорные вопросы художественного перевода », написанной В. А. Миловидовым, художественный перевод обсуждается как особый вид деятельности в свете мыследеятельностной методологии Г. П. Щедровицкого.

8 Слог и манера изложения на протяжении всей монографии отличаются ясностью. В конце книги дана обширная библиография. Филологи оценят стимулирующий потенциал монографии. Кроме вклада в исследования по теории перевода, монография имеет прикладную ценность: её материалы могут быть использованы литераторами, издателями, практикующим переводчиками, а также преподавателями вузов при разработке курсов по теории и практике перевода.

Natalia Gamalova
Professeur des universités en langue et littérature russes au département d’études slaves de la faculté des langues de l’université Lyon 3, directeur-adjoint du Centre d’Études Linguistiques – Corpus, Discours et Sociétés
IDREF : https://www.idref.fr/060372648
ORCID : http://orcid.org/0009-0008-9950-2479
ISNI : http://www.isni.org/0000000045317002