Опубликовано на Швейцария: новости на русском языке (https://nashagazeta.ch)

«Жила-была переводчица: Людмила Савицкая в модернистской культуре» | « Traductrice Liudmila Savitskaïa dans la culture moderniste »

Author: NG, Женева , 08.12.2021.



Профессор Леонид Ливак в аудитории Женевского университета © Nasha Gazeta

Предлагаем вашему вниманию текст лекции, прочитанной профессором Леонидом

Ливаком в аудитории Женевского университета на прошлой неделе.

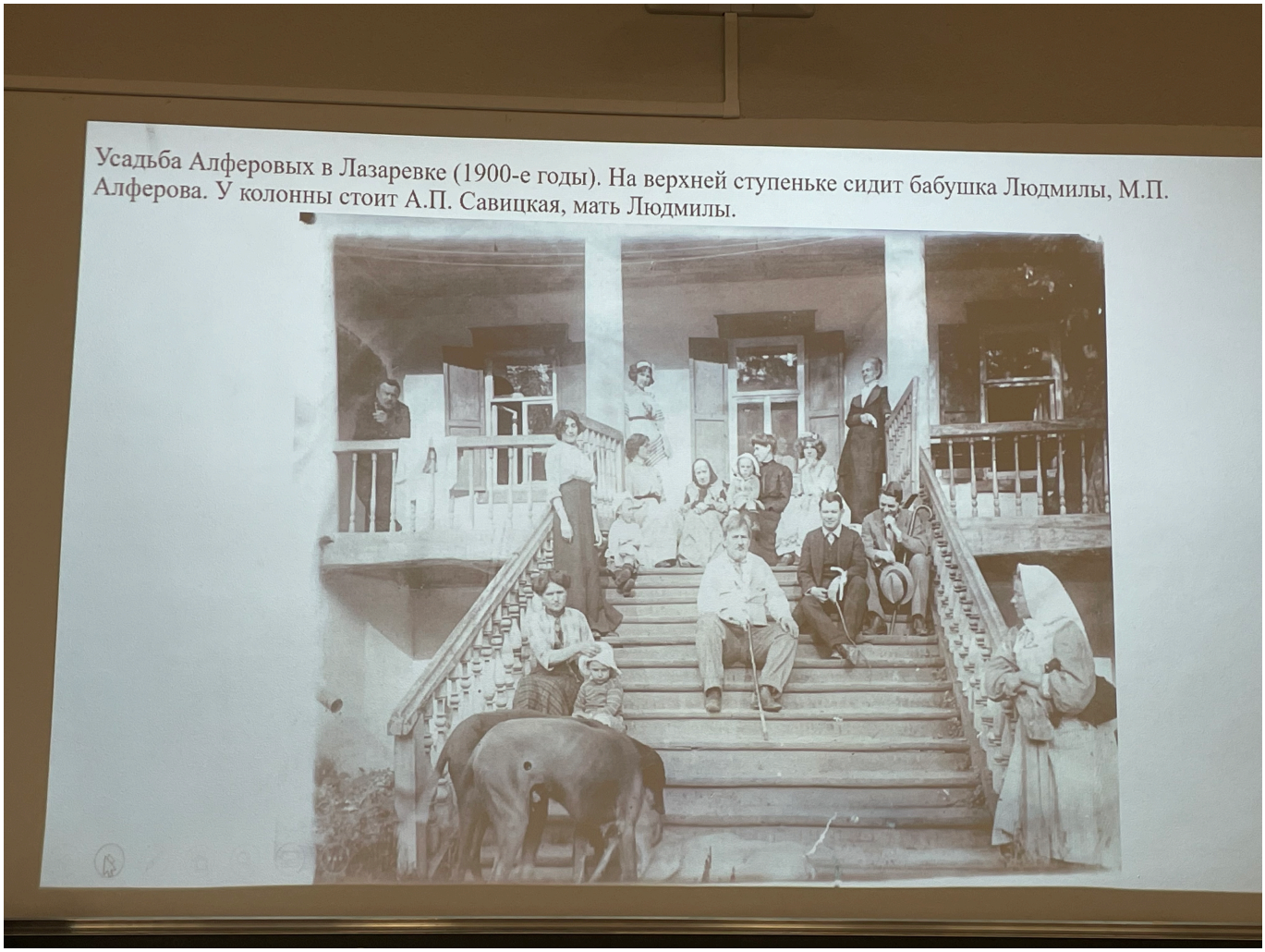
|

Voici le texte d’une conférence donnée par professeur Léonide Livak à l’Université de Genève la semaine dernière.

« Traductrice Liudmila Savitskaïa dans la culture moderniste »

Неделю назад Русский кружок Женевского университета и Наша Газета приглашали вас на лекцию Леонида Ливака – профессора Торонтского университета, а в этом году приглашенного профессор в Сорбонне, где он работает над проектом культурной истории русской эмиграции в оккупированной Франции. К сожалению, в тот вечер впервые в этом году повалил снег, и народу в аудитории было мало. А жаль – уверены, для многих рассказанное профессором Ливак стало бы открытием. Не желая лишать вас возможности ознакомиться с малоизвестной страницей истории русского зарубежья, мы публикуем, с согласия профессора, почти полный текст прочитанной им лекции. Автор книг: How It was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism (Madison, 2003); The Jewish Persona in the European Imagination: A Case of Russian Literature (Stanford, 2010); Russian Émigrés in the Intellectual and Literary Life of Interwar France: A Bibliographical Essay (Montréal 2010). В 2012 г. вышло подготовленное им двухтомное Собрание сочинений Ю. Фельзена, а в 2014 г. московским издательством ОГИ выпущена его книга Литературный авангард русского Парижа, 1920–1926 (совместно с А. Устиновым). Последние его книги: A Reader's Guide to Andrei Bely's 'Petersburg' (Madison, 2019) и Жила-была переводчица. Людмила Савицкая и Константин Бальмонт (Москва, НЛО, 2020).

Из наиболее значительных особенностей недавних исследований русского модернизма следует отметить выход историков за пределы литературного канона, а также новое понимание модернизма как культурной общности со своими ценностями, нормами и самосознанием. При таком подходе к русскому модернизму как к социально-культурной среде неизбежно встает вопрос ролей, отводившихся ее участникам. Иные из этих ролей (к примеру, роль творца) исследованы лучше. Менее изучена роль посредника: критика, переводчика, редактора, издателя, мецената, импресарио, который способствует созданию культурных ценностей, обеспечивает их распространение и служит проводником текстов и идей. К таким людям относится Людмила Савицкая, проведшая четверть века на перекрестке русского, французского и англо-американского модернизма.



Уроженка Екатеринбурга, Людмила росла в семье юриста Ивана Савицкого, выходца из польско-литовских дворян, и Анны Алферовой, происходившей из поместных дворян Курской губернии. По взглядам, мать Людмилы была радикальнее своего мужа: учась на Харьковских высших курсах, она приобрела знакомства и интересы, позволившие ей позже, во время пребывания с детьми за границей, вращаться в богемно-революционных кругах, куда были вхожи Ленин с Муссолини. От матери Людмила переняла дух независимости, послуживший затем источником ее конфликта с семьей. Французскому Людмила училась у нанятой в Екатеринбурге француженки, жены австрийского скрипача из городского театра; затем, после переезда семьи в Тифлис, она продолжала изучать французский в гимназии; и, наконец, в швейцарском пансионе, после того как мать, поссорившись с отцом,увезла в 1897 г. дочерей в Лозанну, отклонив желание Людмилы продолжать образование в Париже – городе опасном для нравственности 16-летней девушки.

Первые стихи Людмила писала по-русски, однако живя в лозанском пансионе она скоро почувствовала себя достаточно комфортно в местной языковой стихии и увлеклась поэтическим переводом с русского на французский. К двум литературным полюсам вскоре прибавился третий. В 1900 г. Людмила отправилась в Великобританию, совершенствоваться в английском языке. Оттуда в начале 1901-го она переехала в Париж, где ее ждала мать. Именно в Париже Людмила впервые столкнулась с людьми модернистской культуры, подружившись с поэтом Гюставом Каном, в салоне которого она познакомилась, среди прочих, с Максом Жакобом, Филиппо Томазо Маринетти и Гийомом Аполлинером. В июле 1901-го, занятая философскими и политическими диспутами, Анна Савицкая с большим запозданием

заметила, что ее дочь близко сошлась с молодым актером и денди Рене Пийо, разделявшим ее страсть к театру и новейшей поэзии. При первом знакомстве с молодым французом, которого Людмила отрекомендовала матери своим женихом, манера Пийо элегантно одеваться и отсутствие в нем интереса к философии покоробили Анну Савицкую как человека русской интеллигентской культуры. Наведя справки о претенденте в зятья через подругу-анархистку, мать записала его в прохиндеи и повезла строптивую Людмилу из Парижа поостыть в семейной усадьбе Алферовых, расположенной близ городка Короча Белгородского уезда Курской губернии. Однако осенью 1901 г. модернистские черти водились даже в тихом омуте между усадьбой Алферовых и домом, который Савицкие сняли на зиму в Короче.

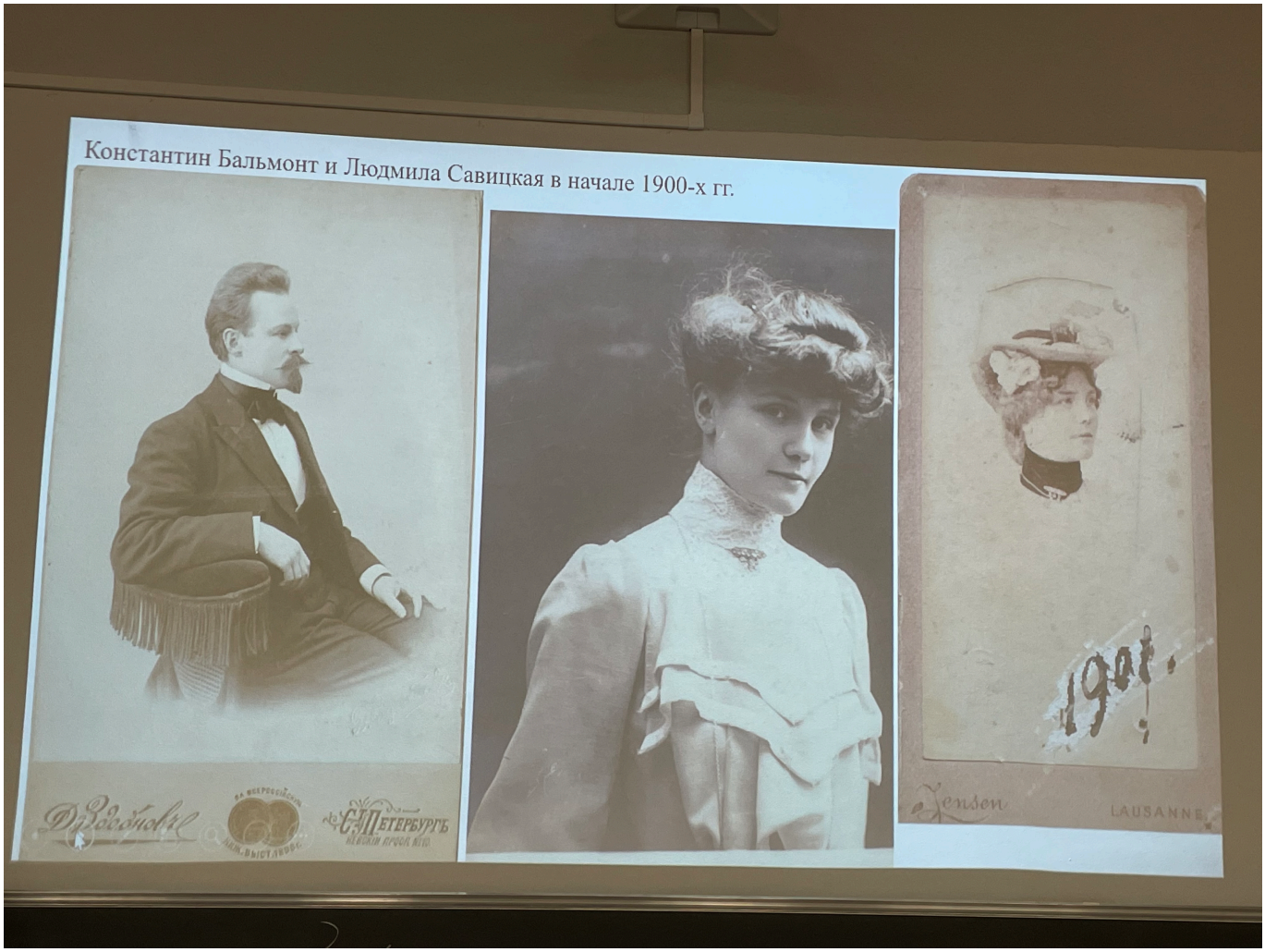
Неподалеку, в селе Сабынино, находилась усадьба дяди Людмилы, Сергея Алферова, водившего дружбу с соседом, князем Дмитрием Волконским, в чьем имении гостили Константин Бальмонт с женой и новорожденной дочерью. Подобно Людмиле, поэт оказался в этих краях не по своей воле, будучи лишен права проживания «в столичных и университетских городах и их губерниях» за политическую неблагонадежность. Захаживая по-соседски к Сергею Алферову, Бальмонт познакомился с его племянницей и приударил за ней. Людмила была в восторге от внимания литературной знаменитости, находившейся в зените славы, тем более что с Бальмонтом можно было поговорить «о Париже и французских поэтах, цитируя Бодлера, Верлена и Малларме». Несмотря на разницу в жизненном опыте, оба подошли к последовавшим вскоре интимным отношениям одинаково, как предписывал поведенческий код модернистской культуры, к которому Бальмонт приобщился в Москве и Петербурге, а Людмила – в Париже.



Не скрывая друг от друга иных сентиментальных привязанностей, они выстроили свою мимолетную связь, прерванную отъездом Бальмонта за границу в марте 1902 г., как воплощение эстетических и философских ценностей «новых людей», не обремененных общепринятой моралью. Екатерина Бальмонт, жена поэта, была в курсе очередного мужнина увлечения, а Людмила описывала свои отношения с Бальмонтом в письмах к парижскому жениху Рене Пийо, которому она так объяснила свой взгляд на интимные отношения с мужчинами, процитировав тот же пассаж в письме к Бальмонту (25.IV.1902): «Представим себе, что я твоя жена. Я говорю тебе – я еду в Москву. Ты в праве думать, что у тебя есть основания для протеста? А вот и нет! Я хочу быть так же свободна с тобой, как вдали от тебя. Я хочу иметь возможность поехать в Москву и дать себя целовать этому мужчине – если его поцелуи откроют мне глубину его души. Я хочу быть свободной».

В зимние месяцы 1902 г. Бальмонт шлет Людмиле стихотворные послания, из которых затем составит цикл «Семицветник», вошедший в его поэтический сборник «Будем как солнце». А их связи поэт отдаст должное в дарственном послании, сопроводившем этот сборник, где, среди людей модернистской культуры, создававших, по словам Бальмонта, «поэму из своей личности», упоминается и «весенний цветок, Люси Савицкая, с душою вольной и прозрачной, как лесной ручей».

Людмила была обязана Бальмонту входом в собственно русский модернизм, поскольку доселе она знала лишь французское «новое искусство» и среду его бытования. У Бальмонта она училась нежеланию русского модернизма быть, по словам поэта Владислава Ходасевича в «Конце Ренаты», «только художественной школой, литературным течением», и следующей отсюда необходимости поиска «сплава жизни и творчества, своего рода философского камня искусства», в котором «дар жить» ценился не меньше дара литературного. Уже в феврале 1902 г., Людмила высылает подборку стихотворных переводов из Бальмонта в парижский «La Revue Blanche», надеясь на поддержку их общего знакомого, сотрудника этого модернистского журнала поэта Гюстава Кана. Но оттуда быстро приходит вежливый отказ, тем более обидный, что Людмила рассматривала поэтический перевод, которым она все больше увлекалась параллельно писанию стихов по-русски, как форму творческого соперничества с признанными авторами. Сравнивая французские переводы из Бальмонта, которые она делает зимой 1902 г., с их русскими оригиналами, нельзя не заметить большую ритмическую, лексическую и смысловую свободу, с которой переводчица обращается со своим материалом.



Отъезд Бальмонта во Францию не прервал их общения, тем более что корочанский роман лишь укрепил Людмилу в намерении вернуться в Париж ценой серьезной ссоры с семьей, поскольку родители считали, что русская девушка, отправляющаяся за границу, должна быть движима желанием получить образование, что можно было сделать в Берлине, Цюрихе, Женеве, Вене или в Лозанне. Людмилин выбор театральной карьеры в Париже бросал вызов не только патриархальным устоям Российской империи и юридическому статусу россиянок, обретавших во Франции больше свобод, но и аскетической этике русской интеллигенции. Людмила тяготилась своим положением в России: «1) Я несовершеннолетняя и представляю из себя собственность моих родителей! 2) У меня нет денег», – жалуется она в одном из писем к Бальмонту, который подталкивает ее на бунт и дает денег на обратный путь в Париж.

На следующий же день по приезде в Париж, в мае 1902 г., Людмила поступает в труппу под руководством своего жениха Рене Пийо, выбрав сценический псевдоним «Люси Альфе», производный от девичьей фамилии ее матери (Алферова). Пара с трудом сводит концы с концами, однако просить материальной помощи у родителей Людмила принципиально отказывается. Бальмонт, движимый отчаянными просьбами Людмилы, ссужает их деньгами. Осенью 1902 г. беременность заставила Людмилу на время отказаться от сцены. Сняв квартиру на богемном Монпарнасе, они с Рене Пийо становятся завсегдатаями кафе «La Closerie des Lilas» – штаб-квартиры художников недавно зародившейся группы «Независимых». Здесь Людмила знакомится с никому пока не известным Пабло Пикассо и иными будущими знаменитостями «Парижской школы» живописи. Удаленность от России не мешает ей быть в курсе жизни русской

модернистской культуры. Описывая в дневнике столкновения с противниками модернизма, Валерий Брюсов рассматривал Москву и Париж как два фланга борьбы за русское «новое искусство». Если в феврале-марте 1903 г., вместе с Бальмонтом (вернувшимся в Россию в январе), Брюсов ведет правильную атаку на интеллигентский истеблишмент Москвы, то в апреле того же года он пропагандирует модернизм в русской колонии Парижа. Его доклад о «Задачах искусства» в парижском Обществе русских студентов, на котором присутствовала и Людмила, закончился «эпическим» скандалом, по выражению выступавшего здесь же со своими стихами Вячеслава Иванова. Причем собственно французская модернистская среда поначалу разочаровала Брюсова. Характерно, что «перевод» французского модернизма в категории, понятные и близкие поэту, произошел, когда Людмила ввела его в круг своих парижских знакомств.

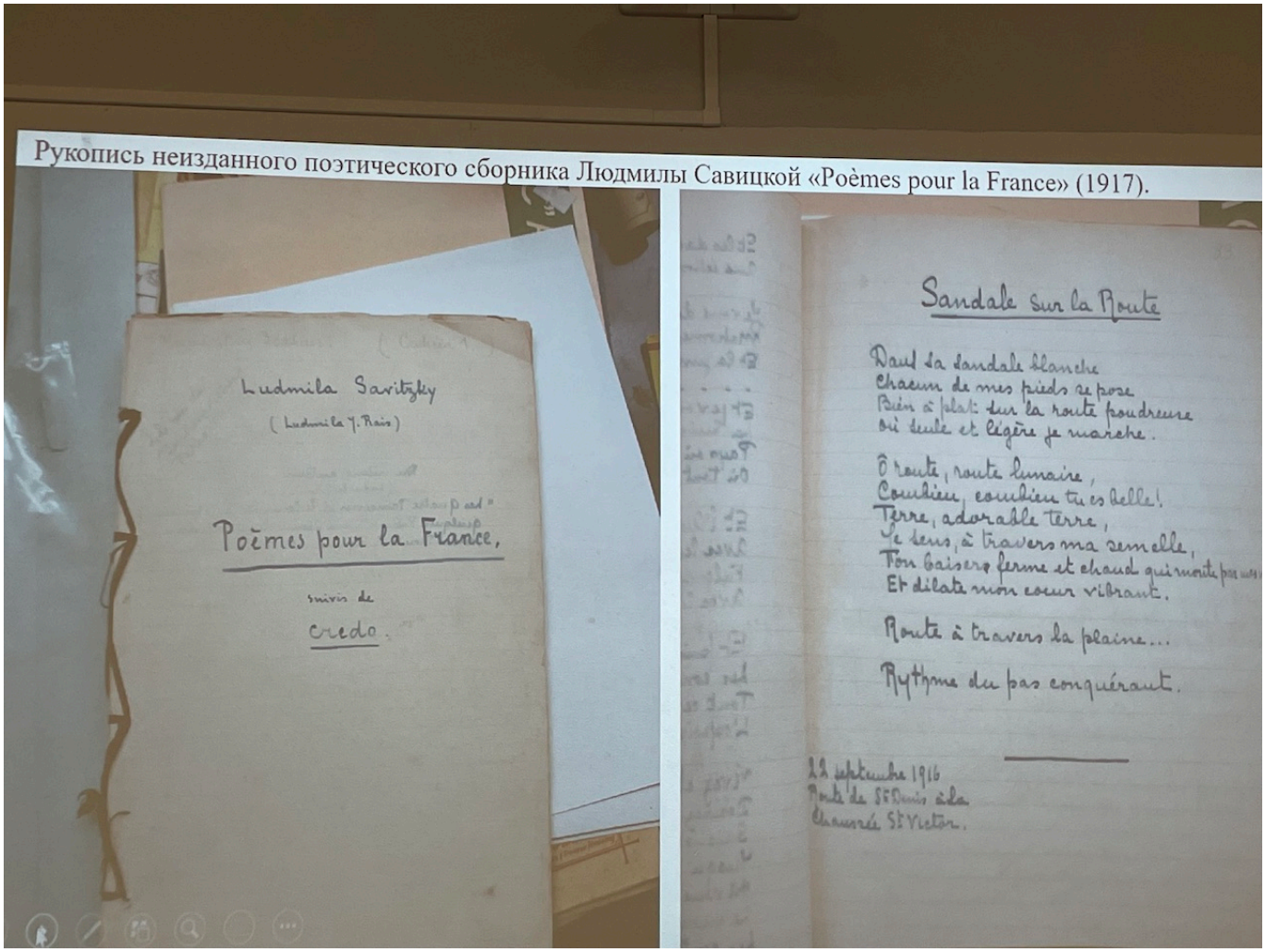
Последовавшее вскоре рождение дочери, названной в честь ландышей, цветших на улицах Парижа в мае 1903 г., привело к семейному скандалу: родители Людмилы нашли непристойными обстоятельства появления на свет Анн Люси Мюгет, хотя летом того же года Людмила вышла замуж за Рене Пийо – это было условием их осеннего ангажемента в Англии, куда новобрачные отправились с грудным ребенком. В Англии Людмила завела роман с Морисом Шломберже, открывшим ей новую сторону французского модернизма – прозу своего старшего брата Жана Шломберже и его соратника Андре Жида, которые в то время планировали журнал «La Nouvelle Revue Française», ставший вскоре рупором транснациональной модернистской культуры. Той же осенью 1903 г., по возвращении из Англии, Людмила пришла к заключению, что не в состоянии растить дочь и вести жизнь человека искусства, поскольку ценностная система модернистской культурной формации, в которой она обреталась, требовала преодоления патриархального быта с его «мещанским» домашним очагом. Девочку поместили в интернат под Парижем, где Мюгет, благодаря нормальному уходу, поначалу поправилась, но в мае 1904-го внезапно умерла. Виня себя в смерти ребенка и тяготясь этим до конца жизни, не находя поддержки и понимания в муже, Людмила устремляется на театральные подмостки, чтобы на время забыть о личной трагедии. Живет она «свободной жизнью женщины театра», отличающейся «неосторожным поведением» – как следует из судебного делопроизводтства, ведшегося во время их бракоразводного процесса с Рене Пийо, завершившегося в середине 1900-х гг.

В это время круг чтения Людмилы составляет новейшая французская поэзия и проза. Она не пропускает ни одной художественной выставки, пишет стихи по-французски, стилизует свою внешность под женских персонажей художников-прерафаэлитов, особенно популярных в начале века среди русских модернистов. Морис Шломберже вводит Людмилу в круг Андре Жида, чьи романы «Яства земные» и «Имморалист» становятся ее настольными книгами. Вращаясь в среде французских модернистов, Людмила продолжает поддерживать отношения с их русскими коллегами, которых в Париже после революции 1905 г. становится все больше. В том же году началась и первая длительная эмиграция Бальмонта, покинувшего Россию во избежание ареста. Со многими модернистами Людмила знакомится в парижском салоне Бальмонта; тот снабжает ее книгами из России – как своими, так и собратьев по перу.

Вращаясь в среде, где политические радикалы соседствовали с модернистской богемой, Людмила познакомилась с Жюлем Рэ. Подобно Людмиле, Жюль был одним из организаторов утопического проекта артистической колонии в заброшенном монастыре недалеко от Па-де-Кале (La Chartreuse de Neuville). С 1908 по 1912 г. люди

творческих профессий приезжали сюда на лето, чтобы отдыхать и работать бок о бок с семьями студентов «народных университетов», чьим просвещением они занимались в неформальной атмосфере социалистического «фаланстера». Критик и коллекционер искусства, пропагандист стиля Art Nouveau, преуспевающий юрист с широкими связями в парламентских сферах, Жюль Рэ очаровал Людмилу художественным вкусом, познаниями в современном театре и литературе и социалистическими взглядами. В 1909 г. у них с Людмилой родилась дочь Марианна. С этого момента главной заботой Людмилы стало не допустить повторения трагедии с Мюгет. Это означало в первую очередь отказ от театра, так как Жюль Рэ не хотел, чтобы театральное прошлое жены сказалось на его положении в обществе.

После рождения дочери и отказа от театральной карьеры Людмила принялась искать нового применения своим творческим силам. Для женщины, тяготящейся – вплоть до нервного срыва и попытки самоубийства – семейной жизнью как «мучительным отказом от свободы» ради благополучия дочери, самым значительным из новых знакомств становится встреча с поэтом-модернистом Андре Спиром, старым другом Жюля Рэ, поощрявшим ее литературый талант. Начало собственно литературной деятельности Людмилы Савицкой приходится на 1910–1911 гг., время повторной беременности и рождения младшей дочери. Сочиняя стихи и прозу по-французски, она, с благословения Андре Спира, начинает печататься в модернистских журналах «La Phalange» и «Vers et Prose», которые редактируют ее знакомые – Гийом Аполлинер, Поль Фор и Александр Мерсеро. В начале 1914 г., дополнив уже опубликованное в периодической печати подборкой стихов, Людмила издает свою первую книгу, которую подписывает фамилией мужа. Эту «помесь классического стихосложения с неуклюжим экспериментаторством», как автор сама впоследствии ее описала, французская критика встретила снисходительно, наградив убийственными эпитетами «женская», «красивая», «симпатичная». Пролистав книжку, Андре Спир, ценивший в Людмиле незаурядный ум и литературный вкус, предложил прислать ей пороховую бочку, чтобы подорвать все эти пряные красивости. Через несколько месяцев пороху, однако, стало не занимать. Разразившаяся война в очередной раз круто повернула личную жизнь и творческую судьбу Людмилы Савицкой.



Изнывая среди «мещанской», по ее мнению, родни Жюля Рэ, служившего в тыловой администрации, Людмила страстно увлеклась приехавшим на побывку родственником Жюля – Марселем Блоком, старшим братом писателя Жан-Ришара Блока, инженером путей сообщения, ставшим во время войны боевым летчиком и командиром эскадрильи. По старой привычке Людмила не стала скрывать своего романа, однако ее красноречивое письмо к мужу, составленное по лучшим литературным правилам и оповещавшее о разрыве, возымело совсем не то действие, на которое она рассчитывала. Людмила считала Жюля человеком модернистской культуры, уважающим порывы страсти. Он же прагматично использовал письмо во время бракоразводного процесса как доказательство юридической вины неверной жены, получив благоприятное для себя решение суда по разделу имущества и, что важнее, исключительное право на воспитание детей. Летом 1916 г. Людмила вынуждена была уйти из дому без дочерей.

Она восприняла очередной удар судьбы в рамках эстетически значимого жизненного текста, который активно для себя создавала. Переживая вынужденное расставание с детьми как повторение трагедии с Мюгет, Людмила опосредует личную драму на письме. Опасаясь потерять дочерей духовно, она так или иначе вписывает свою ситуацию в целый ряд текстов, которые выходят из-под ее пера до середины 1920-х. В 1917-18 гг. она ведет дневник, адресованный дочерям; по ее замыслу они прочитают его лишь взрослыми, как бы в противовес или в виде противоядия тем ценностям, которые им прививают в семье Жюля Рэ. Дневнику Людмила поверяет интимные переживания, объяснение своего поведения, свои идеалы и стремления, которые она подсознательно приписывает и дочерям, размышления о детском

воспитании – т.е. все, чему не место в перлюстрируемых письмах матери к малолетним дочерям. Со временем первоначальная мотивация дневника как подборки неотправленных писем для узкосемейного потребления стушевывается, и повествование приближается к модернистскому жанру дискурсивного самоанализа, напоминая «Опавшие листья» Василия Розанова, – с той значительной разницей, что Людмила, отредактировав законченный текст, не стремилась к его публикации. Дневник так и остался в рукописи, подобно сборнику из сорока стихотворений, для которого она безуспешно искала издателя в 1917 г. Остался неизданным и автобиографический роман, написанный ею в начале 1920-х годов.

Неуверенность в собственном художественном даре и, что не менее важно, равнодушие к литературному профессионализму сочетались в Людмиле с эстетической требовательностью, заставлявшей ее постоянно сомневаться в качестве своих писаний и целесообразности их публикации. Судя по ее записным книжкам, Людмила время от времени принималась составлять новую книгу стихов и редактировать роман в надежде на публикацию, но всякий раз бросала оба проекта. К тому же, требуя от редакторов и издателей скрупулезной выплаты гонораров, она не жила литературным трудом, доверив свое материальное благополучие Марселю Блоку, за которого вышла замуж в 1919 г., в очередной раз сменив фамилию – официально на Bloch-Savitzky, а в личном общении с коллегами-литераторами став просто «madame Bloch». Зато в 1920 г. увидел свет ее первый роман для детей, изданный под псевдонимом Lud и начатый одновременно с дневником под впечатлением общения с дочерьми. Избегая упрощений, пуританских фигур умолчания и сентиментальности, свойственных французской детской литературе того времени, роман повествует о жизни группы детей – русских, немцев и евреев – во Франции времен Мировой войны, которую они пытаются осмыслить. Книга поразила критиков тонким пониманием детской психологии, тактом и способностью «по-взрослому» объяснить сложные этические, религиозные и политические вопросы. Идеологически левых читателей роман покоробил патриотическим пафосом и отсутствием новомодного пацифизма.

1920-е гг. принесли Людмиле серию новых знакомств и литературных связей, позволивших ей отдать предпочтение переводу и критике как творческим сферам, в которых она чувствовала себя наиболее уверенно. В начале 1920-х она публикует стихи и прозу в журналах умеренно-модернистского толка. На протяжении всего десятилетия она регулярно печатает статьи и рецензии о театральной и литературной жизни, французской и иностранной, выступая в качестве критика в целом ряде периодических изданий, от «The English-French Review», подконтрольном англо-американским модернистам, до «La Revue européenne», где редакционную политику диктуют соратник Андре Жида Валери Ларбо, конфидент Марселя Пруста Андре Жермен, а также бывший дадаист, исключенный из сюрреалистов за неподчинение групповой дисциплине – Филипп Супо. Однако литературное признание Людмиле принесла именно переводческая деятельность.

Близкий друг Людмилы, Андре Спир, еще до войны начал сотрудничать с Эзрой Паундом и англо-американскими модернистами, группировавшимися вокруг журнала «The Poetry Review». В 1919 г. Спир отрекомендовал Людмилу своим англоязычным коллегам как тонкого критика и переводчицу. В следующем году появляются ее первые статьи об англо-американских модернистах и французские переводы их поэзии. Остро ощущая свое маргинальное положение в модернистских кругах, где женщины – несмотря на выбор «нового сознания» и «новой морали» как средств

общественной и культурной эмансипации – зачастую считались творчески неполноценными личностями, Людмила с опаской вошла в знакомую ей лишь по печати англо-американскую модернистскую культуру, которая была даже более мизогинной, чем русская. Так, если Александр Блок полагал, что женщины «имеют право скрывать от читателей свое авторство, а то не будут достаточно их уважать», Эзра Паунд в 1915 г., планируя новый печатный орган, собирался назвать его «Мужской журнал» («Male Review»), где женщинам писать не разрешалось. После согласия Паунда на предложение перевести подборку его стихов Людмила все же переспросила, хочет ли он, чтобы перевод делала женщина. Дело в том, что первое письмо к ней поэта (14.III.1920), глухого к славянской ономастике и принявшего корреспондентку за мужчину, начиналось словами «Cher Monsieur». В ответ на повторный запрос Паунд разразился характерной для него полукомической отповедью, мешая английские и французские фразы:

Милостивая государыня:

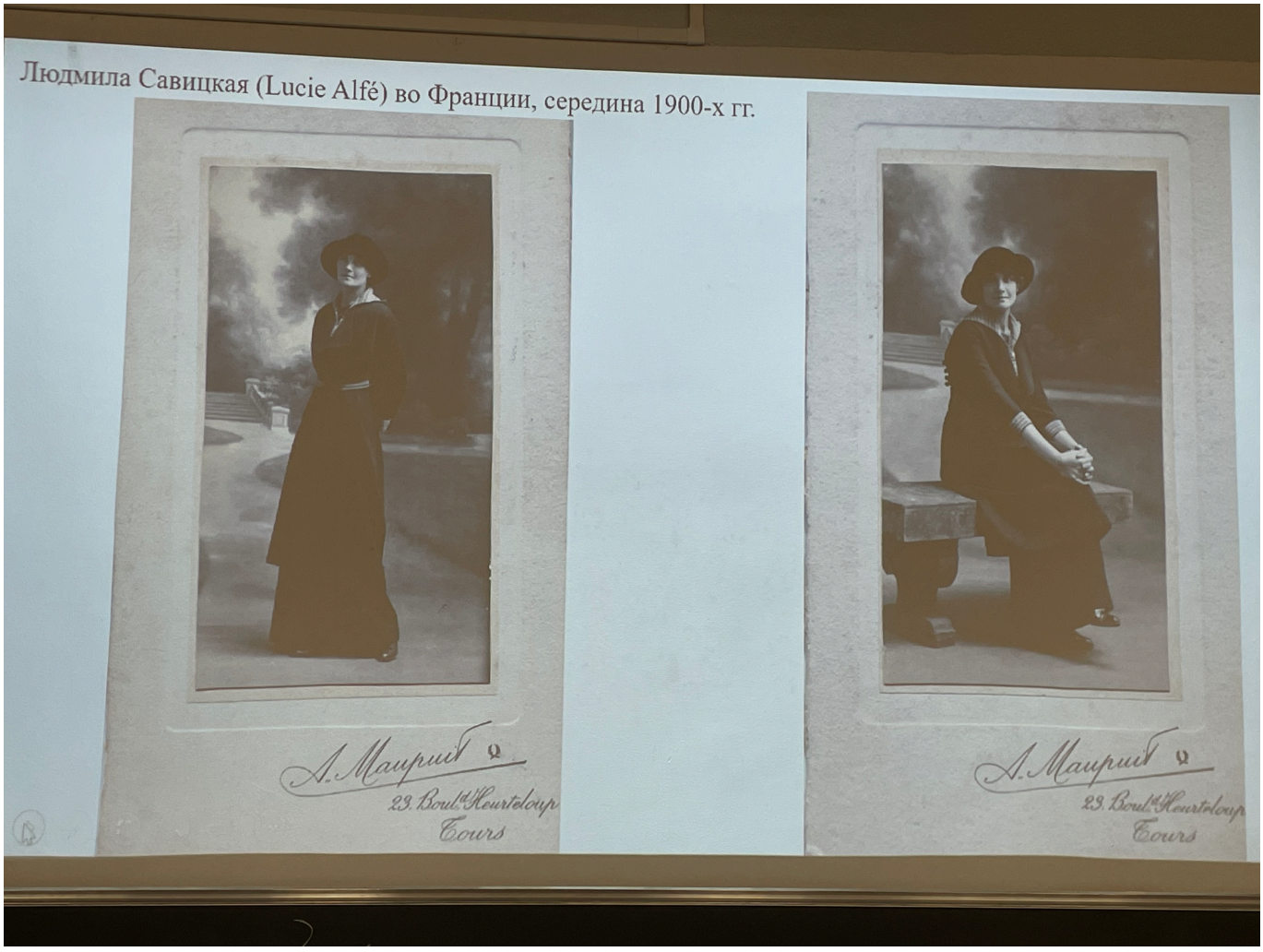
Какого черта мне бы пришлось не по душе, что Вы женщина. Более того, надеюсь, что Вы красавица, хотя это скорее Ваше дело, чем мое; и даже если Вы некрасивы, утешьтесь, ум тоже красота. Женщине всегда предоставлено два пути. Я, конечно, склонен считать Вас умной, потому что Вы узнали о моем существовании в мире, где подавляющее большинство того не подозревает, а большинство тех, кто знает [о моем существовании], сожалеют о нем в той или иной степени <…>

Обнадеженная таким образом, Людмила приступила к работе над стихотворными переводами и критической статьей о Паунде. Тот, быстро оценив ее литературный потенциал, сделался чем-то вроде импресарио Людмилы среди англоязычных модернистов, засыпавших ее приглашениями к сотрудничеству. Самым значительным оказался проект перевода романа Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» (1914).

Паунд считал перевод «Портрета…» срочно необходимым для укрепления литературной репутации малоизвестного ирландского автора, работавшего в то время над «Улиссом». К Людмиле он обратился по двум причинам. С одной стороны, она была подходящим литературным агентом со связями во французской печати. С другой, знание пяти языков (кроме русского, французского и английского, она владела немецким и итальянским) делало Людмилу идеальной переводчицей Джойса, чуткой к лингвистической полифонии прозы писателя, прожившего пятнадцать лет в Триесте и Цюрихе. Людмила с охотой взялась за проект в начале июля 1920 г. Роман поразил ее как своей поэтикой, так и стремлением героя, Стивена Дедала, к полной творческой самореализации в искусстве и жизни, что было созвучно модернистскому самосознанию самой переводчицы. Не последнюю роль сыграла и тематическая перекличка джойсовского повествования с ее личной драмой, так как страдания юного героя в филистерской атмосфере школы-интерната напомнили Людмиле положение ее дочерей в семье бывшего мужа. Два десятилетия спустя Людмила все еще мыслила работу над французской версией «Портрета художника в юности» в категориях ухода за оставленным на произвол судьбы ребенком. Попрекая Джойса невниманием к переводу из-за его нового детища, «Улисса», Людмила писала о «Портрете…» как о своем «приемыше», за которым ей пришлось «ухаживать по мере сил», так как он был «брошен отцом». То же проецирование личной драмы на роман Джойса мы находим в дарственной надписи на экземпляре перевода, который Людмила преподнесла своей старшей дочери, которой в то время было 14 лет: «Моей Марианне, ясной и веселой, эта прекрасная

книга, сложная и скорбная, в переводе ее матери».

Но прежде чем усыновить героя автобиографического романа Джойса, Людмила попыталась взять под крыло его создателя. По приезде семьи Джойсов в Париж, в июле 1920 г., она предложила Паунду приютить новоприбывших в своей старой квартире в Пасси, откуда они с мужем недавно съехали, поселившись по-соседству. Обеспечив Джойса с женой и детьми жильем (они пробыли у Людмилы с 15 июля по 1 ноября) и все больше входя в роль посредницы, переводчица взялась за социализацию «своего автора», как она при случае назвала Джойса. При содействии Андре Спира Людмила организовала неформальный вечер в честь Джойсов, пригласив знакомых с литературными связями, среди прочих – Сильвию Бич, основательницу книжной лавки «Shakespeare & Co.» – в то время эпицентра англо-американской модернистской общности в Париже. На вечеринке, состоявшейся 11 июля 1920 г. в доме Спиров, произошло знакомство Джойса с Бич, будущей издательницей «Улисса», которая, подобно Людмиле, попробовала взять писателя под свое крыло. Конкуренция двух посредниц сквозит как в параллелизме названий их воспоминаний («Дедал во Франции» – Савицкая, 1943, и «“Улисс” в Париже» – Бич, 1950), так и в логике Людмилы-мемуаристки, которая исподволь сопоставляет успешную рекламную кампанию, организованную Бич вокруг «Улисса», и свои усилия по запуску «Портрета художника в юности» во французский литературный оборот – усилия, казавшиеся Людмиле тем более недостаточными, чем большую личную ответственность за судьбу романа во Франции она испытывала, переживая ее как судьбу приемного ребенка.



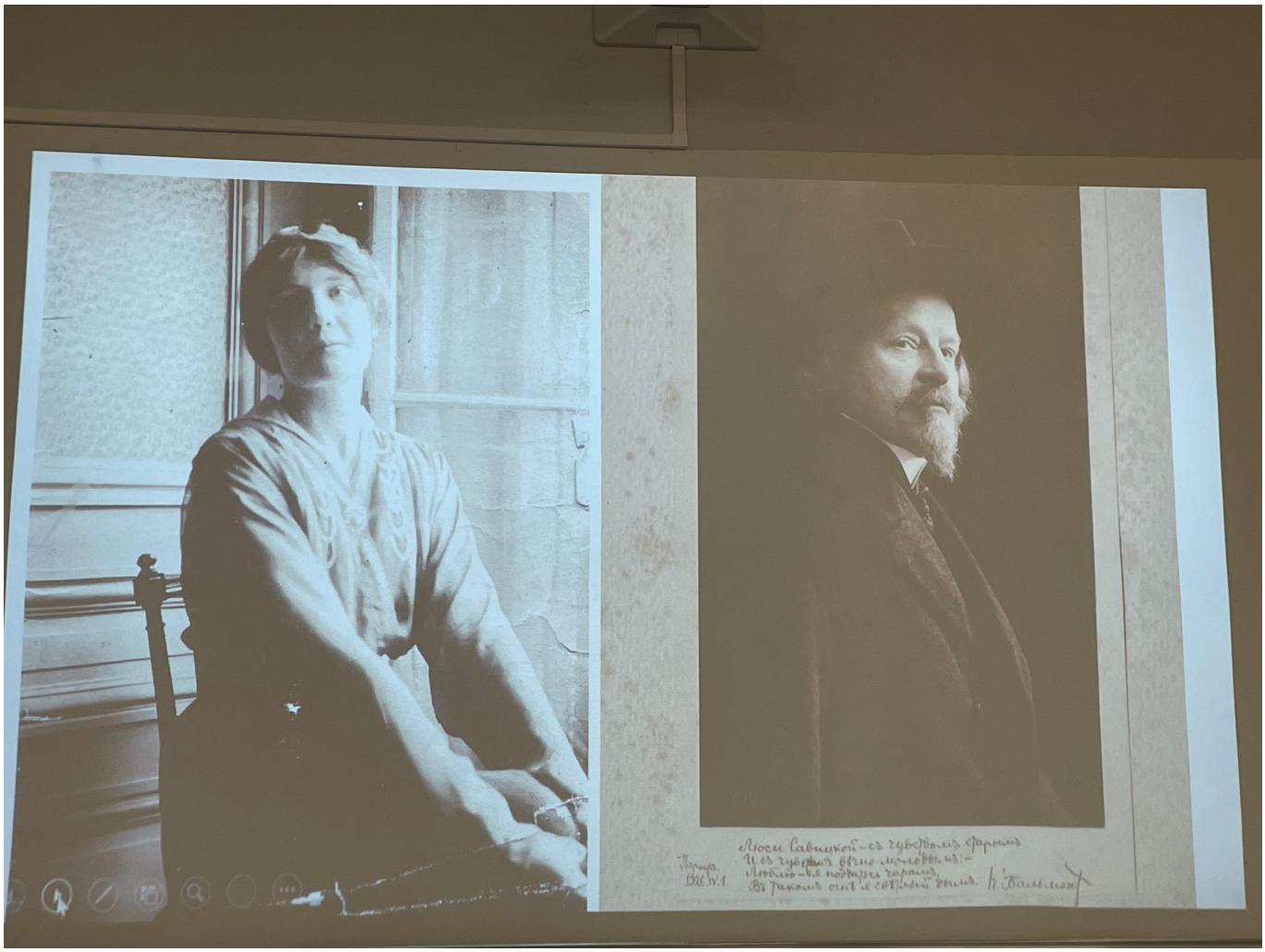
Нотки разочарования, проскальзывающие в воспоминаниях Людмилы, объясняются несбыточностью ее изначальных ожиданий от проекта. Восхищаясь романом, она надеялась превратить процесс перевода в эстетическое и духовное общение с Джойсом. Однако сотрудничество с ирландцем, оказавшимся, по выражению Андре Спира, чуждым теплу человеческого общения, лишь ввергло ее в уныние. Когда, в апреле 1921 г., перевод был готов, Людмила превратилась из переводчицы в литературного агента Джойса. Но и после публикации «Портрета художника в юности» в 1924 г. уход за «приемышем» не прекратился. Теперь труднодоступному роману неизвестного писателя следовало найти место в пресыщенной событиями литературной жизни Франции. Весной и летом 1924 г. Людмила развила бурную деятельность, рассылая экземпляры романа знакомым литераторам с просьбой о рецензиях. Позже она признавалась, что лишь критический резонанс «Портрета…» окончательно убедил ее как в удаче проекта (ее французский перевод романа останется единственным до 2012 г.), так и в собственных литературных способностях. Критики подчеркивали: Джойсу невероятно повезло, так как он нашел в Людмиле Савицкой вымирающий вид переводчика-альтруиста, рассматривающего свое дело как искусство, а не доходное ремесло. Несмотря на хвалы и лавры первенства – ведь именно с «Портрета…» началось знакомство французского читателя с творчеством Джойса, – четырехлетний проект заставил Людмилу признать труд литературного переводчика «неблагодарным занятием».

Пока тянулась история с Джойсом, Людмила успела написать второй роман для детей, «Jean-Pierre», который был хорошо встречен критикой, и продолжала печатать «взрослую» поэзию и прозу. Но ни эти публикации, ни восторженные отзывы на переводы, ни спрос на ее критические статьи не разубедили Людмилу в оценке собственного места во французской литературной жизни как лиминального и шаткого. К тому же располагала и ее посредническая роль, так как присущая переводчице установка на эмоциональное и интеллектуальное самоотождествление с авторами-иностранцами подпитывала в ней давнишний модернистский культ маргинальности. Пищи для этого культа Людмиле и без того было не занимать: как носительнице ценностей миноритарной модернистской культуры, русской и транснациональной; как автору-женщине в модернистской среде; как иностранке во Франции.

С 1922 г. Людмила расширила свою деятельность посредницы между англоязычными модернистами и французской публикой, обратившись к бегущим из России литераторам. Она не наведывалась в Россию с 1902 г., однако после большевистского переворота Россия сама нашла ее в Париже, куда после многих скитаний добралась и семья Людмилы. Подобно многим из тех, кто в той или иной мере был причастен эстетическим, этическим и философским ценностям русского модернизма, Людмила переживала российскую катастрофу как историческую угрозу культурной общности, до сих пор наполнявшей смыслом ее творческую деятельность и жизненное поведение. Отсюда ее желание не только сохранить эти ценности путем их литературной кодификации, но и вписать их в историю транснационального модернизма. Этим объясняется ее работа, в начале 1920-х гг., над антологией русской модернистской поэзии.

Общение Людмилы с Бальмонтом, сошедшее на нет с возвращением поэта в Россию в 1913 г., возобновилось после его повторной эмиграции. С обновлением регулярного общения в резко изменившемся культурном контексте их прошлые взаимоотношения, особенно первое знакомство в российской глубинке и краткая

любовная связь, приобретают новую актуальность и предстают в новом свете. Параллельно желанию Людмилы зафиксировать ценности русской модернистской культуры в поэтической антологии Бальмонт переосмысливает корочанский эпизод, некогда реализовавший модернистскую «новую мораль» в ситуации вынужденной ссылки, которой оба любовника в свое время так тяготились. 1 января 1922 г. он пишет Людмиле: «Это – редкостный дар Судьбы, что я опять нашел Вас, и опять Вы поете в моей душе – так же, милая, как там, в незабвенные весенние дни, в сказочной Короче». Корочанские встречи теперь становятся не просто литературным фактом – каким были и раньше в рамках эстетически значимого поведения людей модернистской культуры, – но фактом ушедшей эпохи, значимым в первую очередь исторически, подобно проекту антологии. Сохранив корочанские письма Людмилы, Бальмонт садится их перечитывать как эпистолярный роман, кодирующий непреходящие ценности модернистской культуры в кризисных исторических условиях.



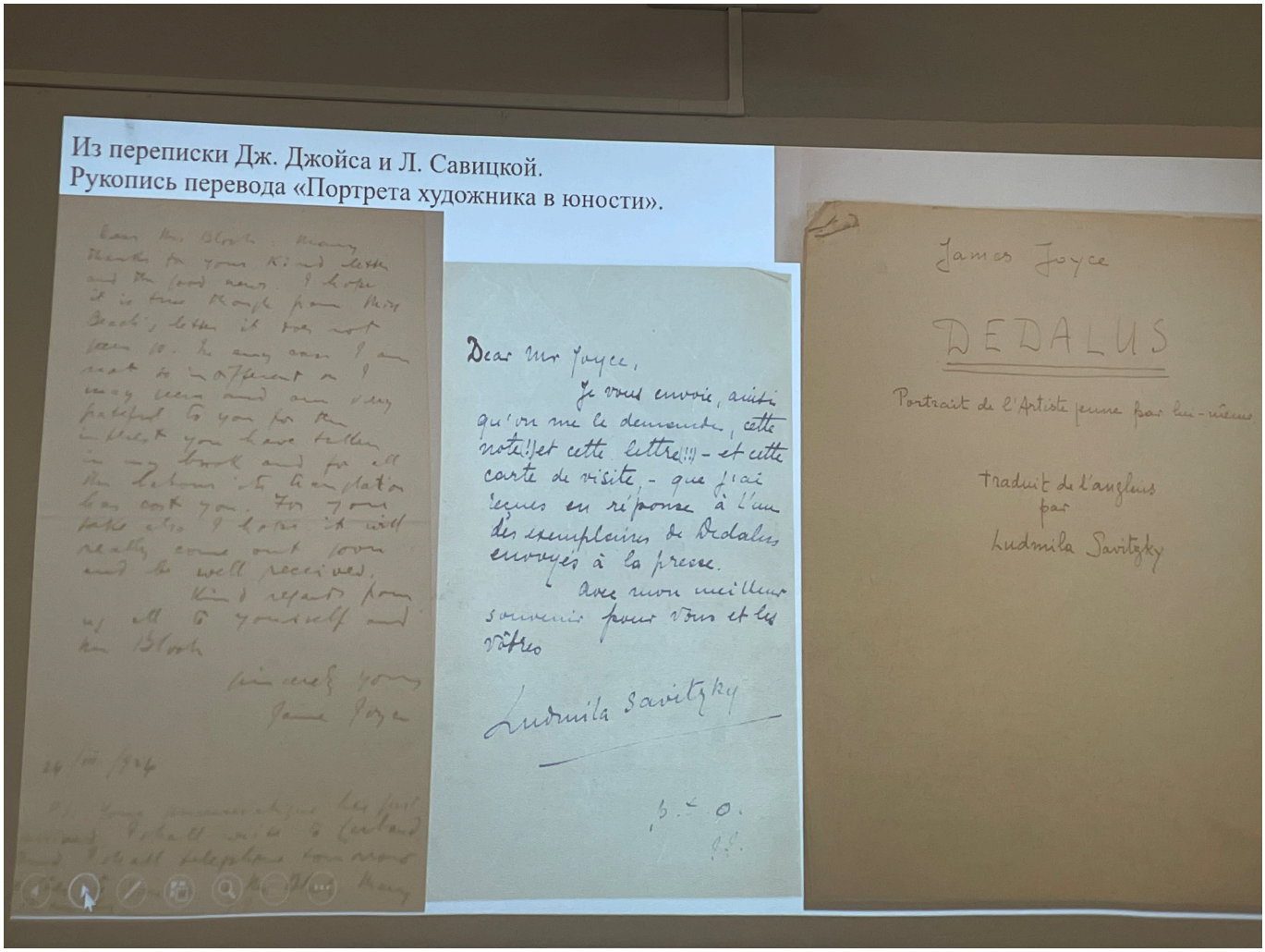
В отличие от джойсовского «Портрета художника в юности», введшего малоизвестного, но многообещающего автора во французский литературный обиход, переводы из Бальмонта, которыми Людмила занялась в начале 1920-х гг., ставили целью исторически реабилитировать полузабытого автора. Весь проект был движим верностью старой дружбе и ностальгией по молодости, прошедшей под знаком эстетики раннего модернизма, носителем которой Бальмонт оставался и в 1920-е годы. Автор оригинальной поэзии и прозы, издающейся бок о бок с последними писаниями дадаистов и сюрреалистов, Людмила отдавала себе отчет в том, что в лице Бальмонта имеет дело с поэтом, оказавшимся на периферии модернистской

культуры. Лишним подтверждением тому была реакция Бальмонта на ее перевод романа Джойса, который поэт не дочитал до конца (1.VI.1924). Не случайно, поэтому, что для франкоязычного вечера в честь Бальмонта (22 января 1923 г.) Людмила выбрала монпарнасское литературное кабаре «Хамелеон» – один из парижских эпицентров транснациональной модернистской культуры, но окружила Бальмонта на сцене французскими модернистами первого призыва, чье присутствие подчеркивало историческую роль виновника торжества. Рене Гиль председательствовал, Андре Фонтенас читал переводы из Бальмонта. Не случайно также и то, что во вступительном слове на вечере Людмила охарактеризовала труд переводчика в категориях, напоминавших самоописания ранних модернистов как жрецов, вслушивающихся в божественную мистерию и интуитивно претворяющих ее в стихи-молитвы:

Говорят, любой перевод – измена. Однако что знали бы мы о Гомере, о Данте, о Шекспире без дерзания кучки избранных «изменников» и что представляли бы из себя миры Расина и Бодлера? Перевод приближается к священнодейству и уж никак не уподобляется второсортному и сомнительному виду искусства. От переводчика требуются все свойства жреца: призвание, самоумаление, пророчество, проникновение в глубинные связи между человеческой душой и вселенским бытием. Поверьте, что переводы, которые вам сегодня прочтут, не пошлый «компромисс», а отдаленное эхо голоса Бальмонта.

В конце 1921 г. Людмила подписывает контракт с издательством «Bossard» на проект сборника путевых очерков Бальмонта для серии литературных переводов, которую предприимчивый парижский издатель задумал в ответ на растущий во Франции интерес к событиям в России. С этого момента Людмила становится основной переводчицей и фактическим литературным агентом Бальмонта во Франции, а также пропагандистом, растолковывающим французскому читателю значение и особенности творчества поэта. За время их интенсивного сотрудничества, с 1922 по 1926 г., кроме работы над книгой, Людмила помогает Бальмонту около тридцати раз выступить во французской печати с подборками стихов, с прозой и критическими статьями, и вводит его в круг своих литературных знакомств.

К концу 1920-х гг. четко наметилось намерение Людмилы выйти из транснациональной модернистской культуры, с которой у нее все чаще возникали разногласия эстетического, идеологического и этического порядка. Уже в 1923 г. она издевается над художественной эволюцией Макса Жакоба и Жана Кокто. В середине 1920-х к отталкиванию от новейшей эстетики прибавляется проблема «полевения» модернистской среды. Трения с «большевизанствующими» французскими литераторами особенно сказались на посреднической деятельности Людмилы, так как меняющаяся идеологическая конъюнктура сузила возможности для печатания русских эмигрантов по-французски. Людмила тяжело переживала «полевение» французских коллег, с которыми ее связывали многолетние личные и профессиональные отношения, тем более что их политическая эволюция неизменно вела к одиозному для нее отождествлению «русского» с «советским».



В середине 1930-х годов, на гребне волны энтузиазма французских интеллектуалов по отношению к сталинизму, захлестнувшей, среди прочих, и ее деверя Жан-Ришара Блока, Людмила записывает в дневнике, как больно ей видеть «достойных людей на службе у извращения благородной идеи», имея в виду идею коммунизма, которая в среде левой французской интеллигенции превращается в слепое поклонение СССР. В тех же размышлениях мы находим и одну из причин выхода Людмилы Савицкой из транснациональной модернистской культуры: «Что же мне делать? – записывает она в марте 1934 г.:

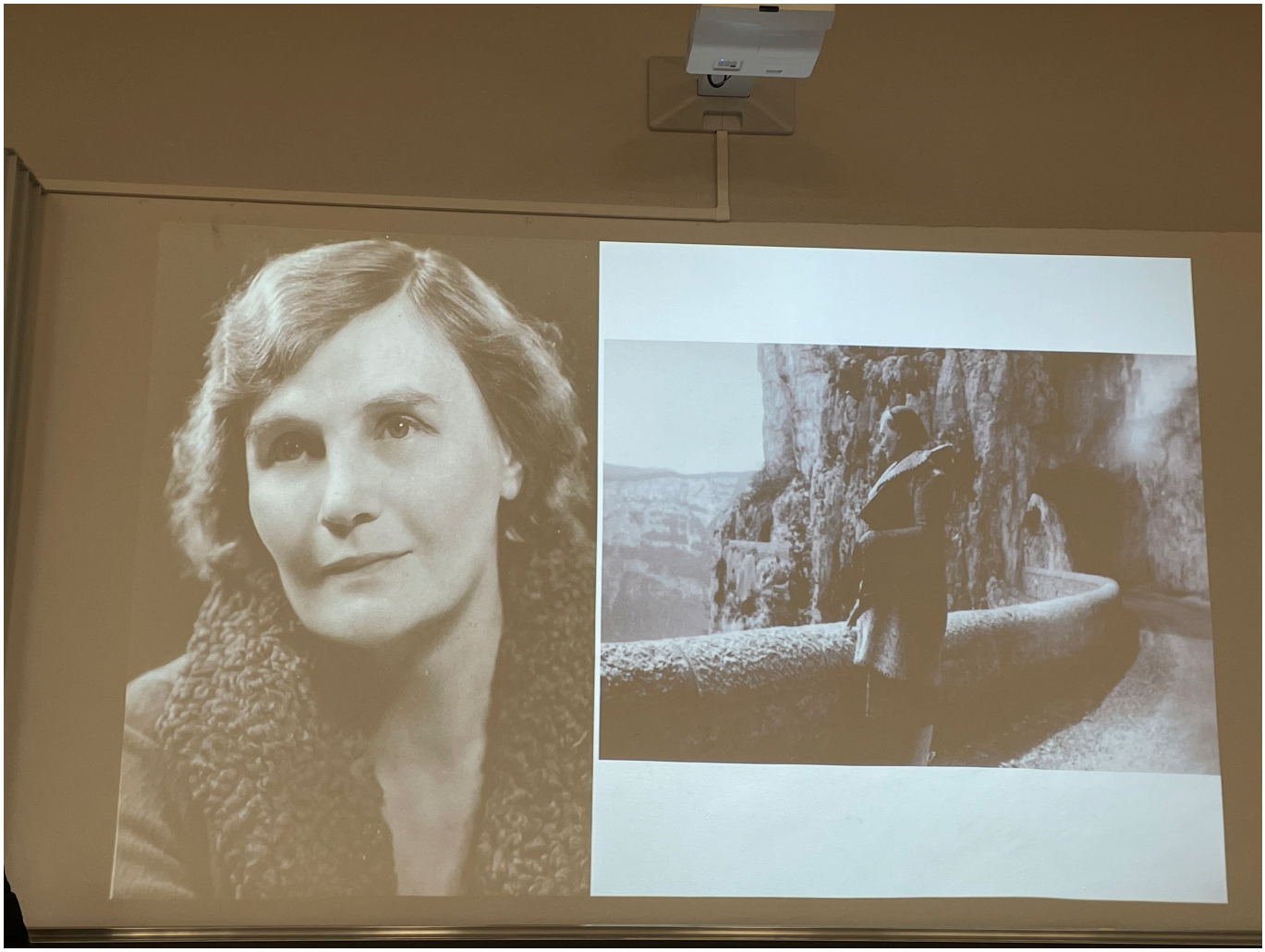
Если я молчу, мое присутствие гнетет и выражает неодобрение. Если я говорю – мои слова другим кажутся не к месту и несвоевременными. Я все больше чувствую, что мне следует удалиться. И это, вероятно, произойдет даже не по сознательно принятому решению, а само собой, как устраивается все, ставшее необходимым. Я пишу, чтобы *объяснить*, почему это рано или поздно случится. Мне нужно поместить себя в нечто подобное мыльному пузырю, себя и весь свой багаж, оставив достаточно места и для других.

Зна́ком выхода Людмилы из модернистской культуры стало сотрудничество с Борисом Зайцевым, интеллектуальным и эстетическим консерватором. Это сотрудничество интересно еще и тем, что оно материализовалось по инициативе группы русских писателей-изгнанников, стремившихся наладить постоянное общение с французской культурной средой. В созданной ими для этого в 1929 г. Франко-Русской Студии эмигрантские писатели, критики и философы, в основном ветераны русского модернизма или представители его послевоенного поколения,

встречались с французскими коллегами для дискуссий на литературные и общекультурные темы. При Студии существовала издательская программа, ставившая целью компенсировать враждебность «левых» кругов Франции к русским эмигрантам, которые могли, таким образом, печататься по-французски в серии «Les maîtres étrangers» издательства «Saint-Michel». Это позволило Зайцеву просить Людмилу о переводе романа «Анна» (1929), что она и сделала, встречаясь с автором и редакционным комитетом программы на заседаниях Франко-Русской Студии. Получив таким образом возможность сблизиться с представителями русской модернистской культуры в Париже – многие участники Студии входили в круг журнала «Числа», – Людмила все же ограничилась сотрудничеством с Зайцевым, которое стало последним переводческим проектом в ее литературной деятельности до Второй мировой войны.

Если идеологическая «левизна» не нашла такого яркого выражения среди сотрудников «Чисел», как в послевоенной когорте французского модернизма, и те и другие продолжали хорошо знакомую Людмиле практику эстетически значимого поведения в повседневной жизни, чьи зачастую трагические последствия она испытала на себе и с возрастом стала воспринимать как малооправданные. Одновременно с Савицкой к подобному заключению пришел и Владислав Ходасевич, чью статью о модернистском жизнетворчестве как «истории разбитых жизней» она могла читать в одном из апрельских номеров эмигрантской газеты «Возрождение» за 1928 г., тем более, что Ходасевич цитировал здесь дарственное послание Бальмонта из «Будем как солнце» как пример «утечки» творческой энергии в повседневное поведение людей модернистской культуры. И если поводом для размышлений поэта послужило самоубийство в Париже Нины Петровской, ставшей знаковой фигурой русского модернизма путем участия в жизнетворческих экспериментах, для Людмилы толчком к критической переоценке практики эстетически значимого поведения стала судьба близкого ей человека, писательницы Мирей Авэ.

Когда Людмила познакомилась с Мирей, в 1908 г., десятилетняя дочь художника Анри Авэ, в чей салон были вхожи поэты Поль Фор, Гийом Аполлинер и Жан Кокто, поразила ее творческой одаренностью. Став наставницей Мирей, поскольку богемная семья мало занималась дочерью, Людмила подготовила ее к поступлению в лицей. Но Мирей бросила учебу, чтобы посвятить себя литературе: круг Аполлинера усмотрел в ее полудетских стихах и прозе второе пришествие Артура Рембо и принялся издавать ее уже в 1913 г. К шестнадцати годам Мирей – литературный вундеркинд и достопримечательность салонов – успела побывать в любовницах у Фора и Аполлинера. Однако сближение с Кокто открыло ей эстетическую ценность еще более радикального бунта против «буржуазной» морали. К концу десятилетия Мирей отдала предпочтение лесбийским связям, которые служили к тому же, благодаря состоятельным любовницам, важным материальным источником для пристрастившейся к наркотикам и нуждавшейся в деньгах писательницы. В 1920-х гг. Мирей продолжала писать поэзию и прозу, но прославилась как неординарная личность, поскольку текст жизни, над которым она усердно работала, взяв моделью модернистский миф о Рембо, превратил ее в знакового монпарнасского персонажа. Этим объясняется и то, что дневник, который она беспрерывно вела с 1913 г., оказался впоследствии ее главным литературным достижением.



Людмилу Савицкую Мирей считала моделью поведенческого антиконформизма и учителем в вопросах эстетики. К тому же Людмила поначалу не пыталась оградить ученицу от опасностей богемного существования. В стихотворении «Без объятий», написанном по горячим следам развода с Жюлем Рэ и потери родительских прав, Людмила даже похвалила Мирей за то, что она живет так, как ее наставница лишь мечтает жить. Однако к середине 1920-х гг. Людмила не могла не осознать всю разрушительность подобных фантазий, поскольку ей пришлось периодически ухаживать за Мирей, превратившуюся в психологически неуравновешенную наркоманку. К концу десятилетия изможденная опиумом Мирей (благодаря своему внешнему виду, она в 1926 г. сыграла роль Смерти в пьесе Жана Кокто «Орфей») больше не в состоянии была заниматься литературой. Даже дневник ее обрывается в 1929 г.

Попав наконец в 1931 г. в швейцарский санаторий для наркоманов, Мирей вскоре там и умерла. Помышляя о самоубийстве, она оставила на хранение у Людмилы чемодан с рукописями, взяв слово в случае смерти автора никому их не отдавать. Людмила слово сдержала. Чемодан нашла ее внучка лишь пятнадцать лет назад – на чердаке деревенского дома, купленного Людмилой и Марселем Блоком в начале 1920-х гг. по соседству с домом Спиров на берегу Луары, недалеко от Орлеана. В результате стала возможной сенсационная публикация дневника Мирей Авэ и ее переписки с Аполлинером. Судя по всему, именно эта трагическая история, развязка которой совпала с сотрудничеством Людмилы в издательской программе Франко-Русской Студии, и послужила последней каплей в ее разрыве с модернистской культурой. Через двадцать лет, опыт жизни на перекрестке национальных модернистских

культур вызывает у Людмилы отталкивание. Собственные фотопортреты, сделанные до 1930-х годов, вызывают у нее, по ее же словам, «отвращение при виде этой “очаровательной”, мечтательной, поэтической, изменчивой женщины, лишенной, по-моему, истинной человеческой сущности. Я себе не нравлюсь, вот какая у этой истории мораль».

С начала 1930-х годов Савицкая больше не выступала в роли посредницы между модернистами, их издателями и публикой. Забросив перевод, она посвятила себя литературной и театральной критике. Однако в культурную историографию Людмила Савицкая вошла именно как литературный переводчик, повлиявший на теорию и практику этого вида искусства во Франции. Тому способствовало и ее возвращение к «неблагодарному занятию» в середине 1940-х, когда материальная нужда послевоенных лет заставила Людмилу вновь взяться за переводы, теперь уже без эстетического разбора. Что же до положения Савицкой на стыке русского, французского и англо-американского компонентов транснациональной модернистской культуры, то эта история канула в Лету. Да и личность «весеннего цветка» из посвящения к «Будем как солнце» – «Люси Савицкой, с душою вольной и прозрачной, как лесной ручей», – до последнего времени оставалась практически неизвестной.

От редакции: Приведенный выше текст – отрывок из книги Леонида Ливака, которую мы искренне рекомендуем вам прибрести, если тема вас заинтересовала.

Россия

Source URL:
http://www.nashagazeta.ch/news/les-gens-de-chez-nous/zhila-byla-perevodchica-lyudmila-savickaya-v-modernistskoy-kulture