Образовательное частное учреждение высшего образования
«Московский университет имени А.С. Грибоедова»

На правах рукописи

Устиновская Алена Александровна

Художественные переводы поэтов Серебряного века как форма литературного и межкультурного диалога

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПЕРЕВОДЫ ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА КАК ФОРМА ЛИТЕРАТУРНОГО И МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени доктора филологических наук

Научный консультант:
доктор филологических наук, профессор
Кихней Любовь Геннадьевна

Москва – 2023

Оглавление

Оглавление 2

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1. К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА В РОССИЙСКОЙ ТРАДИЦИИ 27

1.1. Эволюция переводческих стратегий в России 27

XVII – XIX вв. 27

1.2. Советская школа художественного перевода в контексте современных ей зарубежных теорий перевода XX века 51

1.3. Специфика перевода стихотворного текста 66

1.4. Серебряный век как особая веха в истории стихотворного перевода: установка на кросс-культурный диалог 77

ГЛАВА 2. СТИХОТВОРНЫЙ ПЕРЕВОД В ПОЭТИКЕ СИМВОЛИЗМА: ОТ ПЕРЕВОДА-ПАРАФРАЗА К ТВОРЧЕСКОМУ ДИАЛОГУ 118

2.1. Переводы-парафразы в творческом опыте Ин. Анненского, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, Вяч. Иванова 118

2.2. Кристаллизация переводческой стратегии В. Брюсова как преодоление парафрастической техники 152

2.3. От буквализма к полифонии: перевод как диалог с автором оригинала (на материале переводов В. Брюсова) 178

2.4. Тождественный перевод в творчестве А. Блока 201

ГЛАВА 3. ПЕРЕВОДЫ ПОЭТОВ-АКМЕИСТОВ КАК ФОРМА ТРАНСКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА 210

3.1. Перевод как преодоление «сопротивления материала» в концепции Николая Гумилева 210

3.2. Диалогические и рефлексивные подтексты переводов О. Мандельштама 248

3.3. Семиотические стратегии освоения чужого текста в переводах В. Нарбута и М. Зенкевича 264

3.4. Установка на транскультурную коммуникацию в творческой практике А. Ахматовой 278

ГЛАВА 4. КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ КОНТРАПУНКТЫ В ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА 293

4.1. П. Верлен в переводческих «зеркалах» Ф. Сологуба и В. Брюсова: установка на синтез искусств 293

4.2. Верификационные версии художественного перевода (Поль Фор в интерпретации К. Бальмонта, В. Брюсова и М. Кузмина) 319

4.3. Ипостазированный диалог переводчика с оригиналом, традицией и соавтором 332

4.4. Кристаллизация эстетических принципов поэтического течения в переводческом состязании В. Брюсова и Н. Гумилева 354

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 370

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 381

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Диссертационное исследование посвящено переводческим тактикам и стратегиям в творчестве поэтов Серебряного века. Период конца XIX – начала XX столетия в отечественной литературе был временем интенсивного творческого поиска, появления литературных объединений, школ и течений. Одним из главных источников новых творческих идей, жанрового и образного разнообразия стало погружение в иноязычную литературу и освоение ее достижений с помощью перевода и переосмысления на родном языке.

Серебряный век был, без сомнения, периодом расцвета поэзии, и в творческих дискуссиях признанных мастеров перевода решались многочисленные теоретические проблемы – вопросы техники и методики перевода, адекватной передачи образной и жанровой системы оригинала в переводе, с соблюдением по возможности звуковой и ритмической структуры текста.

Традиции перевода иноязычных текстов на русский язык к началу XX века сформировали два основных вектора: вольный перевод, который не столько следовал букве и духу оригинала, сколько воплощал пересказ сюжета на переводящем языке с многочисленными отступлениями, и более тщательный буквальный перевод, авторы которого стремились к максимально точной передаче смысловой и мотивной организации оригинального текста в переводе. По факту, каждый мастерски выполненный перевод представляет собой удачное соединение и сбалансированный сплав различных стратегий и подходов: техника перевода, в особенности поэтического, не имеет единого рецепта, и к каждому произведению применима уникальная стратегия. Переводчик должен быть не меньшим, а в некоторых случаях и большим талантом, чем

автор оригинала, чтобы суметь передать чужое слово на другом языке, не проигрывая в качестве.

Именно период Серебряного века стал достаточно коротким и ярким временем «акмэ» русского поэтического перевода: перевод представлял собой не просто передачу текста средствами другого языка, но диалог между текстами, творцами и культурами, к которым эти тексты принадлежали. Перевод мыслился как творческая транспозиция оригинала с целью обогащения отечественной литературы: обращаясь к английскому, французскому и пр. тексту, переводчик, в первую очередь, предпринимал попытку создать некое диалогическое единство, причем диалог мог вестись не только с автором оригинала, но и с другими отечественными поэтами. В период Серебряного века проводились поэтические состязания и турниры, перевод был способом оттачивания поэтического мастерства и своеобразной соревновательной площадкой: часто разные мастера выполняли переводы одного и того же произведения.

Практика массовых переводов в отечественной литературе советского периода во многом усвоила и развила сформулированные в начале столетия техники. На протяжении нескольких десятилетий культурной изоляции и идеологической цензуры перевод стал, с одной стороны, «окном в мир» для большого количества читателей, а с другой стороны – инструментом формирования искаженного представления о западной литературе и культуре. Поэты Серебряного века работали над своими переводами в условиях культурной разомкнутости: многие из них бывали в Великобритании, Франции, Италии, Германии и других странах, могли своими глазами видеть те пейзажи и ландшафты, которыми вдохновлялись авторы оригинальных произведений, погрузиться в атмосферу города или страны, ознакомиться с культурой. Помимо этого, немалая доля читателей владела иностранными языками и могла ознакомиться с оригинальными текстами и оценить мастерство переводчика.

Пришедший на смену Серебряному веку период культурной изоляции поставил переводчиков в новые условия: перевод текста стал единственным для массового читателя способом взаимодействия с иноязычной культурой. Более того, в силу проведенной массовой ликвидации безграмотности читающая аудитория пополнилась новыми потребителями, не имевшими богатого культурного фона и не владевшими многими пластами информации, необходимыми для понимания и русскоязычных, и иноязычных классических произведений. Школа советского перевода выработала массу приемов переводческой трансформации, использование которых было актуальным в сложившейся специфической социальной и культурной ситуации.

Актуальность настоящего исследования, в итоге, определяется необходимостью систематического осмысления переводческой практики Серебряного века в отечественном литературоведении с учетом особенностей творчества самих поэтов-переводчиков и разрабатываемой ими теории перевода. Образно-символические особенности переведенного текста обусловлены личностью переводчиков, их принадлежностью к тому или иному литературному направлению или школе, в частности – к символизму или акмеизму, тем литературным и культурным «запасом», который они вкладывали в переводимые тексты, преобразуя и изменяя их.

Степень разработанности темы. Вопросы теории и истории поэтического перевода в отечественной литературе рассматриваются в трудах М.Л. Гаспарова[1] и С.Ф. Гончаренко[2], Ю.М. Левина[3], Р.Р. и Чайковского[4]. Большой вклад в теорию и практику перевода внесли труды

[1] Гаспаров М.Л. Поэтика перевода. М., 1988. 440 с.

[2] Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Гончаренко С. Ф. Собрание избранных сочинений в трёх томах. М.: «РЕМА», 1995. Т.3. С. 90-100. 550 с.

[3] Левин Ю.М. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. 345 с.

[4] Чайковский Р.Р. Реальности поэтического перевода. Магадан: Кордис. 2010. 233с.

Е.Г. Эткинда, который уделил внимание именно стихотворному переводу, тактуя его как эстетический акт[5].

Многочисленные разработки практики переводов Серебряного века и взаимодействия переводческой деятельности поэтов с принципами советской школы перевода подробно исследуются в работах Д.Н. Жаткина[6]. Основные положения теории перевода, ставшие фундаментом советского

[5] Эткинд Е.Г. Мастера русского стихотворного перевода // Об искусстве художественного перевода. М., 1990. 544 с. Эткинд Е.Г. Теория художественного перевода и задачи сопоставительной стилистики // Теория и практика перевода. Д.: Изд-во ЛГУ, 1962. С. 67-98.

[6] Круглова Т.С., Жаткин Д.Н. Вальтер Скотт в восприятии русских поэтов-переводчиков первой половины XIX в. // Русистика и современность. Литературоведение 3: Сборник науч.ст. по материалам XVI-ой Междун. науч. конф., посвященной 120-тию со дня рождения В.В. Маяковского (г. Одесса, 18 – 22 мая сентября 2013 г.) / Междун.и Украинская ассоциация преподавателей И.И.Мечникова..Одесса: Астропринт, 2014. С 70 – 78. Круглова Т.С., Жаткин Д.Н., Ионова Е.Л. Лингвосемантическое своеобразие современных переводов поэзии Элизабет Баррет Браунинг // Функциональная лингвистика: Научный журнал / Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования. – Симферополь, 2013. – №5. – С. 106 – 109. Круглова Т.С., Жаткин Д.Н. Шекспир глазами Марины Цветаевой // Художественный перевод и сравнительное литературоведение – IV: Сб. научных трудов / Отв. ред. Д.Н.Жаткин. М.: Флинта; Наука, 2015. С. 3 – 17. Круглова Т.С., Жаткин Д.Н. Шекспир и Марина Цветаева // Фундаментальные исследования (Москва). 2015. №2. Ч. 26. С. 5958 – 5962. Круглова Т.С., Жаткин Д.Н. О принципах подготовки новых переводов Шекспира в 1930-Е гг. // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XIII Международной научно-практической конференции. Москва-Пенза, 2022. С. 55-60. Морозова С.Н., Жаткин Д.Н. Русская переводческая рецепция Шекспира в XIX – начале XX века в литературно-критическом восприятии К.И.Чуковского // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XIII Международной научно-практической конференции. Москва-Пенза, 2022. С. 67-76. Жаткин Д.Н., Сердечная В.В. Вадим Шершеневич как переводчик, либреттист и критик в театральном диалоге с Шекспиром // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 5. С. 279-301. Сердечная В.В., Жаткин Д.Н. Переводческие принципы Вадима Шершеневича и их реализация в переводах драматургии Уильяма Шекспира: «Король Джон» и «Цимбелин» // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 6. С. 315-333. Жаткин Д.Н., Морозова С.Н. К.И. Чуковский о русских переводах Шекспира // Русский язык и культура в зеркале перевода. 2022. № 1. С. 129-137. Сердечная В.В., Жаткин Д.Н. «Наша страна стала родиной Шекспира»: становление переводческого канона советского Шекспира в спорах 1930-х гг. // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 3. С. 19-45. Жаткин Д.Н., Морозова С.Н. Творчество Дж. Байрона в литературно-критическом осмыслении К.И. Чуковского // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2022. № 1 (13). С. 18-39.

художественного перевода, сформулированы в трудах Корнея Чуковского[7], Т.М. Левита[8], И.А. Кашкина[9], В.Н. Комиссарова[10], Л.С. Бархударова[11], Е.В. Бреуса[12] и других авторов. Большой вклад в историю художественного перевода в России внесли Л.Л. Нелюбин и Г.Т. Хухуни[13].

Вопросы диалогизма в творчестве отечественных авторов и межкультурного диалога обстоятельно и глубоко рассмотрены М.М. Бахтиным. Диалогические аспекты исследования культуры актуализировали у Бахтина и проблему адресата – как *Другого*. «Через другого, – пишет М. Бахтин, – мы стараемся понять и учесть трансгредиентные собственному сознанию моменты»[14]. Заслуга М. Бахтина заключается в том, что механизм диалога он спроецировал на литературу, а в свете его выводов мы можем перевод интерпретировать как интерсубъективный и интертекстуальный диалог. Значительный вклад в проблему интерпретации перевода как диалога (на материале русско-татарских литературных связей) внесла В.Р. Аминева[15].

Адекватная разработка настоящей темы была бы невозможна без обращения к трудам, посвященным творчеству исследуемых поэтов.

В диссертационном исследовании рассматриваются переводы, выполненные поэтами начала XX века. В этой связи возникла

---

[7] Корней Чуковский, Собрание сочинений в 15 т. Т. 3: - Высокое искусство, М., Терра - Книжный клуб / 2001.

[8] Левит Т. М. О переводе// Вестник иностранной литературы. – 1930. - № 1. – С. 122 – 130.

[9] Кашкин И. А. О методе и школе советского художественного перевода // Знамя. 1954. № 10. – С. 141 – 153.

[10] Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. – М.: ЭСТ, 2002. – 424 с.

[11] Тетради переводчика. – под ред. Л.С. Бархударова. – М.: Международные отношения, 1969 – 1982. – Вып. 1 – 19.

[12] Бреус Е.В. Теория и практика перевода с английского на русский. – М.: УРАО, 2002. – 328 с.

[13] Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней). М.: ФЛИНТА, 2012. 416 с.

[14] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 19.

[15] Аминева В. Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX В. И татарских прозаиков первой трети XX в.). Казань: Казанский гос. ун-т, 2010. 476 с.

необходимость рассмотреть эстетику и поэтику символизма и акмеизма, поскольку «цеховая» принадлежность существенно влияла, во-первых, на выбор текстов для перевода, а, во-вторых, на переводимый текст. Проблемы эстетики и поэтики символизма и акмеизма, а также художественные принципы поэтов, принадлежащих в этим течениям скрупулезно рассмотрены в работах Ю.В. Зобнина[16], Л.Г. Кихней[17], Е.Ю. Раскиной[18], Е.Г. Раздьяконовой[19], О.Р. Темиршиной[20], О.А. Жиронкиной[21], Е.Ю. Куликовой[22], А.В. Ламзиной[23], И.Ф. Головченко[24], А.Г. Коваленко[25], Е.В.

[16] Зобнин Ю.В. Странник духа // Николай Гумилев: pro et contra: личность и творчество Н. Гумилева в оценках русских мыслителей и исследователей. СПб.: Издательство РХГИ, 2005.

[17] Кихней Л.Г. Акмеизм: миропонимание и поэтике. М.: МАКС Пресс, 2001. 184 с. (второе издание: М.: Планета, 2005, 185 с.

[18] Раскина Е.Ю. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2009. 224 с.

[19] Раздьяконова Е.Г. Романтический конфликт и его трансформация в творчестве Н.С. Гумилева: дисс. канд. филол. Наук. Нерюнгри, 2015. 200 с.

[20] Темиршина О.Р. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия. М.: Изд-во ИМПЭ, 2012. 290 с.

[21] Жиронкина О.А. К.Д. Бальмонт и В.Я. Брюсов: состязание в поэтической практике. Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. М. Издательство РГГУ, 2013. 27 с.

[22] Куликова Е.Ю. «Дальние небеса» Николая Гумилева: Поэзия. Проза. Переводы. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2015. 271 с. Куликова Е.Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2011. 530 с.

[23] Ламзина А.В. Англоязычная литература в творческом осмыслении Н. Гумилева и А. Ахматовой: переводы и рецепции. М., 2021. Дисс. … к.ф.н.

[24] Головченко И.Ф. Семантический комплекс «путешествия» в дискурсе акмеизма (Н. Гумилев, О. Мандельштам, А. Ахматова). М: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2017. 403 с. Головченко И.Ф. Имплицитная семантика «пути» в лирическом диалоге Анны Ахматовой и Николая Гумилева. // Культура и цивилизация. № 3. 2017. С. 229-236. Головченко И.Ф., Кихней Л.Г., Яковлева Л.А. «Путем всея земли» Анны Ахматовой: историческое и географическое движение вспять. // Культура и цивилизация. № 4. 2017. С. 208-220. Головченко И.Ф. Два впечатления от одного города: Флоренция Ахматовой и Гумилева. // Культура и цивилизация. № 4. 2017. С. 198-207.

[25] Коваленко А.Г. История подлинная и мнимая в зеркале современной русской прозы // Русский язык и русская культура. Разнообразие теорий и практик. Current Issues in the study and Teaching of Russian Langauge and Culture. – Вашингтон, ACTR Publications, 2007. P. 127-137; Коваленко А.Г. Русская литература конца XIX-XX в.: Учеб. пособие. – М.: Изд-во РУДН, 2006; Коваленко А.Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века. – М.: РУДН, 2010. 496 с.; Коваленко А.Г. О структуре художественного конфликта // Вестник РУДН. Серия «Литературоведение, журналистика». 2003-2004. № 7-8. С. 5-14.

Меркель[26], А.А. Кулагиной[27], Е.Ю. Кармаловой[28], О.В. Панкратовой[29], П.В. Паздникова[30], Ю.Ю. Дмитриевой[31], Е.В. Кирпичевой[32], Т.А. Самсоновой[33], Е.А. Козловой[34], С.В. Бурдиной[35], С.А. Коваленко[36], С.Э. Козловской[37], К.Э. Слабких[38] и др.

Цель работы заключается в выявлении и установлении диалогических закономерностей переводческих стратегий поэтов Серебряного века применительно к западноевропейской и американской поэзии.

Обозначенная выше цель обязывает нас решить следующие **задачи**:

1. уточнить и конкретизировать специфику понятия «поэтический перевод» в контексте истории русского художественного перевода в процессе его исторического становления и развития;

---

[26] Меркель Е.В. Миромоделирующие образы и мотивы в поэтике акмеизма: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2015. – 348 с.

[27] Кулагина А.А. Жизнетворческая концепция и принципы создания образа в лирике и драматургии Н.С. Гумилева. – Дисс. … к.ф.н. – М., 2012.

[28] Кармалова Е.Ю. Неоромантические тенденции в лирике Н.С. Гумилева 1900 – 1910 гг. – Дисс. … к.ф.н. – Омск, 1999.

[29] Панкратова О.В. Эволюция образов-символов в поэтическом наследии Н.С.Гумилева // Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1997.

[30] Паздников П.В. Мифопоэтическая концепция слова и творчества в поэзии Н. Гумилева. – Автореферат дисс. … к.ф.н. – Владивосток, 2003.

[31] Дмитриева Ю.Ю. Концепт пути в творчестве Н.С. Гумилева. – Дисс. … к.ф.н. – М., 2018.

[32] Кирпичева Е.В. Интертекстуальный аспект творчества Анны Ахматовой. – Дисс. … к.ф.н. – Тамбов, 2009.

[33] Самсонова Т.В. Поэтика имени в лирике А.А. Ахматовой. – Дисс. … к.ф.н. – Ульяновск, 2010.

[34] Козлова Е.А. Рецепция лирики А. Ахматовой в Великобритании. – Дисс. … к.ф.н. – М., 2011.

[35] Бурдина С.В. «Только зеркало зеркалу снится…» Еще раз о «Поэме без героя». – Пермь: Пермский государственный университет, 2010.

[36] Коваленко С.А. Анна Ахматова. – Жизнь замечательных людей. – М.: Молодая гвардия, 2009.

[37] Козловская С.Э. Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой. – Дисс. … к.ф.н. – М., 2008.

[38] Слабких К.Э. «Ахматовский миф» в системе современного дискурса. – М.: Спутник +, 2008.

2. систематизировать вклад поэтов Серебряного века в теорию художественного перевода в корреляции с их практическими решениями в переводческой деятельности;

3. проанализировать переводческую практику наиболее значимых поэтов символистского течения как реализацию стратегии транскультурного диалога с западноевропейской традицией в контексте символистского мировидения;

4. определить образные, тематические и жанровые особенности переводов, выполненных поэтами, причислявшими себя к школе акмеизма, как в период Серебряного века, так и в послереволюционный период, когда следование поэтическим установкам акмеизма выступало как имплицитное противопоставление школе советского перевода;

5. выявить уникальность переводческих идеопоэтик наиболее значимых представителей Серебряного века и обозначить их диалогическую интенцию к кросс-культурной перекличке с античной, средневековой, ренессансной и классической традицией.

6. вычленить специфику внутримодернистских дебатов, в процессе которых поэты предлагали альтернативные переводческие интерпретации одного и того же текста.

Гипотеза исследования заключается в том, что аксиологически-смысловой потенциал художественных переводов видных представителей Серебряного века обусловлен их установкой на переводы как форму кросс-культурного и литературного диалога как с культурой-донором, так и с культурой-реципиентом.

Объектом исследования данной диссертационной работы являются поэтические переводы на русский язык, выполненные И.Ф. Анненским, Ф.К. Сологубом, В.Я. Брюсовым, К.Д. Бальмонтом, Вяч. Ив. Ивановым, М.А. Кузминым, А.А. Блоком, Н.С. Гумилевым, О.Э. Мандельштамом, В.И. Нарбутом, М.А. Зенкевичем, А.А. Ахматовой. Поэты переводят, анализируют и интерпретируют стихотворения Поля Верлена, Артюра

Рембо, Теофиля Готье, Поля Фора, Стефана Малларме, Леконта де Лиля, Габриэле д'Аннунцио, Джакомо Леопарди, Уильяма Шекспира, Джорджа Байрона, Роберта Браунинга, Эдгара По, Ричарда Олдингтона и других авторов, тем самым создавая обширную палитру репрезентации иноязычной литературы в отечественном поэтическом дискурсе.

Объект и материал исследования нуждается в комментарии. Для анализа были выбраны переводы, выполненные авторами, являвшимися видными представителями поэтических школ символизма и акмеизма, с учетом их вклада в теорию соответствующего направления. В рамках настоящего исследования не учитываются переводы Б.Л. Пастернака, который, будучи переводчиком Шекспира, Гете и других значимых авторов, не являлся теоретиком ни одного из литературных направлений Серебряного века. Также в предмет исследования не включены поздние переводы А.А. Ахматовой из корейской, китайской, египетской, болгарской, польской, чешской поэзии и переводы стихотворений представителей различных народов СССР в силу полемики относительно авторства Ахматовой. Целесообразным представляется обозначить определенную хронологическую и идеологическую границу между переводами Серебряного века и советской школой перевода, не входящей в предмет настоящего исследования. По нашему мнению, хронологически последние переводы, созданные в русле техники и идейных установок Серебряного века, относятся к 1920-м гг. (за исключением более поздниц исканий и рецепций О.Э. Мандельштама и А.А. Ахматовой). В творческом отношении граница между двумя школами перевода основана на наличии / отсутствии установки на диалог с автором оригинала и традицией, к которой принадлежал оригинальный текст. Так, когда, например, В.Я. Брюсов переводил Поля Верлена, это была коммуникация между текстами и между авторами, направленная на некий синергический эффект: получившееся в результате стихотворение прочитывается через «двойную оптику»: контекст творчества Брюсова и его эстетические установки и контекст

творчества Верлена и его поэтические установки. В ряде случаев фокус прочтения текста усложняется: оригинальный текст может представлять собой полемическое единство, включающее отсылки к эстетике других авторов (как писателей, так и художников, архитекторов, скульпторов), и переводной текст также может выступать в роли реплики в дискуссии и вступать во взаимодействие как с творческим опытом переводчика, так и с наследием других отечественных авторов, с которыми переводчик имплицитно полемизирует. Перевод Серебряного века в массе своей не был идеологическим или коммерческим: авторы переводов зачастую сами выбирали тексты, сообразно своим эстетическим и творческим принципам.

Советская школа перевода действовала, в первую очередь, «в интересах читателя»: ее главной задачей было насытить, напитать мировой культурой оторванного от нее гражданина новой страны. Вместе с ликвидацией безграмотности и обязательным образованием появились миллионы новых читателей, не имевших фоновых знаний и культурного фундамента. Привлечение пролетариата ко всем сферам деятельности нового государства предполагало выстраивание стратегии образования, призванной в кратчайшие сроки ликвидировать культурные разрывы. Соответственно, тексты для перевода и сами результаты перевода подвергались тщательному отбору и редактуре: приоритетной задачей стало создание «советского Шекспира», «советского Гете» и т.д. В некоторых текстах были элиминированы целые фрагменты, связанные с идеологическими и нравственными установками, часть текстов, в оригинале предназначавшихся для взрослой аудитории, перешла в детскую литературу (например, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, история Робинзона Крузо Д. Дефо, рассказы о Шерлоке Холмсе А. Конан Дойля и другие). Формирование школьной программы с включением переведенных произведений западноевропейской литературы предполагало обработку текстов и их отбор в соответствии с прививаемыми эстетическими и идеологическими принципами. Переводчик во многом ориентировался не

на традицию-донор, а на эстетическую систему-реципиент, соответственно, установка на динамический межтекстовый и кросс-культурный диалог перестала быть доминантой осуществляемого перевода.

Предметом исследования являются диалогические интенции переводчиков – поэтов Серебряного века, осуществленные в практике стихотворных переводов западноевропейской литературы в контексте их эстетических, философских и поэтических воззрений, а также структурно-содержательные особенности и закономерности переводов поэтов Серебряного века в культурном поле отечественной литературы.

Научная новизна диссертационного исследования обусловлена рядом факторов.

Во-первых, в диссертации впервые на обширном материале систематизированы фундаментальные характеристики переводческой практики поэтов Серебряного века.

Во-вторых, разработана авторская типология переводческих стратегий поэтов-модернистов, позволивший выявить их новаторский характер по сравнению с переводами предшественников.

В-третьих, впервые вычленена специфика переводческой поэтики наиболее ярких представителей русского модернизма в корреляции поэтико-переводческих приемов с эстетическими принципами течений, к которым поэты принадлежали.

В-четвертых, сформулированы магистральные черты предпринимаемых авторами Серебряного века переводческих решений и трансформаций, вычленена основная линия кросс-культурного диалога с западноевропейской поэзией в теории и практике перевода и обрисована ее значимость в семиосфере Серебряного века.

В-пятых, показано, что разработанная поэтами Серебряного века методология художественного перевода заложила основы дальнейших переводческих стратегий советской и современной российской школы.

В-шестых, переводы, осуществленные наиболее значимыми авторами Серебряного века, впервые диалогически соотнесены с античной, средневековой, ренессансной и классической традицией западноевропейской культуры.

В-седьмых, выявлены закономерности внутримодернистской переводческой полемики как агональной практики кристаллизации переводческих методов и приемов.

В итоге, в работе решена глобальная задача современной филологии: с учетом разнообразных лингво-литературоведческих исследований предложено новое понимание перевода как сферы художественной прагматики, понимаемой как диалогическое «поле» взаимодействия разных философско-эстетических систем. Выявлены ключевые принципы этого взаимодействия, определены типологические факторы реализации этих принципов в художественном тексте.

Теоретическая значимость диссертационного исследования. В нашей работе предлагается принципиально новый методологический подход к переводам, связанный с включением перевода в широкую сферу художественной прагматики. На этом пути выявлены способы взаимодействия коммуникативно-жанровых форм и форм эстетического мышления поэтов Серебряного века, что, в свою очередь, позволяет определить формы отражения этого взаимодействия в тексте. Данный методологический подход может быть использован в последующих работах, где поэзия переводов исследуется в коммуникативно-прагматическом контексте.

Таким образом, предложенная методологическая стратегия исследования художественных переводов поэтов Серебряного века открывает принципиально новые горизонты дальнейшего изучения способов и форм взаимодействия текста и модели мира, что в условиях антропологического поворота в гуманитарных науках представляется решением одной из важнейших задач, стоящих перед филологией.

На основании выполненного анализа разработаны инновационные теоретические положения и методологические алгоритмы, совокупность которых можно квалифицировать как **открытие нового научного направления изучения художественных переводов как межлитературного диалога. А вычлененные закономерности этого** диалога выявляют высокий идейно-философский, эстетический, коммуникативный потенциал переводческой культуры Серебряного века в кросскультурной коммуникации, что имеет значение не только для филологической науки, так и для культурной стратегии нашей страны, ибо подчеркивает важные особенности российской ментальности, высвечивает грани России как страны, открытой другим культурам, готовой к сотрудничеству и дружественному диалогу.

Кроме того, **теоретическая** и н**аучно-практическая** значимость работы обусловлена тем, что в современной практике перевода получили развитие, в основном, переводческие приемы и техники советской школы, продолжающие традиции переводческих тактик, выработанных модернистами, что доказывает необходимость и эффективность фундаментального осмысления и систематизации приемов, применявшихся мастерами Серебряного века, предпринятое в настоящей работе.

Разработанная в диссертации авторская методика может быть экстраполирована на другие словесно-художественные системы, находящиеся в семиотической корреляции друг с другом, полученные результаты проливают новый свет на специфику межъязыковых эстетических связей и в целом существенно дополняют теорию диалога культур.

Сформулированные теоретические положения могут стать основой учебно-методического комплекса, пособий для студентов, спецкурсов по выбору, специальных курсов и специальных семинаров, посвященных исследованию литературного процесса Серебряного века, а также

спецкурсов и спецсеминаров, посвященных художественному переводу, в особенности – стихотворному переводу.

Методологическая и теоретическая основа исследования. В исследовании применяется **комплексная методология,** отображающая особенности объекта и предмета изучения и коррелирующая с целями и задачами работы. В работе использованы биографический, структурно-типологический, сравнительно-исторический, культурно-исторический методы; а также применены методики герменевтического, мифопоэтического и интертекстуального анализа, позволяющие адекватно истолковывать и глубоко понимать как англоязычные, франкоязычные, италоязычные оригиналы, так и их художественные переводы.

Теоретической и **методологической** базой исследования стали труды М.Л. Гаспарова, Е.Г. Эткинда, К.И. Чуковского, Т.М. Левита, В.Н. Комиссарова, Л.С. Бархударова ставшие фундаментом советского художественного перевода. Важными ориентирами в разработке теоретических аспектов *поэтического* перевода стали для нас работы Ю.М. Левина, Р.Р. Чайковского, Д.Н. Жаткина.

В вопросах истории художественного перевода мы ориентировались на работы Л.Л. Нелюбина и Г.Т. Хухуни. В разработке проблемы литературного и кросс-культурного диалога мы опирались на труды М.М. Бахтина с учетом его интерпретации в работах В.Р. Аминевой.

Методологически ценными для написания настоящего исследования стали работы, посвященные творчеству исследуемых поэтов и проблемам эстетики и поэтики Серебряного века, в частности, труды Л.А. Колобаевой, О.А. Клинга, Н.М. Солнцевой, М.В. Михайловой, С.М. Пинаева, М.А. Дубовой, Ю.В. Зобнина, Л.Г. Кихней, Е.Ю. Раскиной, О.Р. Темиршиной, Е.Ю. Куликовой, Е.В. Меркель, И.Ф. Головченко, А.Г. Коваленко, Т.С. Кругловой, Е.Ю. Кармаловой, С.В. Бурдиной и др.

Положения, выносимые на защиту:

1. Перевод художественной литературы в отечественной практике всегда «балансировал» между вольным и буквальным в зависимости от вектора культурного развития и предпочтений переводчика. По диалектическому принципу «тезис – антитезис – синтез» «тезисом» являлся массовый вольный перевод XVIII и начала XIX века, «антитезисом» - максимальное стремление к буквализму середины и второй половины XIX века, а «синтезом» - период Серебряного века, когда переводчики старались соединить следование оригиналу текста со своими оригинальными творческими находками и мировоззренческими установками.
2. Серебряный век представляется уникальным периодом в истории отечественного художественного поэтического перевода, когда осуществление перевода представляло собой диалог на равных с автором оригинального текста и стоящей за ним традицией, что знаменовало новую парадигму переводческой методологии и принципиально новый коммуникативный подход к интерпретации оригинала.
3. Семиотические и творческие установки русского символизма формировались в активном творческом диалоге с западной традицией: перевод был средством усвоения и освоения принципов символизма. Тексты, в которых «символист переводит символиста», - это творческая программа и одновременно межтекстовый и межконцептуальный диалог двух школ. Обращаясь к авторам романтизма, символисты прочитывали их в ключе «пред-символизма», видя в них предшественников своей литературной программы.
4. Такие поэты-символисты, как Иннокентий Анненский, Федор Сологуб, Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов тяготели к парафрастическому переводу – вольному переложению текста «по мотивам» оригинала. Процесс перевода зачастую осмыслялся как

мистическаий духовный опыт мысленного соединения с автором оригинального текста и созданием не точного перевода, но того текста, который был бы написан автором оригинала, если бы последний писал на русском языке. Этой своеобразной практике метемпсихоза активно противостоял Валерий Брюсов, эволюция которого как поэта и переводчика воплотилась в пути от вольных переводов к максимально буквальным, даже в ущерб стилистике и эвфонии переводящего языка.

5. Переводы поэтов, причислявших себя к школе акмеизма, дистантны во времени и ориентированы на переводимый текст и культуру-донора, что предполагает реализацию вектора «тоски по мировой культуре». Н.С. Гумилев выступал как теоретик максимально буквального перевода, однако его фактические творческие решения часто содержат отступления от заданных им правил и переосмысление переводимых текстов в духе творческих установок акмеизма. О.Э. Мандельштам, А.А. Ахматова и «малые» акмеисты В.И. Нарбут и М.А. Зенкевич выработали технику «криптоперевода» - использования переводов и аллюзий к иноязычным текстам в качестве отсылки к произведениям расстрелянных, репрессированных соратников, в том числе погибшего в 1921 году Н.С. Гумилева.
6. Фундаментальной особенностью переводов Серебряного века является их диалогичность, формирующая многослойную оптику прочтения переводов. В основе практически каждого переводного текста лежит имплицитный диалог с традицией, автором оригинала, другими поэтами-переводчиками и альтернативными интерпретациями того же текста. Переводы в этом отношении предвосхищают практику постмодернистских текстов, являясь поливалентными в отношении прочтения и интерпретации.

Высокая **степень достоверности** достигается системным анализом большого корпуса текстов, в том числе на английском, французском, итальянском языках; совокупностью различных методов исследования и изучения поэтов-переводчиков; обоснованной аналитической и критической оценкой значительного ряда теоретических и историко-литературных источников; аргументированной системой доказательств ключевых положений работы и солидной апробаций результатов исследования.

Апробация результатов исследования. По материалам диссертации был сделан ряд докладов на международных и всероссийских научных конференциях:

- На Международной научно-практической конференции «Грибоедовских чтениях-2016» (Москва, апрель 2016 г.); на Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках» в г. Самаре (апрель 2016 г.); на XXIII международной конференции «Культура, личность, общество в условиях цифровизации: методология и опыт эмпирического исследования» имени профессора Л.Н. Когана (19-21 марта 2020 года), [XXIII International Conference “Culture, Personality, Society in the Conditions of Digitalization: Methodology and Experience of Empirical Research” named after professor L.N. Kogan]; на всероссийской конференции молодых ученых (филологов и журналистов) «Грибоедовские чтения-2021» (Москва, 17 ноября 2021 года); на VII, X, XII, XIV Международных научно-практических конференциях «Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере» (Москва – Пенза, 2019 год, 15-16 апреля 2021 года, 5-6 апреля 2022 года и 2021 ноября 2022 года); на Международной научной конференции «Литература Серебряного века и Русского Зарубежья в контексте русской и мировой культуры» (Москва, 19 апреля 2022 года); на Международной научной конференции молодых ученых «Грибоедовские чтения-2022»

(Москва, 15-17 ноября 2022 года); на международной научной конференции «Грибоедовские чтения-2022» (Москва, 15 ноября 2022 года).

Результаты исследования отражены в 36 научных работ по теме докторской диссертации, из которых 1 монография; 1 учебное пособие; 4 статей Scopus, WOS, 14 ВАК РФ, итого 18 статей, рекомендованных для защиты в диссертационном совете Российского университета дружбы народов.

МЦБ

1. ***Устиновская А.А.*** Literary Translation As A Polemic Manifestation Of Program Mindsets Of Silver Age Trends (Translations By V.Bryusov And N.Gumilyov) // Научный диалог. 2020. № 6. С. 320–322.
2. ***Устиновская А.А.*** Translation As A Form Of Literary Communication In Poetry Of Silver Age: Three Lyrical Versions Of A Poem By Paul Fort // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводский государственный университет. 2020. № 4. С. 288–305.
3. ***Устиновская А.А.*** Translation As A Form Of Literary Communication In Poetry Of Silver Age: Three Lyrical Versions Of A Poem By Paul Fort // Научный диалог. 2020. № 11. 269-280. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-11-269-280
4. *Кихней Л.Г.,* ***Устиновская А.А.*** The play "Francesca da Rimini" by D'annunzio: translation strategies of V. Ya. Bryusov and Vyach. Ivanov // Филологический класс. 2022. № 2. С. 88–99. DOI: 10.51762/1FK-2022-27-02-08

Перечень ВАК (приравнивается к МЦБ)

5. *Павлова Т.Л.,* ***Устиновская А.А.,*** *Дроздова Е.А., Белоусова О.Г. «*Я какой-то анти-Браунинг»: контрапункт английского претекста и подтекста в «Поэме без героя» А. Ахматовой // Филология: научные исследования. 2022. № 5. С. 21–31. DOI: 10.7256/2454-0749.2022.5.37960 **ИФ= 0,155**

Перечень ВАК (приравнивается к МЦБ до 31.12.2019)

6. *Раскина Е.Ю.,* ***Устиновская А.А.*** Н.С. Гумилев – переводчик и популяризатор Озерной школы английской поэзии // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2015. № 4. С. 31–38.

7. *Раскина Е.Ю.,* ***Устиновская А.А.*** Влияние произведений Данте Алигьери и Данте Габриэля Россетти и на творчество Н.С. Гумилева // Научное обозрение: Сер. Гуманитарные науки. 2015. № 4. С. 179–183.
8. ***Устиновская А.А.*** Образно-символические особенности перевода LX сонета У. Шекспира, выполненного В.Я. Брюсовым // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». 2016. № 3. 160–163.
9. ***Устиновская А.А.*** Поэтический перевод как высшая ступень мастерства перевода // Казанская наука. 2018. № 3. С.87–89.
10. ***Устиновская А.А.,*** *Павлова Т.Л.* Семантические антиномии художественного перевода и оригинала: Н. Гумилев «К Сильвии» и Дж. Леопарди «A Silvia» // Казанская наука. 2019. № 12. С. 42–44.
11. *Павлова Т.Л.,* ***Устиновская А.А.*** Вяч. Иванов и О. Мандельштам как интерпретаторы Петрарки: лирический сюжет 311 сонета и его переводческих версий // Казанская наука. 2019. № 12. С. 35–37.
12. ***Устиновская А.А.*** К вопросу о трудностях художественного перевода лирики: переводческие стратегии В. Брюсова и К. Бальмонта // Казанская наука. 2019. № 4. С. 172–174.
13. ***Устиновская А.А.*** К проблеме перевода поэтических текстов // Казанская наука. 2019. № 3. С. 102–106.

Перечень РУДН

14. *Кихней Л.Г.,* ***Устиновская А.А.*** «Sur l'herbe» Верлена в переводческой интерпретации Сологуба и Брюсова: к стилевым поискам русского символизма // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2020. № 3(66). С. 50–57. DOI: 10.26456/vtfilol/2020.3.050
15. ***Устиновская А.А.*** Леконт Де Лиль в переводах Ф. Сологуба и И. Анненского как литературный диалог // Вестник Тверского государственного университета. 2021. № 3(70). С. 73–78. DOI: 10.26456/vtfilol/2021.3.073

16. *Темиршина О.Р.,* ***Устиновская А.А.*** *Погодина Ю.Ю.* Перевод как форма диалога: художественные переводы В. Нарбута и М. Зенкевича // Litera. 2022. № 5. С. 9-20. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.5.37892
17. *Карташева А.О.,* ***Устиновская А.А.*** Жанровые поиски Брюсова-лирика в переводческом диалоге с французским символизмом // Litera. 2022. № 11. С. 105–112. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.11.39221
18. ***Устиновская А.А.*** Перевод стихотворения Леконта де Лиля «Le parfum imperissable» как внутриакмеистический диалог // Litera. 2021. № 3. С. 10–18. DOI: 10.25136/2409-8698.2021.3.35092

Монографии

19. ***Устиновская А.А.*** Литературные переводы поэтов Серебряного века как форма кросс-культурного диалога / монография. М.: МАКС-Пресс, 2022. 288 с.

УМП

20. ***Устиновская А.А.*** Художественные переводы поэтов серебряного века (В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, Н.С. Гумилева) как форма литературного и кросс-культурного диалога. Учебное пособие. М.: Директ Медиа, 2020. 125с.

Другие журналы

21. ***Устиновская А.А.*** В.Я. Брюсов – переводчик Дж.Г. Байрона: художественное выражение культурного и поэтического «родства» // Вестник Московского информационно-технологического университета – Московского архитектурно-строительного института. 2018. № 3. С. 40–44.
22. ***Устиновская А.А.*** «Фиалки в тигеле», или спор К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова о сущности поэтического перевода // Новая наука: от идеи к результату. Стерлитамак: РИЦ Ами, ООО «Ами», 2015. С. 75–81.
23. ***Устиновская А.А.*** Перекличка трех голосов: Данте Алигьери, Данте Габриель Россетти и Н.С. Гумилев // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки. 2015. № 2 (10). С. 46–51.

24. ***Ustinovskaya A.A.,*** *Korniyenko S.A*. Allusions to J.W.Goethe Heritage in A.Akhmatova Lyrical works // Вчені Записки Таврійского Національного Університету імені В. І. Вернадського Серія: Філологія. Соціальні комунікації Український Ахматовський збірник. Випуск 2(14). Київ: Видавничий дім, 2019. С. 48–51.

Конференции

25. ***Устиновская А.А.*** Специфика поэтического перевода английской лирики поэтами Серебряного века // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы IV Международной научно-практической конференции. М.; Пенза: ПензГТУ, 2018. С. 163–172.
26. ***Устиновская А.А.*** Что скрывается за видимой простотой исходного сообщения, когда речь заходит о переводе // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы VII Международной научно-практической конференции. / Отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. М.; Пенза: ПензГТУ, 2019. С. 243–251.
27. ***Устиновская А.А.*** Трудности перевода поэтических произведений // Актуальные проблемы развития речи и межкультурной коммуникации: Сборник материалов XII Кирилло-Мефодиевских чтений в МИТУ-МАСИ. Отв. ред. Г.А. Забелина; сост. В.Д. Янченко, К.Г. Сосян. М.: МИТУ-МАСИ, 2019. С. 57–61.
28. ***Устиновская А.А.*** Literary and Digital Translation As a Form of Intercultural Communication in the Epoch of Social Transformations // Culture, Personality, Society in the Conditions of Digitalization: Methodology and Experience of Empirical Research. XXIII International Conference named after professor L.N. Kogan. Yekaterinburg. 2020. С. 197–203.
29. ***Устиновская А.А.*** Художественный и машинный перевод поэтического текста: проблемы и перспективы // Сборник материалов Международной

научно-практической конференции «Цифровизация в эпоху развития современного общества». М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2020. С. 157–165.

30. ***Устиновская А.А.*** Художественный перевод как диалог русского и французского символизма (на примере перевода В.Я. Брюсовым стихотворения А. Рембо «В зеленом кабаре») // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы VIII Международной научно-практической конференции. М.; Пенза: ПензГТУ, 2020. С. 84–90.
31. ***Устиновская А.А.,*** *Дмитриева Ю.Ю.* К вопросу о переводческой стратегии Н.С. Гумилева (на примере перевода сонета «Les conquerants» Ж.-М. де Эредиа) // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы X Международной научно-практической конференции. М.; Пенза: ПензГТУ. 2021. С. 209–214.
32. ***Устиновская А.А.*** К стратегии работы с переводами русской лирики в практике преподавания английского языка (на материале стихотворения К. Бальмонта «Камыши») // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы XII Международной научно-практической конференции. М.; Пенза: ПензГТУ, 2022. С. 196–210.
33. ***Устиновская А.А.*** Переводческая интерпретация О. Мандельштама стихотворения С. Малларме: к поэтике незавершенности // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы XIV Международной научно-практической конференции. М.; Пенза: ПензГТУ, 2022. С. 156–162.
34. ***Ustinovskaya A.A.,*** *Lamsina A.V.* Gumilev – Translator As A Guide To The World Culture // Man, Society, Communication. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences. 2021. Vol. 108. Pp. 526–533.DOI:10.15405.epsbs.2021.05.02.63

35. ***Устиновская А.А.*** Переводы баллады «Ворон» Эдгара По: поэтическое состязание К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова // Перспективы развития современных гуманитарных наук. Выпуск II. Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции (8 декабря 2015 г.). Воронеж: Инновационный центр развития и науки, 2015. С. 16–21.
36. ***Устиновская А.А.*** Поэтический «турнир» К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова: к вопросу о переводах баллады «Ворон» Эдгара По // Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках. Сб-к научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. № 3. Самара, 2016. С. 33–38.

Структура диссертации. Работа состоит из **введения**, **четырех глав**, **заключения**, **списка литературы.** Структура изложения материала по главам определяется поставленными задачами.

Во **введении** представлено обоснование актуальности выбранной темы, указана степень ее разработанности, сформулирована цель и задачи диссертации исследования, очерчены его объект и предмет.

В **первой главе** рассматриваются вопросы специфики переводческой практики Серебряного века в сопоставлении с переводами до и после этого периода. **Вторая глава** посвящена переводам в творчестве поэтов, причислявших себя к школе символистов, **третья глава** – переводам в творчестве акмеистов, в **четвертой главе** рассмотрены творческие диалоги авторов Серебряного века между собой в агональных переводах одного и того же текста, либо в переводах, подразумевающих обращение к различным творческим школам западноевропейской литературы. Основные выводы обобщены в заключении.

ГЛАВА 1. К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА В РОССИЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

1.1. Эволюция переводческих стратегий в России XVII – XIX вв.

Перевод представляет собой достаточно молодой вид речевой деятельности, неразрывно связанный с бытующими способами передачи и хранения информации[39]. О существовании перевода в дописьменную эпоху мы можем предположить лишь гипотетически, однако, вероятно, нужда в переводчиках возникала при проведении международных переговоров, и в этом случае были востребованы люди, которые в силу проделанных ими путешествий либо после длительного проживания в стране изучаемого языка могли объясняться на двух языках.

Появление письменности и фиксация текстов расширила возможности перевода, связанные, в первую очередь, с переводом богослужебных текстов. Древнейшим памятником является перевод Священного Писания и связанных с ним текстов, осмысление которых дало толчок к развитию переводческой деятельности.

Следующим поворотным моментом в истории перевода следует признать появление и распространение печатных текстов, которые поставили вопрос о массовом переводе художественной литературы. Именно в «эпоху Гуттенберга» возникли и оформились теории художественного перевода и сформировался большой пласт переводной литературы во всех культурных парадигмах.

[39] Нижеследующий материал частично вошел в статью Устиновская А.А. Проблемы и перспективы художественного и машинного перевода стихотворного текста на русский язык // Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Цифровизация в эпоху развития современного общества». М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова. 2020. С. 157-165.

Появление нового способа бытования информации – электронного – неизбежно внесло свои коррективы в технику перевода. Алгоритмы машинного перевода обусловили возможность функционирования компактных электронных переводчиков, которые, хотя пока и не могут полностью заменить переводчика-человека, во многом берут на себя его функции и обеспечивают коммуникацию хотя бы на бытовом уровне (что значительно облегчает жизнь туристам и путешественникам и позволяет говорить о размывании межкультурных границ, как минимум, на уровне быта: человек, не знающий языка, больше не замкнут в пределах своей культуры и не зависим от знающего язык). Так, в реалиях 2020 года можно сформировать перевод-подстрочник любого текста, в общих чертах передающий его смысл. Из этого вытекает два важных следствия: во-первых, труд переводчика художественной литературы теперь может быть не связан со знанием языка, что возвращает нас к практике начала XX века, когда многие русскоязычные поэты работали с подстрочниками, подготовленными лингвистами-переводчиками. Во-вторых, это, напротив, делает глубокое знание языка более востребованным: электронный переводчик может не улавливать коннотативные связи, не передавать оттенков значения или художественных образов. Подход к переводу как к перенесению эстетического переживания, характерный для школы акмеистов, выходит на новый уровень, и простого знания языка в данном случае может быть недостаточно.

Прослеживаемая тенденция обусловливает необходимость рассмотрения истории техники перевода и перспектив его дальнейшего развития. Традиция переводов-переложений бытовала еще в древнерусской литературе применительно к религиозным и поучительным произведениям: «Начало переводческой деятельности на Руси принято связывать с Ярославом Мудрым. В Киеве переводили не только с греческого, но также

с латыни и древнееврейского»[40]. Применительно к древнерусской литературе следует говорить, прежде всего, о просветительской функции перевода: работая с источником, переводчик осознавал, что является едва ли не единственным человеком, который способен (и обязан) передать полученную им на иностранном языке информацию. В приоритете было именно содержание текста, его нравоучительная и дидактическая составляющая, а не система образов и использованных фигур речи. «В XIV–XV вв. особое распространение получают «О Соломоне цари басни и кощуны и о Китоврасе». Интерес к ним был настолько велик, что при переработке Толковой Палеи в конце XV в. кирилло-белозерский книгописец Ефросин удалил из нее почти весь богословский материал, оставив все легенды Соломонова цикла. Еще большее значение имело появление на Руси сербской «Александрии» (романа об Александре Македонском) и «Повести о Стефаните и Ихнилате» (древнейший список 1478 г.). «Александрия» и «Стефанит и Ихнилат» – крупнейшие переводные произведения светского содержания, которые переписывались в виде отдельных книг. В XV в. на Руси стали известны «Сказание об Индийском царстве» (южнославянский перевод с латинского оригинала письма легендарного пресвитера Иоанна) и «Прение о животе и смерти» (древнерусский перевод с немецкого оригинала).

С начала XVI в. на Руси получают распространение «Повесть о создании и попленении Тройском» (переделка южнославянской «Троянской притчи») и «Книга Троя» (западнорусский перевод романа сицилийца Гвидо де Колумна, написанного в последней четверти XV в.). Позднее, с начала XVII в., появляется еще одна версия: «О златом руне волшебного овна» –

[40] Данилевский И. Н., Добровольский Д. А., Казаков Р. Б., Маловичко С. И., Румянцева М. Ф., Хоруженко О. И., Швейковская Е. Н. М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2015. С. 137.

переработка одной из глав польской хроники Мартина Бельского (середина XVI в.)»[41].

Массовые переводы учебников, руководств и светской литературы начались в XVIII веке, под руководством и при непосредственном участии Петра I. Приоритеты переводчиков на протяжении XVIII – XX столетия менялись от максимальной приверженности оригиналу до «вольного» перевода, имевшего с оригиналом мало общего. М.Л. Гаспаров выделяет пять периодов в истории русского литературного перевода: «XVIII век был эпохой вольного перевода, приспосабливающего подлинник к привычкам русского читателя – и в метрике, и в стилистике, и даже в содержании: грань между переводом и подражанием-переработкой была почти незаметна. Романтизм был эпохой точного перевода, приучающего читателя к новым, дотоле непривычным образам и формам; когда Жуковский стал переводить немецкие баллады амфибрахиями (ранее почти не употреблявшимися в русском стихе), это было таким же смелым новшеством, как когда в XX веке поэты стали переводить Уитмена и Хикмета свободным стихом. Реализм XIX века опять стал эпохой вольного, приспособительного перевода, предельной точкой которого были, пожалуй, курочкинские переводы из Беранже. Модернизм начала XX века в свою очередь вернулся к программе точного перевода, буквалистского перевода; Брюсов пошел в этом направлении дальше всех, но общие его предпосылки – не обеднять подлинник применительно к привычкам читателя, а обогащать привычки читателя применительно к подлиннику – разделяли все переводчики, вскормленные этой эпохой, от Бальмонта до Лозинского. Наконец, советское время – это реакция на буквализм модернистов, смягчение крайностей, программа ясности, легкости, верности традиционным ценностям русской словесной культуры; если нужно назвать типичное имя,

[41] Там же. С. 140.

то это будет имя Маршака – переводчика сонетов Шекспира»[42]. Периоды развития перевода коррелируют с изменениями целевой аудитории переводной литературы – так, на протяжении XI – XVII веков основными читателями переводов были немногочисленные образованные люди, по большей части – монахи и священники. Большая часть переводных произведений активно использовалась и перерабатывалась летописцами и авторами «изборников» для дальнейшего распространения, но в целом круг читателей переводных произведений был весьма ограничен, и задачи полноценного «подключения» к мировой культуре не было. Переводные произведения воспринимались как источник информации об экзотических странах и великих деятелях истории (ср. «Александрия» об Александре Македонском). «На более ранних этапах развития литературы не существует принципиальной разницы между оригинальными и переводными произведениями: последние входят в национальную литературу как полноправные его члены. … Переводчик-классик стремился не столько к воссозданию на своем языке индивидуального иноязычного произведения, сколько к созданию некоего внеличного произведения, приближающегося к идеалу»[43]. Автор перевода не стремился вступить в творческий диалог с автором оригинала – понятие авторства в литературе на ранних периодах ее развития было достаточно условным, и перевод имел просветительские и дидактические задачи, причем его создатель ориентировался на малую группу возможных читателей.

В XVIII веке возникла задача «слияния» с мировой культурой и преодоления многовековой изоляции России от передовых достижений, в том числе – новейших тенденций в области литературы. Перевод классических и современных произведений осуществляется интуитивно,

[42] Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. М.: Радуга, 1988. С. 59.

[43] Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985. С. 9.

без опоры на какие-либо теории и техники перевода. Опираясь на вводимое М.Л. Гаспаровым понятие «длины контекста»[44] (восходящее к работе И.И. Ревзина и В.Ю. Розенцвейга[45]), можно сказать, что «контекстом» для переводчика XVIII столетия являлось произведение целиком. Он не переводил стихотворение построчно, а полностью читал произведение, и только после этого принимался за перевод. В работе переводчика В.И. Лукина принципы перевода XVIII столетия сформулированы следующим образом: «Любя угождать всем честным людям, а особливо знакомым… за один прием переименовал я и комедию, назвав ее «Награжденным постоянством», потому что «Любовница любовник» - название весьма не изобразительное. Поступив на сие, пустился я и на прочее, то есть склонил оное сочинение на свои нравы и переменил имена французские, которые на нашем языке в переведенных комедиях, когда они представляемы бывают, странно отзываются, а иногда слушателей и от внимания удаляют…

Зрители имели бы довольную причину негодовать на меня, если бы Тимандр, у меня Евграфом названный … говоря сатиру на необузданный партер, стал вплетать чужие имена и речения, которые бы не наших жителей осмеивали»[46]. Автор перевода, таким образом, считает правильным и необходимым менять имена персонажей, актуализировать реалии, менять название – то есть принимать решение в пользу вольного, но понятного аудитории перевода. Результатом является текст, который ближе к адаптированному пересказу, чем к переводу. Наличие таких текстов во многом объясняется малым количеством текстов своей, оригинальной литературы: реалии требуют насыщения текстами (печатаются журналы, работают театры), и их нехватку восполняют переводы-пересказы.

---

[44] Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. М.: Радуга, 1988. С. 50.

[45]Ревзин И.И., Розенцвейг В.Ю. Основы общего и машинного перевода. М.: Высшая школа, 1964. 243 с.

[46] Лукин В.И. Из предисловия к комедии «Награжденное постоянство» // Западов В.А. Русская литература XVIII века, 1700 – 1775. М.: Просвещение, 1979. С. 247.

Однако постепенно отношение к переводу изменялось. Если, к примеру, многие произведения В.А. Жуковского и по сей день не воспринимаются как переводные (они, как правило, навеяны содержанием того или иного стихотворения иноязычного автора, однако Жуковский вносил в них много своего), то развитие литературы приводит к появлению противопоставления иноязычной и «своей» литературы, и перевод осмысливается именно как перевод. «В то же время по мере развития русской литературы менялось и воззрение на перевод. Необходимость в активном усвоении достижений зарубежных литератур понемногу отпадала. Русская литература к середине прошлого века сравнялась с передовыми европейскими литературами и сама вышла на международную арену»[47]. Не случайно в творчестве Жуковского один и тот же сюжет может существовать и перевод – так, создание баллад «Людмила» и «Светлана», восходящих к «Леноре» Готфрида Бюргера, предшествовало собственно переводу.

В мировой науке начала XIX века формируется интерес к теории перевода. Немецкий ученый и философ конца XVIII – начала XIX века Фридрих Шлейермахер в 1813 году читает лекцию «О разных способах перевода», в которой он обозначает проблему невозможности полностью эквивалентного перевода с языка на язык: «Если бы каждому слову одного языка соответствовало было слово другого языка, выражая то же самое понятие во всех его оттенках, если бы система окончаний двух языков воплощала бы одни и те же отношения, и типы связи между ними совпадали бы, если бы два языка различались только на слух, то весь перевод в области науки и искусства представлял бы собой просто попытку найти соответствие сказанному или написанному, такую же механическую, как и в сфере бизнеса; и если опустить различия в ударении и интонации, можно

[47] Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985. С. 23.

было бы сказать, что иностранец воспринимает текст так же, как носитель языка»[48]. Интерес к несовпадению значений слов разных языков затрагивает, главным образом, сферу западноевропейских языков и сопрягается с подъемом сравнительно-исторического языкознания в европейской науке конца XVIII – начала XIX столетия. Открытие и описание санскрита вкупе с высказанным предположением о наличии общего предка у индийских и европейских языков спровоцировало интерес к сравнению лексического фонда и грамматических средств языков Западной Европы. Практически одновременно с Шлейермахером работают Расмус Раск, Франц Бопп, Фридрих Шлегель и Август-Вильгельм Шлегель – ученые, посвятившие свои труды сопоставлению различных языков в историческом разрезе[49]. Как отмечает Л.С. Бархударов, «Теория перевода теснейшим образом связана с сопоставительным языкознанием, которое служит для нее непосредственной теоретической базой; и все же лингвистическая теория перевода не тождественна сопоставительному изучению языков. Сопоставительное языкознание, как и языкознание вообще, имеет дело с системами языков – в его функции входит вскрытие черт сходства и различия между системами двух языков в области их звукового (фонологического) строя, словарного состава и грамматического строя»[50].

Открывая для себя родство языков, ученые одновременно осознают их различность, неодинаковость. Шлейермахер советует в качестве инструментов преодоления два способа: «Отчаявшись достигнуть этой цели или, если хотите, даже не осмеливаясь подумать о ней, изобрели, не столько из истинного чувства языка, сколько из духовной необходимости и

[48] F. Schleiermacher Des Differentes Methodes De Traduire Et Autre Texte - Edition Bilingue Allemand-Français. Seuil, 1999. С. 39.

[49] См. Алпатов В.М. История лингвистических учений. М.: Языки славянской культуры, 2005. 368 с. Амирова Т.А., Ольховиков Б.А., Рождественский Ю.В. История языкознания. М.: Издательский центр «Академия», 2005. 672 с.

[50] Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: URSS, 2021. С. 26.

интеллектуальной привычки, другие способы познакомиться с трудами на иностранных языках, которые то избавляются от трудностей, то еще больше их обнажают, но, по крайней мере, позволяют отказаться от предложенной выше идеи перевода: это парафраз и имитация»[51]. Я. Пробштейн истолковывает теорию Шлейермахера как работу переводчика над неким «третьим» языком, языком перевода. «Шлейермахер говорит о двух видах перевода, утверждая при этом, что третьего не дано (ссылаясь при этом на мысль Гете о том, что прозаические переложения поэзии, пусть полезные для образования молодежи, переводами назвать нельзя и при переводе поэзии следует соблюдать метр и ритм): либо заставить говорить Тацита так, как если бы он был немцем (и, соответственно, прибегать к вольностям, стремясь передать дух переводимого произведения), либо «не гнаться за легкостью и дешевизной», «не смешивать неумелые школярские потуги с работой мастера», а направить усилия на создание «особого языка, который не тождествен повседневному, является результатом целенаправленной деятельности и демонстрирует некое сходство с иностранным языком». То есть, имеется в виду именно такой перевод, через который «просвечивает» иноязычный текст. Пусть этот, по мнению Шлейермахера, наиболее сложный и требует мастерства и смирения»[52]. В европейской, а вслед за ней и в российской науке и практике перевода ставится вопрос об интерпретации текста. Шлейермахер является основоположником филологического направления в герменевтике – науке об интерпретации и понимании. «Памятники обычно принадлежат к далекой и чуждой исследователю культуре. Существует множество «барьеров», которые препятствуют прямому проникновению в смысл памятника. Поэтому нужно уметь и переводить, и интерпретировать, и комментировать, и многое

[51] F. Schleiermacher Des Differentes Methodes De Traduire Et Autre Texte - Edition Bilingue Allemand-Français. Seuil, 1999. C. 45.

[52] Пробштейн Я.Э. Соблазны перевода // URL: http://old.russ.ru/krug/20020103_kalash-pr.html (дата обращения 18.06.2022).

другое. Устранять «барьеры» для понимания, с точки зрения Шлейермахера, и призвана герменевтика. Она необходима там, где мы имеем дело с ситуацией непонимания. Шлейермахер определял герменевтику как искусство понимания»[53]. Переводчик психологически «вживается» в автора, сохраняя (пусть не полностью) и свою собственную языковую личность и творческую философию. Знаковым моментом в практике отечественного перевода является упомянутое выше появление «Леноры» Жуковского уже после «Людмилы» и «Светланы». «Русские» версии сюжета написаны до появления размышлений Шлейермахера – «Людмила» в 1808 году, «Светлана» в 1812. Перевод «Леноры», выполненный близко к оригиналу, но не обошедшийся без редактуры и пропуска некоторых моментов[54], - в 1831.

Постепенно к началу XIX века перевод превратился не в пересказ, а, скорее, в дословную передачу текста. Роль переводчика сводилась к ремесленному труду: переводчик (особенно в прозе) считался практически рабом подлинника. В.Г. Белинский писал: «В художественном переводе не позволяется ни выпусков, ни прибавок, ни изменений. Если в произведении есть недостатки – и их должно передать верно. Цель таких переводов есть – заменить по возможности подлинник для тех, которым он недоступен по незнанию языка, и дать им средство и возможность наслаждаться им и судить о нем»[55]. Комментируя это высказывание, Ю.Д. Левин указывает, что этот принцип распространялся даже на стихотворные переводы. «Белинский решительно осуждал всякое своеволие переводчика в обращении с оригиналом, причем даже в таком субъективном жанре, как лирика. Переводчик не должен заслонять собою переводимого автора, его

[53] Кузнецов В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления // http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_10/04.htm

[54] См. Дубенко М.В. Значение английской традиции в работе В. А. Жуковского над переводом баллады Бюргера «Ленора» // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 318. С. 18-21.

[55] Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 2. М.: издательство Академии Наук, 1982. С. 427.

творческая индивидуальность должна подчиниться задаче истинного воплощения оригинала»[56]. Переводы перестали быть достоянием русской литературы – они воспринимались именно как отдельные произведения, часть мирового наследия на иностранном языке.

Отношение к переводному тексту, изменявшееся от одной крайности к другой, стало более объективным благодаря труду великого русского переводчика Иринарха Ивановича Введенского. Он был не только автором множества классических переводов, но и теоретиком перевода. Именно Введенский первым указал на необходимость учета условий создания произведения при переводе. «Рассматривая литературу как отражение народной жизни, Введенский настаивал на историческом подходе к ее изучению. Он стремился объяснить каждый этап развития литературы условиями существования современного ей общества и выступал решительным противником нормативной поэтики классицизма (или, как он говорил, «ложноклассицизма»). В то же время при рассмотрении литературных произведений он явно недооценивал эстетический момент и, в сущности, сближал историю литературы с историей общественной мысли и историей как таковой. Внимательно следя за успехами естественных и общественных наук первой половины XIX в., когда раскрывались причинно-следственные связи не только в природе, но и в социальной сфере, Введенский шел к установлению принципов, которые в дальнейшем стали достоянием культурно-исторической школы и сравнительного литературоведения»[57]. К середине XIX века установилась традиция переводить тексты с упомянутым выше «рабством подстрочника», наследующим идеи натуральной школы. Переводчик растворял свою личность в личности автора – передать систему образов оригинала было

[56] Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985. С. 101.

[57] Там же. С. 114.

более важно, чем выразить свою языковую личность и использовать свои приемы.

При этом традиция переводов-пересказов с заменой имен, реалий и идей произведения продолжала существовать в литературе, о чем, например, свидетельствует описание В.А. Гиляровским в книге очерков «Москва и москвичи» труда так называемых «драматургов из «Собачьего зала» - работавших за копейки переводчиков текста, которые «перелицовывали» оригинальную пьесу так, чтобы ее невозможно было узнать. Деятельность таких драматургов-переписчиков представляла собой «перевод с перевода», что обесценивало труд первоначального переводчика. Так продолжалась традиция перевода-пересказа в духе XVIII века, но при этом авторы текста четко осознавали, что занимаются не вполне законным и нравственным делом: «И сколько пьес я для него переделал! И как это просто! Возьмешь, это самое, новенькую пьесу, прочитаешь и первое дело даешь ей подходящее название. Например, автор назвал пьесу «В руках», а я сейчас - «В рукавицах», или назовет автор - «Рыболов», а я - «На рыбной ловле». Переменишь название, принимаешься за действующих лиц. Даешь имена, какие только в голову взбредут, только бы на французские походили. Взбрело в голову первое попавшееся слово, и сейчас его на французское. Маленьких персонажей перешиваешь по-своему: итальянца делаешь греком, англичанина – американцем, лакея – горничной… А чтобы пьесу совсем нельзя было узнать, вставишь автомата или попугая. Попугай или автомат на сцене, а нужные слова за него говорят за кулисами. Ну-с, с действующими лицами покончишь, декорации и обстановку переиначишь. Теперь надо изменять по-своему каждую фразу и перетасовывать явления. Придумываешь эффектный конец, соль оригинала заменяешь сальцем, и пьеса готова» [58]. Гиляровский указывает, что такими

[58] Гиляровский В.А. Москва и москвичи // URL: http://lib.ru/RUSSLIT/GILQROWSKIJ/gilqrowskij.txt_with-big-pictures.html (дата обращения 06.04.2020).

переводами-переделками занимаются опустившиеся актеры и драматурги, их имена не указываются на афишах и не значатся в качестве переводчиков.

Переводы с изменением имен героев бытовали также в детской литературе. Так, например, перевод «Алисы в стране чудес» В.В. Набоковым (под псевдонимом Сирин) вышел под заглавием «Аня в стране чудес». Н.М. Демурова, описывая отношение переводчиков к тексту Кэрролла, пишет: «Менялись не только имена, но и бытовые и исторические реалии, стихи и пародии. Алиса превращалась в Соню, горничная Мэри-Энн – в Марфушку, Чеширский Кот – в Сибирского»[59]. Фактически, авторы переводов детской литературы руководствуются теми же принципами, что и переводчики XVIII века.

Так, М. Ионова подробно разбирает случай перевода-искажения – Поликсена Соловьева, сестра Владимира Соловьева, писавшая стихи под псевдонимом Allegro, «перевела» стихами детскую сказку, в оригинале написанную прозой: ««Куклин дом» оказался больше чем стихотворным пересказом – он оказался совершенно самостоятельным произведением, написанным всего лишь по мотивам сказки английской писательницы. Там, где у Беатрикс Поттер по британской литературной традиции торжествует психология, у Поликсены Соловьёвой по славной русской – торжествует мораль. Если бы дело не касалось мышей, можно было бы с уверенностью говорить о гуманистическом посыле. Последняя строчка «Куклина дома» – фраза няни «Мышь ведь тоже Божий зверь!» по своему пафосу милосердия достойна Достоевского. Ничего подобного никогда бы не стала делать англичанка Поттер: выводить кукольно-мышиный конфликт на уровень в прямом смысле человеческий (появляется подлинная хозяйка кукольного домика – мягкосердечная девочка Саша), скрупулёзно, до логического конца развивать нравственные терзания мышиного семейства и, наконец,

[59] Демурова Н.М. Соня, Аня, Алиса… Заметки о русских переводах сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» // Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. Алиса в зазеркалье. М.: Эдиториал УРСС, 2010. С. 77.

когда вина искуплена, выводы сделаны и не приходится сомневаться в том, что каждая сторона извлекла из аморального поступка урок любви, всех примирять. А ведь Соловьёва своих мышек, вызывающих с самого начала намного больше симпатии, чем куклы, и наделённых противоречивым обаянием по-настоящему ярких героев, ведёт от плебейского эгоизма через преступление и муки совести к духовному кризису и новой, просветлённой трудом на благо ближнего жизни»[60]. В журнале Поликсены Соловьевой «Тропинка» печатаются и другие переводы-пересказы, зачастую далекие от оригинала. Например, в переводе сказки Киплинга “The Cat That Walked by Himself” кот заменен на «кошку» (что унаследовано и более поздними переводами этой сказки). В оригинале у Киплинга «кот», “he”. Хотя слово “cat” по-английски может восприниматься как обозначение и кота, и кошки, в заголовке сказки ясно отражено (“himself”), что речь идет именно о коте, а не о кошке. Авторы многих дореволюционных переводов часто даже не упоминали о том, что их произведения являются переводами.

В то же время в начале XX века тенденции в переводе стали определяться деятельностью переводчиков, которые сами писали стихи, и в большинстве случаев были известны в первую очередь как поэты. Большое количество переводных стихотворений есть в поэтическом наследии В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака. Их работа с переводными текстами возвращает перевод к традициям В.А. Жуковского: личность переводчика становится, как минимум, равновеликой автору. Отсылая к оригиналу и упоминая, что стихотворение переводное, поэты зачастую кардинально перерабатывали текст оригинала, вводя в него свои образы и идеи.

Период Серебряного века стал уникальным временем не только для истории отечественной литературы, но и для отечественной традиции

[60] Ионова М. О куклах, мышах и людях // URL: https://lgz.ru/article/N12-13--6165--2008-03-26--/O-kuklah,-m%D1%8Bshah-i-lyudyah3692/ (дата обращения 06.04.2020).

перевода: обращение к произведениям иностранной литературы воспринималось как творческий диалог – как с автором оригинала, так и со своими единомышленниками и оппонентами в русской литературе. Представители литературных школ символизма и акмеизма имели различные взгляды не только на оригинальные тексты, но и на перевод, что проявлялось как в выборе авторов для перевода, так и в выборе переводческих решений.

Старшие символисты (в частности, В.Я. Брюсов и К.Д. Бальмонт) выбирали для переводов тех поэтов, которые были наиболее близки эстетике и поэтике символизма. Переводимые поэты рассматривались как «вечные спутники» и даже «двойники», затерянные во временах и эпохах. Подобный подход отрицал точность перевода и позволял литературным критикам, таким как, например, К.И. Чуковский, усомниться в достоинстве переводов, выполненных поэтами-символистами. Возникает даже перевод-мистификация, когда авторский текст-стилизация выдается за переводной. Переводы, выполненные поэтами-символистами, нельзя назвать в полной мере «научными». Они часто представляют собой вольные поэтические фантазии, выполненные на основе переводимых текстов, и служат фундаментом для формирования в русской литературе Серебряного века мифов о переводимых поэтах (байроновский миф, миф об Эдгаре По и т.д.).

Акмеисты и, в частности, Н.С. Гумилев ратовали за исследовательский, научный подход к переводимым текстам, обращали большое внимание на формальные особенности переводимых стихотворений. Однако, в подборе поэтических текстов для перевода проявлялось влияние эстетики и поэтики акмеизма. Так, Гумилев особенно часто переводил произведения поэтов Озерной школы (У. Вордсворта, С.Т. Кольриджа и Р. Саути), обнаруживавшие тесную связь с идеями и спецификой художественного мировидения, присущими акмеизму. Знаковыми в этом контексте представляются переводы французских авторов – символисты тяготеют к переводам Поля Верлена, Артюра Рембо,

Леконта де Лиля, акмеисты - Теофиля Готье, которого Н.С. Гумилев называл одним из ключевых авторов для акмеизма.

И символисты, и акмеисты в равной мере обращались к произведениям У. Шекспира: символисты видели в авторе сонетов о «смуглой леди» близкого своей эстетике и религиозно-философским идеям поэта; Н.С. Гумилев считал Шекспира одним из духовных учителей акмеизма. Парадоксальным образом символистов привлекало в Шекспире дионисийское начало, тогда как акмеисты видели в английском поэте и драматурге уравновешенного, гармоничного, «аполлонического» автора. И символисты, и акмеисты создавали свой миф о Шекспире.

Также интересно, что и символисты, и акмеисты высказывались по вопросам теории перевода, выступая, главным образом, за стремление к буквализму и приверженность оригиналу. В.Я. Брюсов писал: «Переводчика можно сравнить с актером, один сыграет Гамлета лучше, другой – хуже, но, в принципе, все они играют Гамлета. Произносят тот же самый текст, закалывают Полония. Офелия топится из-за них, с Лаэртом надо будет фехтовать. Характеры, сюжет, драма – все это переводчик не может ни убрать, ни прибавить. Единственное, что он может сделать, - окрасить диалог, справиться с трудной фразой. Я переведу «красный», а кто-то «алый». На слушателя и на читателя это произведет разное впечатление. Но костяк – это не переводческое дело»[61]. В то же время переводы самого Брюсова далеко не всегда отличаются буквализмом, как будет показано далее при разборе конкретных текстов – наоборот, он зачастую менял замысел и эмоциональный настрой оригинала, приближая текст к ключевым моментам своего собственного творчества. Он видит в переводческой деятельности и просветительскую функцию: «подлинное влияние на литературу оказывают иностранные писатели только в переводах:

[61] Брюсов В.Я. Поэзия Армении с древнейших пор до наших времён // Поэзия Армении. Ереван: Айастан, 1966. С. 17.

иноязычные оригиналы читаются слишком ограниченным числом лиц, так как лишь немногие настолько владеют иностранным языком (в данном случае английским), чтобы читать на нем для своего удовольствия»[62].

Брюсов считал, что область искусства не является обычным воплощением фактов действительности, а состоит из «тайн человеческого духа», поэтому, считал он, «вся наша жизнь не что иное, как ряд наших душевных переживаний»[63]. Однако постепенно облик брюсовских переводов меняется, как меняется и тематика заметок о принципах перевода.

В статье «Фиалка в тигеле» (1905 г.) Брюсов рассуждал о сущности поэтического перевода и степени его адекватности и точности. Главную задачу переводчика поэт обозначил так: «Разложить фиалку в тигеле на основные элементы и потом из этих элементов создать вновь фиалку»[64]. Но Брюсов тут же оговорился, что «воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно – немыслимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большей частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов)... Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода»[65].

К сказанному выше Брюсов добавил: «Передать создание поэта с одного языка на другой - невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты»[66]. Следовательно, задача переводчика – не точная (насколько это возможно) передача создания поэта с одного языка на другой, а воспроизведение основных образов и символов переводимого текста,

---

[62] Брюсов В.Я. Предисловие переводчика // По Э.А. Полное собрание поэм и стихотворений / Пер., предисл. В. Брюсова. М.; Л.: Всемирная литература, 1924. С. 7-8.

[63] Брюсов В.Я. Современные соображения // «Весы», 1905, №5. С. 111.

[64] Там же.

[65] Там же.

[66] Там же.

отражение настроения и художественных впечатлений, владевших автором оригинального текста в момент его создания.

«Поэтов, при переводе стихов, увлекает чисто художественная задача: воссоздать на своем языке то, что их пленило на чужом, увлекает желание - чужое вмиг почувствовать своим, желание – завладеть этим чужим сокровищем. Прекрасные стихи – как бы вызов поэтам других народов: показать, что и их язык способен вместить тот же творческий замысел. Поэт как бы бросает перчатку своим чужеземным сотоварищам, и они, если то борец достойный, один за другим подымают эту перчатку, и часто целые века длится международный турнир на арене мировой литературы. Так, в борьбе с Данте уже честь остаться хромым, как Иаков», - рассуждал Валерий Яковлевич в статье «Фиалка в тигеле»[67].

Интересно, что образ фиалки в тигеле Брюсов взял у Шелли – кумира К.Д. Бальмонта, «брата» и соперника Валерия Яковлевича. Шелли писал: «Стремиться передать создания поэта с одного языка на другой, – это то же самое, как если бы мы бросили в тигель фиалку, с целью открыть основной принцип ее красок и запаха. Растение должно возникнуть вновь из собственного семени, или оно не даст цветка, – в этом-то и заключается тяжесть проклятия вавилонского смешения языков»[68]. И Шелли, и Брюсов говорят о невозможности пересоздания стихотворения, созданного на одном языке, в другом языке и культуре, о том, что фиалка, прошедшая через тигель поэтического перевода, не сможет снова вырасти на чуждой почве. Следовательно, под вопрос ставится само существование адекватного поэтического (и шире – литературного) перевода.

К теории перевода проявляли интерес и другие авторы, в частности, принадлежавшие к литературной школе акмеистов. Николай Гумилев, сформулировавший принципы акмеизма применительно к созданию

---

67 Брюсов В.Я. Фиалка в тигеле // Весы, 1904. №6. С. 11.

68 Там же.

текстов, в дальнейшем обратился к теории перевода и исправил некоторые свои ранние переводы в духе поздних теоретических постулатов. Гумилев выступал за максимальное соответствие перевода оригиналу – настолько, насколько этого возможно добиться на другом языке. В статье «О стихотворных переводах» поэт настаивал на качественном переводе ритмики стихотворения, его системы образов, стилистики и пр.:

«Непосредственно за выбором образа перед поэтом ставится вопрос о его развитии и пропорциях. То и другое определяет выбор числа строк и строфы. В этом переводчик обязан слепо следовать за автором. Невозможно сокращать или удлинять стихотворение, не меняя в то же время его тона, даже если при этом сохранено количество образов. И лаконичность, и аморфность образа предусматриваются замыслом, и каждая лишняя или недостающая строка меняет степень его напряженности»[69].

Гумилев боролся с принципами перевода-пересказа в духе XVIII столетия. Он призывал переводчика практически полностью отказаться от своей поэтической манеры и думать только о воплощении манеры оригинала: «Из всего сказанного видно, что переводчик поэта должен быть сам поэтом, а, кроме того, внимательным исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным. И он должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписными переводчик поэта должен быть сам поэтом, а, кроме того, внимательным исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным. … Повторим же вкратце, что обязательно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередованье рифм, 4) характер enjambement, 5)

[69] Гумилев Н.С. О стихотворных переводах // Гумилев Н.С. Сочинения: в 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 3: Письма о русской поэзии. С. 29.

характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона, Таковы девять заповедей для переводчика; так как их на одну меньше, чем Моисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться»[70].

Сам Гумилев активно занимался переводами, тщательно работал над стихотворением, опираясь на подлинник, и старался на практике реализовать свои теоретические наставления переводчикам[71]. При этом, тем не менее, многие его находки как переводчика полностью разрушали смысл, вложенный в образ автором оригинального текста.

Однако декларируемое стопроцентное соответствие текста перевода тексту оригинала на практике нереализуемо: в первую очередь – из-за комплексного значения используемых переводчиком слов. У сходных понятий в разных языках могут быть принципиально различные коннотации, и выбор переводчиком точного соответствия, в связи с этим, едва ли возможен, на что указывал еще Ф. Шлейермахер. Тем не менее, в теории перевода Серебряного века предполагалось максимальное стремление именно к передаче духа оригинала. Сторонником этой концепции были не только поэты-переводчики, но и, например, известный литературовед, профессор Ф.Д. Батюшков, который в работе «Переводы стихотворные» назвал важнейшими факторами удачного поэтического перевода точную передачу смысла, максимально близкое воспроизведение стиля, сохранение особенностей языка автора, а также передачу эмоциональности художественной речи[72].

Всплеск интереса к переводам как диалогу культур, в котором классики и современники участвовали на равных, продолжался на

---

[70] Там же.

[71] Багно Вс. «Оазис, где рокочет лира» (Николай Гумилев – переводчик) // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2019. С. 6.

[72] Батюшков Ф. Д. Переводы стихотворные // Чуковский К. И. Переводы прозаические // Принципы художественного перевода. Петроград: Изд-во "Всемирная литература" при Народном Комиссариате по Просвещению, 1919. С. 7-24.

протяжении 1890-х – 1910-х гг., хронологически совпадая с границами Серебряного века русской литературы. «На смену переводам-пересказам, русифицировавшим текст и избавлявшим его от реалий исходной культуры (ср. «Аня в стране чудес» В.В. Набокова), приходит перевод-модель: в переведенном тексте сохраняются оригинальные имена собственные, упоминаются топонимы и прецедентные феномены. В переводе подчеркивается принадлежность текста к чужой, иной культуре, русский язык обогащается названиями иноязычных реалий: предметов одежды, блюд, топонимов и пр.»[73]. Перевод осуществляется как поэтическая декларация, в нем возникает соревновательный элемент: нередки случаи, когда один и тот же текст переводится несколькими авторами по-разному, и авторы последующих переводов знакомы с предыдущими, вступают с ними в имплицитную (а иногда и в эксплицитную) полемику.

Подчеркнем, что эпоха Серебряного века была уникальной именно в отношении переводов: поэтическими переводами занимались подлинные мастера поэзии, которые воспринимали перевод как свободный диалог с автором и с другими мастерами – коллегами по цеху, и диалогу никак не препятствовал тот факт, что автор вряд ли ознакомится с переводом и оценит его достоинства. Диалог был духовным, экзистенциальным, а получившееся в результате произведение предполагало «двойную оптику» восприятия – это одновременно и произведение автора оригинала, и произведение автора перевода. Русские поэты охотно включали переводимые поэтические тексты в контекст собственного творчества и добавляли в них «свое» и «себя». Это объяснялось особенностями восприятия чужого текста как родственного, близкого, несмотря на пространственные и временные границы. Для русских символистов и акмеистов в этом плане не существовало ни пространства, ни времени: они

[73] Ламзина А.В. Англоязычная литература в творческом осмыслении Н. Гумилева и А. Ахматовой: переводы и рецепции. Дисс. … к.ф.н. М., 2021. С. 175.

разговаривали с поэтами иных эпох «поверх барьеров» и, в частности, с помощью поэтического перевода.

Подход поэтов Серебряного века к переводу текста радикально отличался от подхода авторов XIX столетия. Продемонстрируем это на примере сопоставления двух переводов – М.Ю. Лермонтова из Гейне и О.Э. Мандельштама из Макса Бартеля. Оба поэта обращаются к текстам своих современников на немецком языке. Как отмечает Л.В. Круглова, анализируя переводы Лермонтова, «Лермонтову принадлежат переводы двух стихотворений Гейне «Sie liebten sich beide...» и «Fichtenbaum». Оба стихотворения обнаруживают внутреннюю связь друг с другом. В них сдержанно, внешне прозаично передана история несчастной, хотя и не безответной любви. Глубоко созвучная основным мотивам творчества Лермонтова, эта тема тем не менее приобретает более обобщенный смысл у русского поэта. Сохранившиеся редакции «Сосны» и «Они любили друг друга» позволяют увидеть процесс постепенного подчинения гейневских текстов собственно лермонтовским поэтическим целям, которые привели к серьезным сдвигам в семантике образов, усилению драматического звучания, снятию эротического начала и появлению нового типа героя – сильной, одинокой, отвергнутой личности. Стихотворение «Они любили друг друга» оказывается пронизанным несвойственной первоисточнику иронией, а в известном переложении «На севере диком» в интерпретации Лермонтова тема расставания двух любящих перерастает в проблему человеческого одиночества»[74]. М.Ю. Лермонтов перерабатывает тексты Гете, превращая их в произведения отечественной литературы – так, в собрании сочинений 1842 года стихотворения «Сосна»[75] опубликована без упоминания о Гейне. Первая публикация «Они любили друг друга так долго

[74] Круглова Л.В. Гейне, Лермонтов и Рильке: к истории одного вольного переложения // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2015. № 6 (159). С. 175-178.

[75] Стихотворения М. Лермонтова. Часть II. СПб.: Типография Ильи Глазунова и комп., 1842. С. 123-124.

и нежно…» в «Отечественных записках» 1843 года также не снабжена отсылкой к Гейне[76], эпиграф на немецком языке и заголовок «Из Гейне» возникли позже – например, в собрании сочинений 1901 года стихотворение уже публикуется с заголовком и эпиграфом[77]. Для первой половины XIX столетия факт перевода не так важен: текст считается стихотворением М.Ю. Лермонтова, и нет акцента на межтекстовом диалоге с Гейне.

Переводы О.Э. Мандельштама из Макса Бартеля, подробно проанализированные А.В. Бассель[78], также переработаны с изменением семантики образов и элиминацией некоторых моментов оригинала в переводе. При этом Мандельштам обращается к широкому контексту создания стихотворений – к другим произведениям того же автора: «Мандельштам перерабатывает оригинал, добавляя свои образы, акцентируя одни смыслы и затушевывая другие. … Звезда становится своеобразным символом нового мира. Мандельштам, внимательно изучавший не только сами стихи Бартеля, но и вступления к его сборникам (см. цитаты из предисловия к «Arbeiterseele» в предисловии Мандельштама к сб. «Завоюем мир!»), безусловно, отметил существенную семантическую нагруженность этого образа для немецкого поэта. Переосмысление бартелевского образа связано, а возможно, и спровоцировано желанием сделать более очевидными те смыслы, на которые Бартель указывает во вступлении к книге. Струящееся в жилах «постоянство звезд» - стремление к новому миру, стало физиологически неотъемлемой составляющей

[76] Отечественные записки, 1843, том XXXI, № 12, отд. I, с. 317.

[77] Сочинения М. Ю. Лермонтова. Полное собрание в одном томе / Ред. П. Смирновского. Изд. А. Я. Панафидина. М., 1901, стлб. 155.

[78] Бассель А.В. О переводах Осипа Мандельштама из Макса Бартеля // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 5 (67). С. 47-51. Бассель А.В. “Petersburg” Макса Бартеля и «Петербург» Осипа Мандельштама // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. № 4. С. 141-162. Бассель А.В. Кулак и длань. О переводах Осипа Мандельштама из Макса Бартеля // Новый филологический вестник. 2015. № 3 (34). С. 119-138.

лирического героя»[79]. В переводе усиливается и акмеистическая составляющая – например, замена расхожего образа червя на менее распространенный и более точный в контексте образ гусеницы: «Другим примером качественной трансформации образов Бартеля является перевод строки “Die Verschwörung und Verleumdung hat dich wie Gewürm umkrochen...” («Заговор и клевета, как черви, ползали вокруг тебя») - «На тебя ползла измена белой гусеницей жирной».

Если сравнение с червями представляет собой литературный штамп, то заменяющее его мандельштамовское сравнение с гусеницей нестандартно и, на первый взгляд, абсурдно. Между тем акмеист Мандельштам был точен. Возможно, здесь есть намек на наступление армии Юденича, о котором Бартелю писал Радек и которое прямо упоминается в словах: «Топчешь танком, моришь газом, // Генеральской давишь тушей».

Армия Юденича была подкреплена британскими танками. Мандельштам, заменяя «червей» на «гусеницу» и тем самым сохраняя сравнение с насекомыми, добавляет сопоставление с гусеничной лентой танка и, описывая приближение танков к городу, реализует метафору»[80].

Таким образом, перевод авторов Серебряного века, в отличие от переводов, выполненных поэтами XIX столетия, представляет собой текст, сознательно помещаемый переводчиком в «двойную оптику» (а в ряде случаев – и в «тройную»), воспринимаемый переводчиком и его читателями как динамичный межтекстовый и межкультурный диалог, не имеющий завершения: переводчик работает в ожидании «следующей реплики» этого диалога.

На смену эпохе Серебряного века пришла эпоха советской литературы, значительную часть которой составляли переводы – как зарубежных авторов, так и национальных. Многие известные поэты, не имея

[79] Бассель А.В. “Petersburg” Макса Бартеля и «Петербург» Осипа Мандельштама // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. № 4. С. 152.

[80] Там же. С. 153.

возможности печатать свои стихи, плотно занимались переводами, сохраняя и продолжая тенденцию к диалогизации, намеченную в начале XX века. Однако магистральное направление советской школы перевода было принципиально иным: установке на межкультурный диалог в переводе больше не было места.

1.2. Советская школа художественного перевода в контексте современных ей зарубежных теорий перевода XX века

Ключевым фактором в перенаправлении вектора перевода в 1920-х – 1930-х гг. стало развертывание проекта «Всемирная литература», с которым сотрудничали многие крупные прозаики и поэты Серебряного века. Проект был призван насытить нового читателя культурным наследием, дать гражданам новой страны возможность «подключиться» к накопленным сокровищам мировой литературы. Примечательно, что для нового государства требовался новый перевод, а прежние принципы перевода решительно осуждались: «Во-первых, тексты часто переводили не с подлинника, а с уже существующих иностранных переводов. Переводчик, работающий с подлинником, часто знал язык автора лишь любительски, что приводило к значительным ошибкам или даже пробелам в передаче оригинального текста (бывало, что сложные термины и выражения прямо пропускались). Во-вторых, вступительные статьи и комментарии часто считались ненужными, опускались. Тот факт, что во «Всемирной Литературе» работали крупные ученые, свидетельствует о новом направлении в практике издания текстов: это особенно ярко выражено в так называемой основной серии, которая адресовалась читателю со средним и

высшим образованием»[81]. Начатые «Всемирной литературой» массовые качественные переводы с иностранных языков противостояли практике полупрофессионального перевода, который О.Э. Мандельштам осуждает в статье «Потоки халтуры»: «в русских переводах почти все иностранные писатели – от Анатоля Франса до последнего бульварщика – говорят одним и тем же суконным языком. Дряблость, ничтожество и растерянность той социальной среды, из которой у нас часто вербуются переводчики (деклассированные безработные интеллигенты, знающие иностранные языки), кладет печать неизгладимой пошлости на все их рукоделье. Они показывают не только авторов, но и себя. Из их рук мы получаем богатства чужих народов опошленными, тенденциозно сниженными»[82]. Практика оплаты по знакам перевода (а не оригинала) приводит к тому, что книги «пухнут», «болеют водянкой». Между тем, «перевод – один из трудных и ответственных видов литработы. По существу, это создание самостоятельного речевого строя на основе чужого материала. Переключение этого материала на русский строй требует громадного напряжения, внимания и воли, богатой изобретательности, умственной свежести, филологического чутья, большой словарной клавиатуры, умения вслушиваться в ритм, схватить рисунок фразы, передать ее – все это при строжайшем самообуздании. Иначе – отсебятина»[83].

Как отмечает А.В. Ламзина, «школа советского перевода художественной литературы, основные принципы которой формировались и закладывались как раз в процессе издания «Всемирной литературы», негласно поощряла исправление авторского замысла, если этот замысел представлялся переводчику некорректным – например, с идеологической

[81] Лаццарин Ф. Н.С. Гумилев – Переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе» // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. – 2012. – № 3. – С. 165.

[82] Мандельштам О.Э. Потоки халтуры // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Стихи и проза. 1921 – 1929. М.: Арт Бизнес центр, 1993. С. 509.

[83] Там же. С. 510.

точки зрения»[84]. Практика перевода-пересказа с изменением ключевых моментов, «перевода XVIII века» была чрезвычайно распространена в советском переводе XX века: произведение не просто переводилось, но адаптировалось к нуждам читателя, иногда практически полностью меняло свой смысл. Так, существенно трансформировались такие произведения, как «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта, «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо и др. В детской литературе появились переводы-пересказы «по мотивам» исходных произведений. Так, например, «Золотой ключик» А.Н. Толстого эволюционировал от перевода Карло Коллоди до самостоятельного произведения со своей семиосферой, отсылками к актуальным реалиям и совершенно иным смысловым посылом[85]. Таким же образом были усвоены и адаптированы к культурным потребностям читателя истории доктора Дулитла – доктора Айболита, волшебника из страны Оз – волшебника Изумрудного города и пр. Как правило, переводчики убирали религиозный подтекст произведения, часто меняли реалии в силу их негативного восприятия читателем или в принципе отсутствия подобной реалии в отечественной культуре.

Как отмечает А. Борисенко, «в 40-е годы в СССР победила идея, что перевод должен производить «равноценное художественное впечатление» и даже «заменять подлинник». Звучит возвышенно, но предпосылки у этих лозунгов такие: советский человек не знает, не будет и не должен знать иностранных языков; современные (то есть советские) русский язык и литература настолько богаты и, главное, универсальны, что способны адекватно передать и Руставели, и Данте, и Митчела Уилсона. Более того, слова о «замене подлинника» неизбежно наводят на мысль, что после

[84] Ламзина А.В. Англоязычная литература в творческом осмыслении Н. Гумилева и А. Ахматовой: переводы и рецепции. Дисс. … к.ф.н. М., 2021. С. 65.

[85] Титоренко Я. Русская литература на срезе полена: о чем на самом деле рассказывает «Золотой ключик» // URL https://knife.media/buratino-secrets/ (дата обращения 06.06.2022). Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 229-251.

появления «полноценного перевода» сам подлинник будет уже не нужен – вначале советским людям, а потом и всем народам мира»[86]. Ко второй половине XX столетия в отечественной практике перевода преобладает перевод для читателя, который не знает иностранного языка, не имеет возможности ознакомиться с подлинником и не знает многих реалий иноязычной культуры. В современных дискуссиях о переводе в качестве маркера советской школы перевода часто упоминается перевод “cheeseburger” как «сырник» в рассказе Сэлинджера «Зуи». Перевод не вводит незнакомую читателям реалию (чизбургер), но уничтожает смысловую связь в тексте: героиня сокрушается, что ее дочь питается вредной едой – сырниками[87].

Отечественная теория перевода XX столетия, создававшаяся усилиями Т.М. Левита[88], И.А. Кашкина[89], В.Н. Комиссарова[90], Л.С. Бархударова[91], Е.В. Бреуса[92] и других авторов, в итоге пришла к принципам «перевода-адаптации», который представляет собой медиану между принципами буквального перевода и «перевода-пересказа». Так, Л.С. Бархударов указывает, что «перевод можно считать определенным видом трансформации, а именно, **межъязыковой трансформацией**.

Суммируя, можно сказать, что **предметом лингвистической теории перевода является научное описание процесса перевода как**

---

[86] Борисенко А. Сэлинджер начинает и выигрывает // Иностранная литература. 2009. № 7. // URL: https://magazines.gorky.media/inostran/2009/7/selindzher-nachinaet-i-vyigryvaet.html (дата обращения 08.06.2022).

[87] Там же

[88] Левит Т. М. О переводе// Вестник иностранной литературы. 1930. № 1. С. 122-130.

[89] Кашкин И. А. О методе и школе советского художественного перевода // Знамя. 1954. № 10. С. 141-153.

[90] Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: ЭСТ, 2002. 424 с.

[91] Тетради переводчика. под ред. Л.С. Бархударова. М.: Международные отношения, 1969 – 1982. Вып. 1 – 19.

[92] Бреус Е.В. Теория и практика перевода с английского на русский. М.: УРАО, 2002. 328 с.

межъязыковой трансформации, то есть преобразования текста на одном языке в эквивалентный ему текст на другом языке»[93].

Перевод, по мысли Л.С. Бархударова, является творческой деятельностью, так как не существует однозначного соответствия между подлинником и переводом: средства переводящего языка просто не позволяют в полном объеме передать смысл, заложенный в текст в оригинале. «Теория перевода должна рассматривать не любые отношения между текстами на языке подлинника и языке перевода, но лишь отношения **закономерные**, то есть типические, регулярно повторяющиеся. Наряду с ними при сопоставительном анализе текста подлинника и текста перевода вскрывается, как правило, большое количество отношений (соответствий) единичных, нерегулярных, устанавливаемых только для данного конкретного случая. Поскольку такие единичные соответствия не поддаются обобщению, лингвистическая теория перевода, естественно, не может учитывать их в своих построениях, хотя необходимо отметить, что именно эти «незакономерные» соответствия и представляют наибольшую трудность для практики перевода. В умении находить индивидуальные, единичные, «не предусмотренные» теорией соответствия как раз и заключается **творческий** характер переводческой деятельности»[94]. Решительно подчеркивается преобладание целого над частью: перевод «слово по слову» не должен нарушать целостности предложения, перевод «предложение за предложением» не должен нарушать целостности текста и пр.

«Семантические расхождения между языками не могут служить непреодолимым препятствием для перевода в силу того обстоятельства, что перевод имеет дело не с языками как абстрактными системами, а с конкретными речевыми произведениями (текстами), в пределах которых

[93] Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: URSS, 2021. С. 6.

[94] Там же. С. 7.

осуществляется сложное переплетение и взаимодействие качественно разнородных языковых средств, являющихся выразителями значений — слов, грамматических форм, синтаксических и «супрасегментных» средств и пр., в своей совокупности передающих ту или иную семантическую информацию. Та семантическая эквивалентность текстов подлинника и перевода, которую мы считаем необходимым условием осуществления процесса перевода, существует не между отдельными элементами этих текстов, а между текстами в целом, причем внутри данного текста не только допустимы, но часто и просто неизбежны многочисленные перегруппировки, перестановки и перераспределения отдельных смысловых элементов («переводческие трансформации»). При переводе, стало быть, неукоснительным правилом является принцип подчинения элементов целому, низших единиц высшим, в чем мы в дальнейшем будем иметь возможность неоднократно убедиться»[95].

Семантических расхождений между языками не может не быть, однако они не должны мешать пониманию смысла. Л.С. Бархударов высказывает решительное неприятие выделению «примитивных» и «развитых» языков, говоря о том, что на любом языке можно выразить любую мысль. В данном случае ученый выступает как оппонент так называемой теории лингвистической относительности, а также радикалистов, подобных Н.Я. Марру.

Теория лингвистической относительности восходит к трудам Э. Сепира и Б. Уорфа. Изучая языки индейцев, эти ученые обратили внимание, что индейцы совершенно по-другому воспринимают мир, и объяснили этот факт принципиально другим строем языка индейцев (инкорпорирующий в отличие от флективного). Безусловно, особенности языка предопределяют то, что считается красивым или безобразным в словесном искусстве. Но, по утверждениям Сепира и Уорфа, не только литература и ее достоинства

[95] Там же. С. 17.

предопределены восприятием языка, но и достижения в науке определяются тем, на каком языке говорит ученый. Если следовать этой гипотезе, практически все, что человек говорит и делает, предопределяется его языком. Гипотеза имеет два варианта: наиболее радикальный из них (так называемый «сильный») подразумевает, что представителям разных языков (разных языковых строев, если точнее), никогда не понять друг друга, как ни старайся. В «слабом» варианте предполагается, что взаимопонимание затруднено, но не невозможно.

Теория лингвистической относительности может привести к опасным выводам: подобно Н.Я. Марру, человек может вообразить, что устаревшее представление о мире (как в ситуации революции) должно уйти вместе с языком, на котором говорили, и внести предложение изменить весь язык (в случае Марра, русский язык предполагалось «пересоздать» на основе эргативного языкового строя). Дискуссии по вопросу «марризма» были актуальны в 30-х – 40-х гг. XX века, и не могли не повлиять на одно из важнейших практических направлений филологии – теорию перевода.

Как отмечает другой советский теоретик перевода, В.Н. Комиссаров, «немаловажным оказалось и то, что, приступив к изучению перевода, языковеды быстро обнаружили, что не только лингвистика может внести большой вклад в теорию перевода, но и перевод может много дать самой лингвистике. Переводы оказались ценным источником информации о языках, участвующих в процессе перевода. В ходе переводческой деятельности, которая в таких огромных масштабах осуществляется в современном мире, происходит своеобразный лингвистический эксперимент по коммуникативному приравниванию высказываний и текстов на двух языках. При этом обнаруживаются сходства и различия в употреблении единиц и структур каждого из этих языков для выражения одинаковых функций и описания одинаковых ситуаций. Благодаря этому удается обнаружить некоторые особенности структуры и

функционирования языка, которые ускользали от внимания при использовании иных методов исследования»[96].

Работа В.Н. Комиссарова «Современное переводоведение» стала квинтэссенцией постулатов советской школы перевода. Основная мысль, проводимая В.Н. Комиссаровым в его труде, - то, что перевод не является только словесной работой. Перевод текста невозможен без знания контекста его произнесения, без тщательной работы над культурным, этнолингвистическим наследием и экстралингвистическими знаниями.

Соответственно, В.Н. Комиссаров рассматривает множество примеров, относящихся к теории межкультурной коммуникации, показывает причины и возможности устранения коммуникативных трудностей, изучает разнообразные способы перевода в той или иной ситуации.

В русском языке имеются слова «кот» и «кошка», причем увидев животное, неопределенное по полу, мы скорее назовем его «кошка», а слово «кот» употребляется только в тех случаях, когда нам особенно необходимо подчеркнуть, что данное животное – мужского пола. В английском имеется единица “cat”, в случае необходимости превращающаяся в “he-cat” или “she-cat”. До тех пор пока переводится текст, говорящий о кошке в денотативном смысле слова, проблем с переводом не возникает. Как только заходит речь о гендерных ассоциациях, появляются проблемы с переводом.

Называя своего оппонента «свиньей» в пылу дискуссии, человек рискует получить неадекватный перевод своего высказывания на другой язык, так как, указывает Комиссаров, в английском языке есть две разных лексических единицы, соответствующих русскому «свинья» - “swine”, акцентирующее подлость свиньи («свинство», «свинский поступок») и “pig”, акцентирующее ее толщину («разъелся, как свинья»).

[96] Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. – М.: ЭКС, 2002. – С. 27.

В.Н. Комиссаров, говоря о разночтениях такого рода, выделял в словах денотативные и коннотативные семантические доли. Денотат у слов «свинья», “swine” и “pig” один и тот же, а ассоциации в употреблении вызывает разные.

Из рассказов и воспоминаний его учеников[97] явствует, что Вилен Наумович был великолепным синхронным и письменным переводчиком. Теорию перевода ему и его единомышленникам пришлось создавать практически с нуля: ни учебников, ни методических разработок по этой дисциплине не существовало, переводчики осваивали свое ремесло на конкретных примерах, используя опыт старших товарищей. Разработки Иринарха Введенского, Валерия Брюсова, Николая Гумилева и других поэтов и переводчиков как бы «обнулились»: новому государству был нужен принципиально новый перевод. Как и в трудах Л.С. Бархударова, подчеркивается работа с текстом «в интересах целого»: в приоритете не соответствие оригиналу, а получение читателем соответствующего впечатления, аналогичного тому, которое получил бы носитель языка, читая оригинальный текст.

Таким образом, в советской школе перевода из двух обозначенных выше векторов развития – вольного и буквального – более распространенным и предпочитаемым оказался вольный. Перевод выполнялся «в интересах читателя», которому не обязательно знать все подробности, реалии, религиозные и социальные подтексты оригинала. Помимо усвоенных русской литературой «советского Гулливера», «советского Робинзона» ярким примером подобной практики перевода является «советский Шерлок Холмс» - во многом наследующий черты оригинального сыщика, но лишенный его вредных привычек и являющийся моральным и нравственным образцом. Как отмечает К.Ф. Герейханова,

[97] Вилен Наумович Комиссаров // URL: http://yermolovich.ru/index/0-51 (дата обращения 09.06.2022).

«Поучительный смысл перевода рассказов о Шерлоке Холмсе Чуковский видит в описании торжества разума над преступностью. Особенно подчеркивается, что Шерлок Холмс берется за разгадку любого дела, неважно, богат или беден его клиент, - его интересует не возможность заработать деньги, а пища для ума, загадка, которую необходимо разгадать.

Из-за поучительного смысла, вложенного в переводы, в частности, в сборник Н. и М. Чуковских не вошел «Знак четырех», начинающийся с эпизода употребления Холмсом кокаина, причем описание инъекции идет сразу после заголовка «Суть дедуктивного метода Холмса» - читатель может предположить, что суть дедуктивного метода непосредственно в употреблении кокаина»[98]. «Советский» Холмс, являющийся результатом качественного перевода в соответствии с принципами отечественной школы, не употребляет наркотики, помогает бедным и разоблачает преступников, рискуя собственной жизнью. Эти черты были свойственны и Холмсу Конан Дойля, но перевод изменил, модифицировал, «отредактировал» вектор его восприятия.

Параллельно отечественной теории перевода развивается зарубежная теория перевода, в которой также разворачивается полемика между сторонниками буквализма и сторонниками вольного перевода, понятного носителям переводящего языка. Так, французские ученые Ж.-П. Вине и Ж. Дарбельне разделяют способы прямого и косвенного перевода: «Действительно, может иметь место случай, когда сообщение на исходном языке прекрасно переводится в сообщение на языке перевода, ибо оно основывается либо на параллельных категориях (структурный параллелизм), либо на параллельных понятиях (металингвистический параллелизм). Но может случиться и так, что переводчик констатирует наличие в языке перевода «пробела», который необходимо заполнить

[98] Герейханова К.Ф. «Конандойловский» след в «Нефритовых четках» Б. Акунина: стилистические рецепции оригинала и русских переводов // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 4А. С. 182-189.

эквивалентными средствами, добиваясь того, чтобы общее впечатление от двух сообщений было одинаковым. Может случиться и так, что, вследствие структурных или металингвистических различий, некоторые стилистические эффекты невозможно передать на языке перевода, не изменив в той или иной степени порядок следования элементов или даже лексические единицы. Понятно, что во втором случае необходимо прибегать к более изощренным способам, которые на первый взгляд могут вызвать удивление, но ход которых можно проследить с целью строгого контроля за достижением эквивалентности. Это способы косвенного (непрямого) перевода»[99].

Для случаев, когда невозможен прямой перевод и требуется адаптация к реалиям переводящего языка, Вине и Дальберне предлагают избрать путь искажения оригинала, что согласуется с принципами советской школы перевода. «В качестве примера можно указать на то, что отец англичанин может поцеловать в губы свою дочь. Это является фактом культуры английского народа, который не может иметь места во французском тексте. Перевести: he kissed his daughter on the mouth французским il embrassa sa fille sur le bouche, когда речь идет о добром отце семейства, вернувшемся домой после долгого путешествия, означало бы внести в сообщение на языке перевода элемент, который не существует в исходном языке; по существу, это явилось бы своего рода «сверхпереводом». Правильно будет сказать: il serra tendrement sa fille dans ses bras (он нежно обнял свою дочь), если только переводчик не желает придать своему переводу местный колорит дешевым способом»[100].

Другой французский теоретик перевода, Антуан Берман, выделяет противоположный вектор: перевод должен создаваться «в интересах»

[99] Вине Ж.-П., Дарбельне Ж. Технические способы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 157. // URL: http://www.philology.ru/linguistics1/vinay-darbelnet-78.htm (дата обращения 19.06.2022).

[100] Там же. С. 163.

переводного языка. Т.А. Баскакова, переводчик и редактор журнала «Иностранная литература», отмечает: «Берман пытался создать специальную науку о переводе, оставил учеников. С его точки зрения, переводчику не следует во что бы то ни стало стремиться к «гладкости» и «изяществу» речи, он не должен бояться вводить в свой родной язык какие-то новообразования, экспериментировать с ним, ломать его, обогащать его за счет другого языка. Берман, в частности, показывает это на примере работ немецких переводчиков эпохи романтизма, которые впервые ввели в немецкий язык усложненные синтаксические конструкции, заимствованные из латыни и древнегреческого»[101].

В своей статье “L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation”[102] А. Берман выделяет различные тенденции деформации текста. Всего этих тенденций 13:

1. Рационализация. Речь идет об изменении синтаксической структуры текста оригинала и его пунктуации. С помощью рационализации может быть изменен порядок слов во фразе, порядок фраз, для того чтобы фраза отвечала общему движению текста.
2. Разъяснение. Неопределенные, непонятные места в оригинале превращаются в ясные, *проясненные* переводчиком.
3. Удлинение. Текст перевода, как правило, длиннее текста оригинала, за счет того, что переводчик «разглаживает складки»[103] текста оригинала. Возникает как результат двух вышеописанных способов.
4. Облагораживание. Текст перевода в соответствии с классической, «платонической» традицией выглядит более стилистически

[101] Баскакова Т.А. Мне хочется переводить немногих авторов с немецкого… // URL: http://old.russ.ru/krug/20030115_kalash.html (дата обращения 19.06.2022).

[102] Berman A. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. L’ordre philosophique. Paris, Seuil, 1999.

[103] Berman A. L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation // La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. C. 56.

«красивым», чем оригинал, т.е. переводчик, иногда действуя в ущерб замыслу автора, «приглаживает» текст.

5. Качественное обнищание. Переводчик заменяет термины, экспрессивные выражения и т.п. оригинала на такие же выражения в переводящем языке, утрачивая тем самым их «их звуковое богатство, богатство значения, в целом – *иконичность*»[104].
6. Количественное обнищание. Слова в переводе утрачивают свои семантические связи, так как использованное переводчиком слово может в переводящем языке включаться совсем в иное семантическое поле, нежели его эквивалент в переводном.
7. Гомогенизация. Речь идет об искажении исходного текста путем унификации единиц, использованных на всех его уровнях.
8. Разрушение ритма. Если в исходном тексте проза была ритмизованной, то сохранить это в переводе практически невозможно.
9. Разрушение глубинных сигнификативных сетей текста. Берман пишет о разрушении подтекста и семантических связей, в которые вступают слова исходного текста.
10. Разрушение систематизма. Здесь речь идет о разрушении на синтаксическом уровне: переводчик разрушает конструкции, используемые автором.
11. Разрушение или «экзотизация» связей местного языка. Подразумевается унификация в тексте диалектных единиц (носитель какого-либо диалекта в данной культуре обладает теми или иными чертами – не случайно герои Александра Дюма, например, зачастую охарактеризованы по происхождению) и связанных с ними ассоциаций.

[104] Там же, с. 58.

12. Разрушение идиом. Принцип перевода одной идиомы с помощью другой, декларируемый Вине и Дарбельне, разрушает семантические связи в тексте.
13. Стирание границ между литературным и диалектным языком. Это соображение относится, прежде всего, к группе родственных языков (например, романских), в которых существуют переходные диалектные зоны, а в лексиконе – большое количество «ложных друзей переводчика».

Подводя итоги, Берман подчеркивает, что эти принципы не являются ошибкой, более того, это и есть правила современного перевода[105]. Его статья – не попытка осудить, но повод задуматься над тем, что остается от исходного текста после того, как он подвергся даже самому квалифицированному переводу.

Еще один подход к вопросам перевода – точка зрения Умберто Эко, описанная им в книге «Сказать почти то же самое. Опыты о переводе». Этот крупнейший семиолог подчеркивает, что главное – не более или менее дословная передача исходного текста, но передача коммуникативного намерения автора иноязычному читателю: «Абсолютно точный перевод с одного язык на другой невозможен, стопроцентной синонимии не существует. Мой труд называется «Сказать почти то же самое», и именно вокруг этого ‘почти’ и происходят переговоры. Это – не единственный проблематичный термин. Что такое это ‘то’, которое мы переводим? Цепочка слов или нечто более глубокое? Представьте себе, что писатель, желая показать, как глуп его персонаж, вкладывает в его уста дурацкий каламбур. Нужно ли переводить каламбур, зная, что игра слов по большей части переводу не подлежит? Нет. В данном случае ‘то’ – это глупость персонажа. Соответственно, переводчик должен найти другой, эквивалентный каламбур. Внешне он не будет точно следовать букве

[105] Там же, с. 67.

оригинала. Но по сути будет. Ибо ‘то’ – это не изначальный каламбур, а игра слов, выявляющая глупость персонажа»[106]. Умберто Эко утверждает, что «перевод – не сравнение двух языков, но интерпретация текста на двух разных языках, включающая в себя передвижение между двумя культурами. … Перевод может выражать глубокий смысл текста, даже если он нарушает лексическую и референциальную достоверность»[107]. Это возвращает теорию перевода к идеям Шлейермахера: переводчик должен вжиться в автора, но, как утверждает Эко, этот процесс может произойти чисто интуитивно.

В целом, в XX столетии появилась установка на перевод «в интересах читателя», свойственная не только отечественной, но и зарубежной науке. В приоритете – восприятие потребителя текста, которому должно быть комфортно и понятно читать произведение и которого, в целом, не должны волновать проблемы переводчика, поиски правильного эквивалента и необходимого образа. Текст должен читаться как произведение отечественной литературы с необходимой долей культурной и национальной специфики. Во всех случаях, когда использованное автором оригинала выражение не имеет полноценного эквивалента, следует руководствоваться не соображениями обогащения читателя, но соображениями быстроты и комфорта чтения.

Советская школа перевода привносит в преодоление культурных и национальных различий идеологический элемент: если в произведении присутствуют реалии или аллюзии, с которыми не стоит знакомиться гражданину Советского Союза, то произведение можно отредактировать. Этим может заниматься как непосредственный переводчик, так и редактор,

---

[106] Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе // URL: http://www.inosmi.ru/stories/03/03/03/3288/237868.html

[107] “Translation is not about comparing two languages, Umberto Eco argues, but about the interpretation of a text in two different languages, thus involving a shift between cultures…. As he convincingly demonstrates, a translation can express an evident deep sense of a text even when violating both lexical and referential faithfulness” // http://umbertoecoreaders.blogspot.com/.

готовящий текст к публикации. Такой же подход практикуется в отношении других произведений искусства: например, иностранные фильмы выпускаются на экран с купюрами.

1.3. Специфика перевода стихотворного текста

Во всех теориях перевода – как отечественных, так и зарубежных – особое место занимает поэтический перевод. Наряду со всеми проблемами, сопровождающими перевод художественного текста с точки зрения средств художественной выразительности, системы образов, используемых слов и т.д. автору перевода в стихах приходится соблюдать ритмику и рифмовку, что налагает на него еще более строгие ограничения. Перевод поэтических текстов является особой отраслью переводческого ремесла, требующей от специалиста многих умений. Любой поэтический текст обладает рядом особенностей, особым языком и стилем. Нормы поэтического языка и стиля были установлены в эпоху классицизма. Эти правила касались лексики, морфологической структуры и синтаксических конструкций. Некоторые слова, встречающиеся в поэзии – поэтизмы – можно встретить только в произведениях, относящихся к данному виду искусства. Однако, в начале 19 века каноны поэтического языка, установившиеся в период классицизма, были отвергнуты романтизмом. На смену им пришла эмоционально-эстетическая ценность, устоявшиеся лексические нормы уступили дорогу словам и выражениям, характерным для повседневной речи простых людей.

Согласно В. В. Виноградову, язык поэзии уникален сам по себе. Он рассматривает поэтический язык как: 1) стиль речи, который наряду с другими стилями обладает собственными традициями использования

средств языка в особой, поэтической форме; 2) язык, обладающий особой поэтической экспрессивностью; 3) язык, возведенный в ранг искусства[108].

Кроме того, каждый автор обладает собственным стилем, пользуется особыми средствами языка, зачастую используя для выражения своих мыслей уникальные синтаксические конструкции, лексические средства и ритмическую организацию.

От правильного восприятия прагматического аспекта, умения передать его средствами родного языка, при этом сохраняя образность произведения, его тон и стиль автора зависит качество перевода поэтического произведения.

Учитывать следует:

1) Особенности эпохи, в которую было написано произведение;

2) Национальные и социальные аспекты;

3) Творческий стиль автора;

4) Особенности жанра;

5) Единство содержания и формы;

6) Соблюдение соотношения частей и целого[109].

Выдающийся русский поэт и переводчик-испанист второй половины XX в. С.Ф. Гончаренко в своей статье, посвящённой поэтическому переводу, отмечал, что перевод является актом коммуникации между поэзией и идеологиями двух наций. В частности, Гончаренко писал: «Для чего существуют оригинальные поэтические тексты? Естественно, для того, чтобы обеспечить духовное общение между автором и его соплеменниками - пусть они даже разделены толщей столетий, чтобы осуществить еще более сложный коммуникативный процесс: духовное общение между автором и такими его читателями, которые воспитаны в лоне другого (неавторского)

[108] Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гослит издат, 1980. С. 79.

[109] Гачечиладзе Г.Р. Стихосложение и поэтический перевод (фрагмент) // Поэтика перевода. М., 1988. С. 88-93.

языка и другой культуры. Что делает русский поэт-переводчик Гонгоры или Унамуно? Переводит стихи с испанского языка на русский? Или же перевоплощает духовное содержание некоего явления испанской культуры средствами русской поэзии, а значит и русской культуры, учитывая при этом и временные, и психологические, и этнические факторы, равно как и фактор несовпадения лингвокультурной картины мира у природных носителей испанского и русского языков? Мы полагаем, что справедливо последнее, а потому поэтический перевод должен бы рассматриваться именно как феномен интерлингвокультурной, а точнее даже - интер-лингво-этно-психо-социо-культурной коммуникации[110]».

С.Ф. Гончаренко считал поэтический перевод событием, актом коммуникации, который осуществляет передачу поэтической информации с помощью завершенного текста, каждая составная часть которого не имеет самостоятельного смысла. В этом случае буквальный смысл становится формой подлинного содержания[111].

Таким образом, поэтическая коммуникация, во-первых, возможна только в том случае, если автором создан некий поэтический текст, характеризующийся «сверхсвязанностью и сверхсемантизацией всех его элементов, принадлежащих к системе определенного языка»[112]. Во-вторых, именно эта сверхсвязанность и сверхсемантизация делают абсолютно невозможным воспроизведение в переводе всего информационного комплекса, воплощенного в оригинале. Таким образом, согласно концепции Гончаренко, в зависимости от того вида информации, который переводчик желает воспроизвести, возможны три принципиально разных метода перевода одного и того же поэтического текста: стихотворный, поэтический и филологический.

---

110 Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Гончаренко С. Ф. Собрание избранных сочинений в трёх томах. М.: «РЕМА», 1995. Т.3. С. 87.

111 Там же.

112 Там же.

Существует также ряд классификаций поэтического перевода. Так в монографии Р. Чайковского «Реальности поэтического перевода (типологические и социологические аспекты)»[113]. поэтический перевод подразделяется на несколько видов:

- адекватный перевод – наиболее приближенный по смыслу и настроению к оригиналу;
- вольный перевод – интерпретация оригинала, которая зачастую допускает изменение структуры, объёма, а также предполагает добавление новых идей или образов в текст оригинального произведения;
- стихотворение на мотив, еще дальше отходящее от оригинала, зачастую сохраняющее лишь его центральную тему и наиболее важные образы;
- перевод-подражание;
- перевод-реминисценция, подразумевающий развитие строчки, образа или мотива оригинала в отдельное произведение;
- авторский перевод – эталон переводческого и поэтического искусства, подразумевающий создание двух произведений на разных языках с повторяющимися идеями и образами (например, «К России» / «To Russia» Набокова).

Еще со времен античности поэзия была одним из наиболее высоко ценимых видов искусства[114]. Однако перевод лирических произведений с одного языка на другой до сих пор являются предметом полемики. Спорным остается вопрос, нужно ли в совершенстве знать язык оригинала или достаточно знания родного языка. В дискуссиях такого рода довольно непросто найти «золотую середину», так как каждый переводчик находит

[113] Чайковский Р.Р. Реальности поэтического перевода. Магадан: Кордис, 2010. С. 112 -121.

[114] Материал о поэтическом переводе вошел в состав статьи Устиновская А.А. К проблеме перевода поэтических текстов // Казанская наука. 2019. № 3. С. 104-106.

более приемлемый для себя оборот, иногда заменяя слова подлинного произведения, иногда добавляя что-то свое, иногда создавая собственные стихи, навеянные ассоциациями иностранной поэтической речи.

Правильному пониманию и адекватному переводу поэтических произведений способствует в первую очередь знание стилистических приемов и особенностей, характерных как для языка оригинала, так и индивидуальных для самого автора произведения, а также умение подобрать соответствующие средства их передачи на принимающий язык. Ведь именно стилистика и лексика в первую очередь выступают средствами выражения поэтической мысли, яркой образности и уникальной атмосферы произведения.

Поэзия – это язык образов. Она развивает мышление читателя, обращается к его чувствам и воображению. Эмотивный язык поэзии передает опыт народов через поколения. Этот язык уникален и обладает рядом характерных черт. Изучением творческого аспекта языка поэзии занимались такие российские ученые, как В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Р. Якобсон и другие.

Язык поэзии характеризуется особой фонацией слов. Различают три основных принципа фонетической организации поэтических произведений: 1) эвфоничность («сонорность», красота тона); 2) задание тона через фонетический образ (например, шелест страниц, завывание ветра и т.д.); 3) подбор звуков, задающих настроение и атмосферу всего произведения. Третья функция находится в тесной взаимосвязи с первыми двумя: настроение создается при помощи фонетического образа или передается читателю с красотой тона.

Ю.М. Лотман полагал, что поэтический тест является вторичной системой моделирования естественного языка[115]. Данное определение

[115] Лотман Ю.М. Риторика // Лотман Ю.М. Ученые зап. Тартуского гос. ун-та. 1981. Вып. 515. С. 180-187.

охватывает, как указывает Р.В. Патюкова, все три измерения поэтического текста как комплексного знака: семантическое, синтаксическое и прагматическое[116].

Специфические черты семиотики поэзии определяются особым характером отражения реальности: 1) мультифункциональностью: лингвистический знак используется таким образом, что все его функции (синтаксическая, семантическая и прагматическая) изменяются синхронно, при этом природа самого знака (символ, изображение или индексная строка) не имеет значения; 2) коннотативностью; 3) стилистическим моделированием; 4) тесной связью знака и экспрессивного плана.

На лексическом уровне выделяют следующие свойства поэтических текстов:

1. семантическая избыточность: имплицитная и предсуппозитивная информационная содержательность, полисемия, эстетическая трансформация значения;

2. эстетическая условность, рациональное использования выразительных средств: минимум средств и максимум экспрессивности, семантическая нагрузка;

3. принцип гармоничного соответствия прагматики текста и синтагматики: устойчивость, взаимосвязанность и взаимоопределяемость элементов текста;

4. принцип гармоничного соответствия общепринятой и авторской образности: обилие метафор, символизма и фигуративных выражений.

Язык поэзии контрастирует с другими типами речи: он ритмичен и структурирован, содержит множество повторов, оппозиций и нестандартных семантических решений.

[116] Патюкова Р.В. Функциональные основы перевода поэтического текста: на материале английского и русского языков. Дис. ... к. филол. н. Краснодар, 1999. С. 142-149.

Приступая к работе над поэтическим текстом, переводчику необходимо проанализировать произведение с точки зрения прагматического эффекта, который автор хотел произвести на читателя. Этот эффект может быть достигнут при помощи различных языковых средств, помогающих сформулировать конечное сообщение, которое воспримет читатель. Данное сообщение может получить как положительную, так и отрицательную оценку – влияние на это оказывает не только прагматика самого текста, но также то, как сам читатель воспринимает окружающий мир: его личностные качества, прошлый опыт, полученные знания, состояние здоровья и т.д.[117].

Природа прагматического эффекта поэтического текста определяется тремя факторами: 1) смысловым содержанием произведения; 2) способом выражения этого содержания; 3) целевой аудиторией[118].

Прагматическая цель поэтического текста заключается в первую очередь в эстетическом воздействии на читателя. Таким образом, при переводе поэзии необходимо принимать во внимание стилистические характеристики текста, а также знать психологию восприятия тех или иных приемов реципиентом.

Л.С. Бархударов предлагает следующую классификацию прагматических аспектов речи: 1) стилистические характеристики слова; 2) регистр слова; 3) эмоциональная окраска речи; 4) коммуникативные возможности лексических единиц[119]. Для сохранения прагматического потенциала текста переводчики прибегают к ряду трансформаций.

1. Поэтический текст включает в себя ряд аспектов, таких, как: поэтический стиль, язык поэзии, дискурс. Поэтический стиль выделяется в отдельный литературный жанр, обладающий характерными чертами,

[117] Солсо Р.Л. Когнитивная психология. М.: Либерия, 2006. С. 335.
[118] Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: ЭТС, 2002.
[119] Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Междунар. отношения, 1975 г. С. 49-172.

морфологической и синтаксической структурой. Поэтический текст обладает тремя взаимосвязанными семиотическими характеристиками: синтаксической, семантической и прагматической. Поэтическая коммуникация обеспечивает передачу двух категорий сообщений: семантического (фактического) и эстетического. Задача переводчика состоит в правильном восприятии этих сообщений и передачи их реципиенту в неизменном виде.

2. Структура поэтических произведений отлична от прозы. Поэзия делится на короткие, схожие по структуре сегменты. В отличие от прозы, поэзия характеризуется наличием ритма. Она обладает четкими границами. Поэтический текст получает развитие через ассоциации. При этом русские и английские традиции стихосложения различны на всех уровнях: синтаксическом, морфологическом и лексическом. При переводе поэзии необходимо учитывать особенности формы произведения, его ритм, мелодику, структуру, стиль, фигуративность, семантику, эмоциональную нагрузку.

3. Прагматический потенциал поэтических текстов заключается не только в когнитивном аспекте, но и воздействии на эмоциональное состояние реципиента. Прагматический эффект переведенного произведения на читателя должен быть в точности таким же, как у оригинального произведения.

4. Первоочередная задача переводчика – передача информации в том виде, в котором она была представлена автором, без допущения личной оценки, идей или выводов. Необходимо принимать во внимание не только различия между двумя языками, но и между двумя культурами. Сохранение культурных особенностей и черт оригинального произведения чрезвычайно важно при переводе, так как культурный аспект является важной частью как содержания, так и эстетики поэтических текстов. Понимание культуры языка оригинала является обязательным условием перевода. Искусство

перевода находится на пересечении лингвистики и культуры, так как перевод – это вклад не только в диалог языков, но и в диалог культур[120].

Вопрос о поэтических переводах поднимается и в зарубежной теории перевода. Английский ученый Т. Сейвори выявил ряд противоречивых требований, предъявляемых к качественному переводу:

1. Перевод должен передавать слова и идеи оригинального текста;

2. Перевод должен восприниматься читателем как оригинальное произведение;

3. Перевод должен отражать стиль автора или переводчика;

4. Язык перевода должен принадлежать к эпохе, в которой жил автор произведения, либо к эпохе, в которой живет переводчик;

5. Перевод может допускать (или не допускать) дополнения и опущения;

6. Перевод поэзии должен выполняться в формате прозы либо в стихотворной форме;

7. Перевод должен передавать национальное своеобразие и быть доступен для восприятия другой культурой[121].

Таким образом, переводчик должен стать «одним целым» с автором, увидеть мир его глазами, перенять его стиль и особенности языка, интонацию и ритмичность, с точностью передать прагматический эффект произведения и в то же время придерживаться традиций родного языка.

Таким образом, при работе с поэтическими произведениями, переводчик сталкивается с рядом сложных задач. В первую очередь, это сохранение прагматического эффекта оригинального произведения. Кроме того, необходимо учитывать ряд особенностей структурной организации текста: метрическая организация, синтаксис, рифмы. И наконец, при

---

[120] Хайрулин В.И. Культура в парадигме переводоведения // Тетради переводчика. М., 1999. Вып. 24. С. 38-45.

[121] Цит. по: Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высш. шк., 1990. С. 131.

переводе поэзии переводчик должен уважать правила и традиции принимающего языка. Названные факторы являются необходимым условием качественного перевода поэтических текстов. Перевод поэзии – это искусство, требующее от переводчика тщательного изучения материала и развития ряда навыков.

Филологический перевод поэтического текста выполняется прозой и нацелен на максимально полную (почти дословную) передачу фактуальной информации подлинника. Это вспомогательный вид перевода, как правило, сопровождающийся параллельным текстом подлинника или обширными комментариями.

Стихотворный перевод – это такой метод перевода поэзии, при котором «фактуальная информация оригинала передается на языке перевода не поэтической, а лишь стихотворной речью»[122]. Разница между поэтической и стихотворной речью объясняется желанием автора стихотворного перевода «максимально приблизиться к оригиналу в вербальном и стилистическом отношении, когда одновременно блокируются все попытки преобразовать стихотворный текст перевода в «пространственный» и подлинно поэтический текст»[123].

Данный вид перевода, по мнению Гончаренко, искажает «концептуальную» информацию и практически не воспроизводит эстетический компонент оригинального стиха. Более того, подобный вид перевода лишь приближается к оригиналу в вербальном и эстетическом смыслах.

Начало XXI века ознаменовалось появлением машинного перевода, технологии которого во многом определяют формирование единого трансформационного общества. Появление быстрого электронного перевода облегчает задачи межкультурной коммуникации, как минимум на

---

122 Мочульский К. Валерий Брюсов. СПб: Академический проект, 2007. С. 92.

123 Там же.

простейшем бытовом уровне, позволяет обеспечить поверхностное понимание любого текста на иностранном языке и не иметь географической привязки в своей деятельности: человек более не ограничен рамками известного ему языка и, выражаясь образно, «не пропадет» ни в одной стране.

Относительно технологии художественного перевода появление машинного перевода пока не привело к полной замене переводчика-человека переводчиком-машиной. Цифровой перевод обеспечивает первичное понимание смысла, но не передает глубинных смысловых связей, образов, использованных автором звуковых средств и пр. Перенося на другой язык смысл, он лишен возможности перенести эстетическое переживание, что может сделать только переводчик-человек.

Описанная тенденция приводит к возвращению интереса к личности переводчика: не будучи больше связан знанием языка, он может, как и переводчики начала XX века, воспользоваться подстрочником и создать на его основе шедевр. Расширение возможностей автоматического перевода в перспективе приведет к повышению интереса именно к авторским переводам художественной литературы, в особенности стихотворений, текст которых более сложен для перевода, чем прозаический текст.

Переводческая деятельность меняется вместе с тенденциями передачи и хранения информации и во многом отражает вектор развития общества. Массовое «стирание границ», возможность и необходимость общаться с носителями разных языков и культур породило культурный запрос на быстрый перевод, никак не связанный с конкретной личностью, и ответом на этот запрос стало появление технологии машинного перевода, дающего возможность быстро осуществлять коммуникацию как в электронном формате, так и при непосредственном общении.

Наименее перспективной технология машинного перевода представляется в отношении художественной литературы, в особенности, лирики, так как в лирическом произведении автор передает не сюжет, а

переживание, и эстетические средства его передачи с трудом поддаются переводу на другой язык. Это ставит вопрос о необходимости взаимодействия человека-переводчика с подстрочником, выполненным машиной, либо о работе человека традиционным методом, без какой-либо связи с машинным переводом.

В связи с этим представляется небезынтересным анализ переводческой практики эпохи Серебряного века в России, когда перевод не просто представлял собой пересказ «по мотивам» произведения, но связывал воедино интенцию автора оригинала с особенностями личности и творческой биографии автора перевода, приводя к порождению шедевра на новом уровне: слияния двух личностей в тексте.

1.4. Серебряный век как особая веха в истории стихотворного перевода: установка на кросс-культурный диалог

Как было отмечено выше, эпоха Серебряного века представляла собой недолгий период, когда главенствовали уникальные техники работы над переводом: поэты и теоретики, декларируя буквалистский перевод, по факту вступали в поэтический диалог с авторами оригинальных текстов, создавая произведение, прочитываемое через «двойную оптику». Покажем это на примере сравнения трех переводов «стихотворений в прозе» Артюра Рембо – перевода Ф. Сологуба, выполненного в 1905-1908 гг.[124], перевода М.П. Кудинова, опубликованного в 1982 г.[125], и перевода В. Орла, опубликованного в 1988 г.[126]. Два перевода 1980-х гг. воплощают советский

[124] Рембо. Поэтические произведения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1988. С. 413-414.

[125] Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. 505 с.

[126] Рембо А. Œuvres / Произведения. М.: Радуга, 1988. С. 238.

подход к практике перевода произведений, у Ф. Сологуба используется техника перевода, характерная для периода Серебряного века. Ф. Сологуб использовал материал «Стихотворений в прозе», по мнению Вс. Багно, как не близкий ему в отношении эстетики и духовных исканий: «Вероятно, отношение Сологуба к «Озарениям» Рембо и «Стихотворениям в прозе» Малларме было неоднозначным. Он не мог не оценить выдающихся поэтических достоинств произведений великих французских поэтов, и вместе с тем его собственные эстетические искания не пересекались с теми, которыми были одержимы в своих сложных и не поддающихся однозначному толкованию текстах Рембо и Малларме. Думается, права М.И. Дикман, предположившая (в связи с «Озарениями»), что Сологуба влекла к этому стилистически и ритмически чуждому ему поэтическому явлению потребность «преодоления трудностей»[127]. Тем в данном случае интереснее его переводческие решения.

Таблица 1. Перевод стихотворения в прозе “Conte” М.П. Кудиновым, В. Орлом и Ф. Сологубом

Оригинал[128]	**Перевод Кудинова**	**Перевод Орла**	**Перевод Сологуба**	**Комментарий**
Un Prince était vexé de ne s'être employé jamais qu'à la perfection des générosités vulgaires.	Некий Принц был рассержен на то, что ему предназначено только стремиться к	Некоего принца уязвляло то, что он, не находя себе иного дела, лишь доводил до совершенств	Государя утомило упражняться постоянно в совершенствовании пошлых великодуший.	Неопределенный артикль передан только в дух переводах из трех словом «некий». Слово vexer имеет значение «досаждать,

[127] Багно В.Е. Федор Сологуб – переводчик французских символистов // URL: http://sologub.literature-archive.ru/ru/node/224 (дата обращения 20.07.2021).

[128] Рембо А. Œuvres / Произведения. М.: Радуга, 1988. С. 237.

	совершенству вульгарных щедрот.	а пошлое великодушие.		раздражать»[129], в оригинале подчеркнуто не «утомление» героя, как в переводе Сологуба, а его негативное отношение, как в двух других переводах. Конструкция «ne s'être employé jamais qu'» подчеркивает то, что герой «только и занимался» чем-то, и идея «предназначения», возникшая в переводе Кудинова, в оригинале отсутствует. «Вульгарные щедроты» в переводе Кудинова соответствуют

[129] Гак В.Г., Ганшина К.А., Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1999. С. 1149.

				использованному в оригинале множественному числу, но не совсем верны по-русски: в словаре С.И. Ожегова слово «щедроты» истолковано как «подарки, милости»[130]. Герой стихотворения совершенствует свое великодушие, как это обозначено в двух других переводах, но не «подарки». В переводе Сологуба герой назван не «принцем», но «государем», что сразу акцентирует внимание на его главенстве: он является верховной властью в

[130] Ожегов С.И., Шведова Н.Ю., Толковый словарь русского языка. М.: ИТИ Технологии, 1999. С. 903.

				государстве («принц» может быть сыном короля и не принимать участия в управлении страной, а «государь» - однозначно правитель, который принимает важные для страны решения). Грамматически не вполне верная форма «великодуший» подразумевает, что речь идет не о душевном качестве властителя, а именно об эпизодах проявления им великодушия (в оригинале слово стоит именно во

				множественном числе).
Il prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour, et soupçonnait ses femmes de pouvoir mieux que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe.	Он предвидел поразительные перевороты в любви; полагал, что все его женщины были способны на большее, чем на угодливость, украшенную небом и роскошью.	Он предвидел чудесные превращения любви и подозревал, что женщины его способны на большее, чем покорность, подслащенная небесами и роскошью.	Он предвидел удивительные революции любви и подозревал, что жены его способны на лучшее, чем это снисхождение, приятное небу и роскоши.	Глагол soupçonner имеет два значения: «подозревать» и «предполагать»[131], таким образом, все три перевода передают смысл оригинала, но Кудинов воспользовался нейтральным глаголом «полагать», а Сологуб и Орел показывают отношение героя к информации – глагол «подозревать» выражает субъективную модальность. Слово femmes у Сологуба передано

[131] Гак В.Г., Ганшина К.А., Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1999. С. 128.

				как «жены» (что влечет за собой некоторую цепь ассоциаций – восточный государь со множеством жен или государь, женившийся много раз, как Иван Грозный или Генрих VIII). Слово complaisance передано в двух переводах как «угодливость» и «покорность», Сологуб же истолковывает его как «снисхождение» (женщины снисходят до государя, а не покоряются ему). Глагол agrémenter имеет значение

				«украшать»[132]. В переводе Орла эпитет «подслащенная» подразумевает, что покорность горька, и ее необходимо подсластить. Вариант Сологуба «приятная» не совсем соответствует оригиналу. Таким образом, в прочтении Сологуба возникает образ в чем-то обделенного и несчастного государя-многоженца, к которому его супруги «снисходят», в стихотворении Рембо возникает

[132] Гак В.Г., Ганшина К.А., Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1999. С. 27.

				некий второй смысловой план, который не прочитывается в других переводах.
Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels.	Истину видеть хотел он, время желаний и главного их исполненья.	Он желал узреть истину, ту пору, когда он действительно возжелает и насытится.	Он хотел узнать истину, час существенных желаний и удовлетворения.	В переводе Кудинова слово «истина» инвертировано, вынесено в препозицию, на него падает логическое ударение. Voir передается Кудиновым как нейтральное «видеть», Орлом как возвышенное «узреть», Сологубом как не соответствующее смыслу оригинала «узнать», но более естественно сочетающееся со словом «истина». В переводе Кудинова слово

				«исполнение» связано со словом «желания»: «их исполненья». В других переводах «удовлетворение» и «желания» не связаны между собой. В оригинале слово «существенный», “essentiels”, стоит во множественном числе и, следовательно, относится и к слову «желание», и к слову «удовлетворение», которые стоят в единственном числе. Сологуб единственный из анализируемых переводчиков строит фразу так, чтобы эта мысль оригинала прочитывалась:

				слово «существенный» может относиться и к тому, и к другому существительному, при этом, в отличие от перевода В. Орла, сохранена грамматика, близкая к оригиналу.
Que ce fût ou non une aberration de piété, il voulut.	Было ли это или не было заблуждением веры, но так он хотел.	Будь то надругательством над любовью или нет – он так хотел.	Было это или не было заблуждением благочестия, он хотел.	Слово piété в словаре истолковано как «набожность, почитание, любовь»[133], однако в переводах Кудинова и Сологуба герой стихотворения предстает еретиком, вероотступником, а в переводе Орла – «надругательство

[133] Гак В.Г., Ганшина К.А., Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1999. С. 819.

				над любовью» не вызывает никаких ассоциаций с верой в Бога. Лаконичное «он хотел», завершающее фразу в редакции Сологуба, является 100% калькой с оригинала, другие переводчики вставляют «так», приближая текст к русскому синтаксису.
Il possédait au moins un assez large pouvoir humain.	Во всяком случае, он обладал довольно большой человеческой властью.	По крайней мере, ему было доступно многое из того, что в силах человеческих.	По крайней мере, он обладал достаточно обширным земным могуществом.	Выражение au moins в двух переводах передано как «по крайней мере», а у Кудинова как «во всяком случае», что не противопоставляет земное могущество принца его желаниям. Глагол «обладать» в переводах

				Сологуба и Кудинова соответствует выражению «ему было доступно» в переводе Орла. В глаголе «обладать» подчеркивается воля субъекта, а «доступно» что-то может быть от природы.
Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées.	Женщины, которые знали его, все были убиты.	Женщины, знавшие его, были убиты все до единой.	Все женщины, которые знали его, были убиты: какое опустошение сада красоты!	В переводе Орла выражение toutes les femmes усилено отсутствующей в оригинале эмфазой: «все до единой». У Сологуба два предложения объединены, два других переводчика следуют синтаксису оригинала. Слово saccage переводится как
Quel saccage du jardin de la beauté!	Какой разгром в саду красоты!	Опустошен сад красоты!		

				«разграбление»[134], т.е. подразумевает сознательные действия. «Опустошение», «опустошен» может подразумевать природные, стихийные катаклизмы, а «разгром» (в переводе Орла) больше соответствует идее сознательного действия. Сологуб передает эту идею сознательного действия через объединение двух предложений – именно убийство знавших государя женщин и представляет собой

[134] Гак В.Г., Ганшина К.А., Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1999. С. 981.

				опустошение сада красоты.
Sous le sabre, elles le bénirent.	Под саблей они благословляли его.	Под занесенным мечом они благословлял и его.	Под ударами сабель они его благословили.	Слово sabre в словаре переводится как «сабля»[135], но не «меч». Сологуб и Орел внесли в перевод дополнительную свернутую пропозицию («занесенным», «ударами»), отсутствующую в оригинале и в переводе Кудинова. Сологуб имплицитно вводит мысль о казни, использовании войск: женщины погибали «под ударами сабель», то есть сабель было несколько. В

[135] Гак В.Г., Ганшина К.А., Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1999. С. 980.

				воображении читателя возникает картина массовой казни, подобной Варфоломеевской ночи.
Il n'en commanda point de nouvelles.	Он не требовал новых.	Он не требовал новых женщин.	Он не требовал новых.	Анафорическое местоимение en в оригинале подразумевает, что последующие слова относятся к женщинам, упомянутым ранее. Поскольку русский язык не допускает калькирования конструкции (*«он не требовал их новых»), два переводчика обошлись без местоимения, и фразу можно истолковать как «не требовал новых сабель», а Орел отчасти компенсирует

				отсутствие местоимения употреблением слова «женщин».
Les femmes réapparurent.	Женщины вновь появлялись.	Но они появились.	Женщины появились вновь.	Глагол «появиться», использованный Орлом и Сологубом, совершенного вида. Это подразумевает однократность – женщины появились однажды. Глагол «появляться» (несовершенного вида), использованный Кудиновым, подчеркивает постоянное повторение ситуации – женщины появлялись все время. В оригинале отсутствует

				противопоставление смысла, заложенного в этом предложении, предыдущему предложению («он не требовал – но они появились»), которое обозначено в переводе Орла и Сологуба.
Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations.	Всех, кто сопровождал его, он уничтожил, после возлияний или после охоты.	Он казнил всех, кто следовал за ним, после охоты и возлияний.	Он убивал всех, которые шли за ним после охоты или возлияния.	Глагол tuer передан у разных переводчиков как «уничтожить», «казнить» или «убивать». «Уничтожать» содержит сему «без следа», «окончательно», «казнить» предполагает действия государя по отношению к своим подданным. В двух переводах порядок «охоты

				или возлияний» соответствует оригиналу, у Кудинова – «возлияний или охоты». У Сологуба запятая во фразе поставлена таким образом, что прочитывается смысл «он убивал тех, кто сопровождал его на охоте / во время возлияний» - то есть убивал своих единомышленников, соратников. Перевод Кудинова и перевод Орла построены так, что «после охоты и возлияний» совершалось именно само убийство, а убивал властитель тех, «кто за ним

				следует» - то есть, не соратников, а, например, слуг.
Tous le suivaient.	Свита снова сопровождала его.	Все продолжали следовать за ним.	Все шли за ним.	Соответствующее оригиналу «все» использовано в двух переводах, у Кудинова употребляется слово «свита» (следовать за принцем может только свита, что логично, но в оригинале этого слова нет: так активизируется смысл убийства слуг, возникший в переводах в предыдущей фразе).
Il s'amusa à égorger les bêtes de luxe.	Он забавлялся убийством великолепных зверей.	Забавы ради он убивал роскошных тварей.	Он забавлялся душением зверей роскоши.	«Великолепные звери» в переводе Кудинова лучше всего передают смысл оригинала. «Роскошные твари» в переводе

				Орла подразумевают различных созданий Бога, в том числе и зверей. Вариант Сологуба «звери роскоши» дословно передает оригинал les bêtes de luxe, но не соответствует законам русского языка, при этом во фразе появляется второй смысл: государь уничтожал не конкретных людей (хотя, вероятнее всего, Рембо имел в виду именно это), а вообще неких «демонов роскоши», терзавших его. Глагол égorger в словаре переводится как «перерезать

				горло»[136], но не «душить», и два переводчика 1980-х гг. выбирают гипероним «убивать» / «убийство». Ф. Сологуб, понимая, какой именно способ убийства обозначен в оригинале, тем не менее, использует слово «душить».
Il fit flamber les palais.	Поджигал дворцы.	Он велел испепелить дворцы.	Он поджигал дворцы.	Выражение fair flamber подразумевает «сделал так, чтобы сгорели», т.е. «поджег». Использованный Орлом вариант «велел испепелить» больше соответствует образу главного

[136] Гак В.Г., Ганшина К.А., Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1999. С. 376.

				героя – принц скорее прикажет испепелить, чем станет поджигать самостоятельно. При этом М.П. Кудинов и Ф. Сологуб акцентируют внимание именно на том, что властитель делал это самостоятельно – как Нерон.
Il se ruait sur les gens et les taillait en pièces.	Бросался на людей и разрубал их на части.	Он набрасывался на людей и кромсал их на куски.	Он кидался на людей и рубил их на части.	Глаголы «набрасываться» и «кромсать», использованные Орлом, обладают ярко выраженной негативной окраской. Вариант Кудинова «разрубал», Сологуба – «рубил» - больше напоминает констатацию факта

				без субъективной оценки.
La foule, les toits d'or, les belles bêtes existaient encore.	Толпа, золотые крыши и красивые звери по-прежнему существовали.	Толпы народа, золоченые крыши, прекрасные твари не исчезали.	Толпа, золотые кровли, прекрасные звери все еще существовали.	Перевод Орла из всех трех наделен наибольшим количеством дополнительных сем: крыши названы «золочеными», т.е. не «из золота», как в оригинале, а только позолоченные. Вместо дословного «еще существовали» использован оборот «не исчезали», подразумевающий, что их исчезновение входило в планы принца. Усиленное Ф. Сологубом «все еще» подразумевает, что государь

				продолжал процесс уничтожения. Также Ф. Сологубом используется слово «кровля», которое, в отличие от слова «крыша», подразумевает только верхнюю часть облицовки крыши[137]: государство не так богато, чтобы его жители могли позволить себе всю крышу из золота, но вполне могут позволить себе покрыть золотом верхнюю часть крыши.
Peut-on s'extasier dans	Можно ли упиваться	Восхищает ли	Разве можно находить	В переводах Кудинова и

[137] В словаре Ожегова и других толковых словарях слова «кровля» и «крыша» являются синонимами. В словаре Брокгауза и Ефрона «кровля» толкуется как «верхняя оболочка крыши, устраивается из разнородных материалов. Она обыкновенно настилается на стропила при посредстве обрешетки или сплошной нижней настилки. К. бывает твердой, из камня, черепиц, стекла или металла, или мягкой, из дерева, картона, глины, войлока, древесного цемента, асфальта, соломы или тростника» (Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. — С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон. 1890—1907. // URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/57001).

la destruction, se rajeunir par la cruauté!	уничтожением и черпать в жестокости новые силы!	разрушение, молодит ли жестокость!	источник восторга в разрушении и молодеть свирепостью!	Сологуба использованы безличные конструкции «можно + инфинитив», построенные с оттенком упрека («разве можно…?», «Можно ли…»). Глагол se rajeunir «молодеть» передан дословно в двух переводах и с помощью описательного оборота «черпать новые силы» у Кудинова. Сологуб сохраняет синтаксис оригинала, при этом он использует оригинальный образ «молодеть свирепостью», нарушая типичное для этого глагола управление

				(«молодеть» «кем, чем?» в русском языке невозможно)
Le peuple ne murmura pas.	Народ не роптал.	Народ был безмолвен.	Народ не роптал.	Одинаковой передаче этой фразы у Сологуба и Кудинова противостоит фраза «Народ был безмолвен» в переводе Орла. Во-первых, в таком варианте снята использованная в оригинале отрицательная модальность, во-вторых, подобная конструкция почти дословно повторяет финальную фразу «Бориса Годунова» А.С. Пушкина и обеспечивает тем самым аллюзию.
Personne n'offrit le	Никто не предлагал	Никто не сочувствовал	Никто не оказывал противодейств	В переводе Орла смысл исходного текста искажен:

concours de ses vues.	своих мнений.	взглядам принца.	ия его намерениям.	речь не о том, что у принца не было единомышленников, у него не было оппонентов, то есть идея «народ не роптал» получает свое развитие. Кудинов подчеркивает отсутствие инициативы: «никто не предлагал». Сологуб переводит ses vues как «его намерения», хотя оригинал подразумевает не противодействие намерениям, а несогласие с взглядами, что вновь модифицирует смысл: граждане страны не мешали государю делать

				то, что ему нравится.
Un soir il galopait fièrement.	Однажды вечером он гордо гарцевал на коне.	Однажды вечером он горделиво скакал верхом.	Раз вечером он ехал верхом.	В переводе Сологуба потеряно обстоятельство образа действия fièrement «гордо, горделиво», использованная им конструкция относится к разговорному стилю, возможно, сказочному («Раз вечером…»).
Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable même.	Вдруг некий Демон явился, невыразимо, даже постыдно прекрасный.	Явился Гений неизреченной, непотребной красоты.	Гений появился, красоты неизреченной, даже неприемлемой.	Слово génie может означать и «гений», и «злой дух»[138], но от трактовки его зависит истолкование всего последующего текста. Глагол «явиться», использованный Кудиновым и Орлом,

[138] Гак В.Г., Ганшина К.А., Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1999. С. 500.

				принадлежит к более высокому стилевому регистру, чем вариант Сологуба «появился». Эпитет «непотребный», использованный Орлом по отношению к красоте, несет ярко выраженную отрицательную оценку в отличие от более нейтрального «неприемлемый» или «постыдно прекрасный». «Непотребный» означает, что и сам говорящий не принимает этой красоты, а «неприемлемой» она может быть для других. В связке с предыдущей

				фразой у Ф. Сологуба содержится намек на дальнейшее развитие событий: не перед государем «явился Гений / Демон», а «Гений появился» (возможно, в душе самого государя, внутри него). Также использован синтаксический параллелизм, отсылающий к предыдущей фразе – «он ехал» - «Гений появился».
De sa physionomie et de son maintient ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe! d'un bonheur	От его лица и осанки исходило обещанье любви, разнообразной и сложной, и обещанье неизреченн	Его лик и стан сулили многоликую и многосложную любовь, невыразимое, даже невыносимое счастье!	Его лицо и его движения казались обещанием множественной исключительной любви! невыносимого даже счастья!	В переводе Орла использованы архаизмы «лик» и «стан», в отличие от более нейтральных «лицо», «осанка», «движения». Свернутая в оригинале

indicible, insupportable même!	ого, даже невыносимого счастья.			пропозиция la promesse передана у Сологуба и Кудинова и развернута в глагол «сулить» у Орла. Слово multiple «множественный» по-русски трудно сочетать со словом «любовь», поэтому у Кудинова и Орла использованы прилагательные с добавочными семами – «разнообразный» и «многосложный», а Ф. Сологуб старается следовать оригиналу.
Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle.	Принц и Демон, возможно, исчезли в первопричинном здоровье.	Принц и Гений, может статься, исчезли, канули в стихию здоровья.	Государь и Гений вероятно уничтожились в существенном здоровьи.	Слово essentiel «существенный» по-русски не сочетается со словом «здоровье», поэтому перевод Сологуба при его

				дословной точности непонятен, но отсылает к тому же слову в начале текста, по отношению к «желаниям и удовлетворению». Вариант Орла «стихия здоровья» привносит в текст отсутствовавшие в оригинале дополнительные семы – речь идет не о «стихии», но о «сущности». Вариант Кудинова «первопричинное здоровье», как и вариант Орла не учитывает контекст предыдущего использования слова essentiel.

Comment n'auraient-ils pas pu en mourir.	Как могли они оба от этого не умереть?	Да и как могли они не погибнуть?	Как могли они не умереть?	В переводе Кудинова выделено то, что погибли и Принц, и Гений: «они оба». Глагол mourir передан как «умирать» в двух переводах и как «погибнуть» (с оттенком идеи насильственной смерти) у Орла. В его же переводе конструкция приобрела разговорный оттенок «Да и как…?»
Ensemble donc ils moururent.	Вот они и умерли вместе.	Итак, оба они умерли.	Итак, умерли они вместе.	Оригинальный порядок слов соблюсти по-русски невозможно, и все три переводчика вынесли в препозицию вводное слово. В переводе Орла

				использовано не дословное «вместе», а «оба», которое не обязательно подразумевает одновременность.
Mais ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire.	Но Принц, достигнув обычного возраста, скончался у себя во дворце.	Но Принц в преклонном возрасте скончался у себя во дворце.	Но Государь скончался в своем чертоге в обыкновенном возрасте.	Только в переводе Сологуба сохранен порядок идей оригинала – обстоятельство места, затем обстоятельство времени. В переводе Орла «обычный» возраст заменен на «преклонный», так как «обычный возраст» непонятен русскому читателю.
Le prince était le Génie.	Принц был Демоном.	Принц и был Гений.	Государь был Гений, Гений был Государь.	В переводе Сологуба два предложения объединены, два других переводчика
Le Génie était le Prince.	Демон был Принцем.	Гений и был Принц.		

				сохранили синтаксис оригинала. При этом конструкция «X был Y» по-французски, в связи с отсутствием категории падежа в этом языке, имеет только один вариант, а по-русски возможен вариант «именительный падеж + именительный падеж» и «именительный падеж + творительный падеж». Второй вариант более характерен для обиходной речи. Однако, его использование позволяет подчеркнуть смену

				ролей актантов – «принц был гением – гений был принцем».
La musique savante manque à notre désir.	Тонкой музыки не хватает нашим желаньям.	Причудливой мелодии недостает нашим желаниям.	Ученой музыки недостает нашему желанию.	Слово savant может означать «ученый, искусный, затейливый»[139], таким образом перевод «тонкий» (у Кудинова) не совсем соответствует смыслу оригинала. У Сологуба «музыка» олицетворяется – она становится «ученой», как живое существо.

Проведенный анализ переводов показывает, что Ф. Сологуб вносит некие незначительные, но создающие «двойную оптику» штрихи в образ главного героя текста: это правитель страны, к которому со снисхождением относятся его собственные жены, он провоцирует массовые казни, является душителем и поджигателем, убийцей своих единомышленников и соратников, и в то же время – Гением, стремившимся к бесконечной,

[139] Гак В.Г., Ганшина К.А., Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1999. С. 993.

невыразимой любви. В русской истории есть царь, во многом соответствующий признакам вымышленного «Государя» - Иван Грозный. В 1898 году Ф. Сологуб посвятил ему стихотворение «Иоанн Грозный»[140], ключевые образы которого сходны с переведенным им через десять лет стихотворением Рембо:

Сжигаемый пламенной страстью,
Мечтатель, творец и тиран,
Играя безмерною властью,
Царил на Руси Иоанн.

Он крепко слился поцелуем
С тобой, проливающей кровь,
Тобой он был пьяно волнуем,
О, жизнь! О, безумство – любовь!

Таким образом, если для двух других переводчиков, обратившихся к тексту стихотворения в прозе А. Рембо в 1980-е гг., текст представляет собой описание некоего гипотетического «принца» (что соответствует авторскому заголовку «Сказка»). Сологуб в своем переводе связывает сказку с интересовавшим его периодом русской истории: именно поэтому «принц» в его трактовке является «государем», обладает многочисленными женами и расправляется со своими соратниками. Эти малозаметные штрихи могут быть выявлены только при тщательном сопоставлении перевода с оригиналом, и, вероятнее всего, являлись не сознательной декларацией, а своеобразной литературной игрой, намеком, способом придать тексту тот самый двойной смысл, который и отличает все переводы Серебряного века.

Выводы по главе 1

[140] Сологуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм в 3 т. Т. 2. Книга первая. Стихотворения и поэмы 1893-1899. Спб: Наука, 2014. С. 447.

Перевод текстов сопровождает человечество на протяжении всей его истории и является одним из ведущих видов деятельности, связанной со словесностью и литературой. Два экстремума техники перевода – вольный и буквальный – постоянно взаимодействуют и противоборствуют в истории словесности всех народов.

Российская практика переводов с иностранных языков на русский осложнялась исторической и культурной изоляцией России от стран Европы: многие тексты приходилось не только переводить, но и адаптировать, убирая из них реалии, которые были бы непонятны русскому читателю. В спорных случаях многие переводчики принимали решение элиминировать фрагмент текста (иногда значительный), не прибегая к пояснениям и комментариям.

Перевод художественной литературы в отечественной практике всегда «балансировал» между вольным и буквальным в зависимости от вектора культурного развития и предпочтений переводчика. По диалектическому принципу «тезис – антитезис – синтез» «тезисом» являлся массовый вольный перевод XVIII и начала XIX века, «антитезисом» - максимальное стремление к буквализму середины и второй половины XIX века, а «синтезом» - период Серебряного века, когда переводчики старались соединить следование оригиналу текста со своими оригинальными творческими находками и мировоззренческими установками.

Многие авторы Серебряного века не только занимались переводами, но и работали над теорией перевода, делясь своими техниками и находками в критических статьях. Наиболее видные переводчики декларировали стремление к буквализму, следование оригиналу, и сами при этом создавали переводы со значительными отступлениями от оригинала. Эпоха Серебряного века была временем творческого диалога, внимательного отношения к переводу как к особому межтекстовому взаимодействию.

Поэты, принадлежавшие к литературным школам символизма и акмеизма, зачастую выбирали для перевода разных авторов, близких им по духу: творческая инициатива переводчика начиналась с выбора автора. Текст оригинала воспринимался как пластический, динамичный, открытый модификациям и изменениям, которые обогащают восприятие текста и приглашают читателя к творческой дискуссии. Нередким явлением в период Серебряного века были творческие состязания переводчиков, появление двух, трех и более вариаций перевода одного и того же стихотворения. Важной вехой в истории перевода стало обозначение автора оригинала (что не было обязательным в XVIII – XIX столетии): переводчик прямо указывал на источник текста, что давало возможность ознакомиться с оригиналом и оценить творческие находки переводчика.

К 1920-м и 1930-м годам отношение к переводу трансформировалось: на смену творческому диалогу пришел массовый практический труд, все больше осложнявшийся вопросами идеологии. Текст оригинала не только переводился, но и редактировался: из него исчезали целые фрагменты, которые иногда полностью меняли смысл произведения и авторский замысел. Поздние переводы советской школы, созданные в 1950-1980-х гг., также предполагали массированное «вымарывание» реалий или замену: потребителями переводов стало поколение людей, никогда не бывавших за границей и не видевших особенностей быта иностранного гражданина. Теоретики перевода разрабатывали масштабную теорию компенсации, включавшую в себя стратегии и тактики замены безэквивалентной лексики оригинала. Зарубежные теории перевода уделяют вопросам адаптации реалий значительно меньше времени в силу отсутствия культурной изоляции: передача реалии с комментарием или без него обогащает познания читателя перевода, а не подразумевает когнитивный тупик.

В результате период Серебряного века остался уникальным периодом в истории отечественной литературы в аспекте перевода: ни более ранние, ни более поздние тексты не подразумевали активного, живого диалога с

автором оригинала, творческого состязания с ним, межтекстового диалога «на равных». Особенно интересны в этом отношении переводы стихотворений: Серебряный век был периодом активного интереса к новым формам, размерам и рифмам, и переводчики старались не только передать смысл текста, но и особенности его формы. Это усложняло их задачу, но делало результат более ценным в глазах читателя и самого автора перевода. Во многих переводах используются имплицитные отсылки к творчеству самого переводчика, его литературным идеалам и ориентирам.

ГЛАВА 2. СТИХОТВОРНЫЙ ПЕРЕВОД В ПОЭТИКЕ СИМВОЛИЗМА: ОТ ПЕРЕВОДА-ПАРАФРАЗА К ТВОРЧЕСКОМУ ДИАЛОГУ

2.1. Переводы-парафразы в творческом опыте Ин. Анненского, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, Вяч. Иванова

Символизм как литературное направление в русской литературе формировался в тесном взаимодействии с западной традицией, и переводы были одним из средств обеспечения этого взаимодействия. Переводами с английского, французского, итальянского языка активно занимались практически все видные представители школы символизма – Иннокентий Анненский, Валерий Брюсов, Федор Сологуб, Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, Александр Блок. Символизм в русской литературе формировался и развивался в тесном взаимодействии с европейским символизмом, в первую очередь – французским. Для так называемых «старших» символистов, заявивших о себе в конце XIX века, был чрезвычайно актуален поиск новых форм выражения поэтической мысли. Этот поиск осуществлялся в том числе и через переводы на русский язык, вводившие в семиосферу русской культуры произведения французских поэтов. Также присутствовало обращение к англоязычным и франкоязычным поэтам-романтикам, духовным и идейным предшественникам символизма – Дж.Г. Байрону, Э. По, А. Рембо и т.д.

Не будет преувеличением сказать, что сам символизм формировался именно в процессе перевода: уважительной и тщательной работы с текстом зарубежных символистов. Читатели, являвшиеся целевой аудиторией поэтов-символистов, в основном были образованными людьми, владели английским, французским и другими иностранными языками, и могли читать стихотворения зарубежных поэтов в оригинале. Перевод был в данном случае не столько просветительской деятельностью (такие задачи

возникли позже, когда в новом государстве появилась программа воспитания нового читателя, не владеющего иностранными языками), сколько освоением образной системы, приемов и методов западных поэтов-символистов и тех, кто был близок им по духу. Именно поэтому для перевода часто выбирались тексты, близкие автору перевода: важна была не общекультурная, а индивидуальная значимость текста, диалог с его автором. Как указывает Ю.М. Лотман, «элементарный механизм перевода есть диалог. Диалог подразумевает асимметрию, асимметрия же выражается, во-первых, в различии семиотической структуры (языка) участников диалога и, во-вторых, в попеременной направленности со-общений. Из последнего следует, что участники диалога попеременно переходят с позиции «передачи» на позицию «приема» и что, следовательно, передача ведется дискретными порциями с перерывами между ними»[141]. Семиотика символизма вырабатывалась в диалоге и через диалог, и основным инструментом этого диалога был перевод.

Для русского символизма очень важна концепция «вечных спутников» - тех великих поэтов и писателей прошлого, которые незримо сопровождают творцов других эпох. Так, Д.С. Мережковский писал об этих «вечных спутниках»: «Они живут, идут за нами, как будто провожают нас к таинственной цели; они продолжают любить и страдать в наших сердцах, как часть нашей собственной души, вечно изменяясь, вечно сохраняя кровную связь с человеческим духом»[142]. Для В.Я. Брюсова одним из таких «вечных спутников» был Дж. Г. Байрон, к стихотворениям которого поэт обращался и как переводчик, и как тонкий ценитель, для К.Д. Бальмонта – П.Б. Шелли, для Ф. Сологуба – П. Верлен, для А.А. Блока – Г. Гейне и т.д. Символисты, как правило, выбирали для перевода поэтов «дионисийских», во многом созвучных их собственному восприятию мира, тогда как

[141] Лотман Ю.М. Семиосфера. Спб: Искусство-Спб, 2010. С. 268.
[142] Мережковский Д. Вечные спутники. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 11.

акмеисты предпочитали поэтов «аполлонических», носителей внутреннего спокойствия и гармонии.

Первые обращения к творчеству западных авторов в творческом диалоге с оригиналом появились в творчестве Иннокентия Анненского, поэта, которого «своим» считали как символисты, так и акмеисты. Исследуя переводческие стратегии И. Анненского, А.В. Федоров указывает: «О своих требованиях к поэтической речи Анненский в последней из написанных им статей («О современном лиризме») говорил: «Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому». А несколько далее он образно формулировал свое представление о поэзии: «Слова открыты, прозрачны; слова не только текут, но и светятся».

Этого художественного идеала Анненский искал, очевидно, у переводимых им авторов … за величественными изображениями природы дальних стран и за героическими фигурами сильных и цельных людей давних времен возникал особый смысловой план недоговоренного морального обобщения или невысказанного противопоставления трагически-мрачного, но героического прошлого, с одной стороны, и современной повседневности, с другой»[143].

В качестве переводчика Иннокентий Анненский начинал с достаточно вольных переводов, зачастую существенно модифицирующих смысл оригинального текста. Отсутствие буквализма в его переводах отмечал и Е.Г. Эткинд[144]. Например, перевод стихотворения Стефана Малларме «Дар поэзии» (“Don du poème”):

[143] Фёдоров А.В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики // Искусство перевода и жизнь литературы: очерки. Л.: Советский Писатель, 1983. С. 192.

[144] Эткинд Е. Г. Французская поэзия в зеркале русской литературы // Французские стихи в переводах русских поэтов XIX-XX вв. М.: Прогресс, 1969. С. 38.

Таблица 2. Оригинал стихотворения Малларме и перевод И.Ф. Анненского

Оригинальный текст Стефана Малларме[145]	**Перевод Иннокентия Анненского**[146]
Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée ! Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée, Par le verre brûlé d'aromates et d'or, Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor L'aurore se jeta sur la lampe angélique, Palmes ! et quand elle a montré cette relique À ce père essayant un sourire ennemi, La solitude bleue et stérile a frémi. Ô la berceuse, avec ta fille et l'innocence De vos pieds froids, accueille une horrible naissance Et ta voix rappelant viole et clavecin, Avec le doigt fané presseras-tu le sein Par qui coule en blancheur sibylline la femme Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame?	О, не кляни ее за то, что Идумеи На ней клеймом горит таинственная ночь! Крыло ее в крови, а волосы как змеи, Но это дочь моя, пойми: родная дочь. Когда чрез золото и волны аромата И пальмы бледные холодного стекла На светоч ангельский денница пролила Свой первый робкий луч и сумрак синеватый Отца открытием нежданным поразил, Печальный взор его вражды не отразил, Но ты, от мук еще холодная, над зыбкой Ланиты бледные ты склонишь ли с улыбкой

[145] Mallarme S. Poésies // Nouvelle Revue française. 1914. 8e éd. P. 50-51.

[146] Ник. Т-о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые». — СПб.: Т-во художественной печати, 1904. С. 64.

	И слабым голосом страданий и любви Шепнешь ли бедному творению: «Живи»? Нет! Если б даже грудь над ней ты надавила Движеньем ласковым поблекшего перста, Не освежить тебе, о белая Сивилла, Лазурью девственной сожженные уста.

В тексте Малларме дар поэзии уподобляется ребенку – дитя из Идумеи, которой, в соответствии с текстом Библии, суждено наказание за то, что ее жители не дали прохода идущим из Египта евреям. Автор оригинала адресуется к только что родившей матери, тело которой еще не отошло от родовых мук. Говорящий приносит (“apporte”) матери дитя из проклятой земли, и она должна нажатием пальца извлечь сивилловскую белизну (молоко) из своей груди для губ младенца, жадных до небесной лазури. Упоминается об отце, который поражен бледностью и одиночеством ребенка. Поэзия, таким образом, в тексте Малларме предстает отвергнутым ребенком, который вызывает отторжение у отца и не сможет напитаться молоком матери.

В переводе Анненского утрачена форма стихотворения – на смену 14-строчному оригиналу, при этом не организованному как сонет, а написанному с парной рифмовкой, приходит 18-строчное стихотворение с изменяющейся рифмовкой – встречаются и перекрестные, и опоясывающие, и парные рифмы. Полностью меняется модель диалога, представленного в стихотворении: в переводе лирический герой говорит «это дочь моя» - следовательно, является отцом ребенка, при этом далее об отце говорится от третьего лица. Мать, которой для кормления передается дитя, прямо

названа Сивиллой, хотя в оригинале речь шла лишь о «сивилловской белизне». Кроме того, стихотворение в переводе начинается с просьбы «о, не кляни ее…» - лирический герой как бы отвечает на уже прозвучавшие слова ненависти и проклятия.

В стихотворении Малларме говорящий (-ая) – вероятнее всего, повитуха, приносящая младенца матери и высказывающаяся о будущей судьбе ребенка. Это отчасти отсылает к образу-символу повивальной бабки в иносказательном смысле, который использовал Сократ для объяснения своей философии. Объясняя свою манеру помогать рождению идей, Сократ утверждал: «Теперь мое повивальное искусство во всем похоже на акушерское, отличаясь от него лишь тем, что я принимаю роды у мужей, а не у жен, роды души, а не тела»[147]. Матери задается вопрос о том, сможет ли она выкормить ребенка.

В прочтении Анненского смысл текста несколько иной: дар поэзии – одновременно и дитя проклятой земли Идумеи, и пророчицы Сивиллы. Говорящий не задается вопросом, сможет ли мать вскормить это дитя своим молоком, а сразу решительно говорит «Нет!», как бы отказывая поэзии в праве на существование.

В дальнейшем Анненский выполняет более точные переводы, в особенности – из Леконта де Лиля, творчество которого он высоко ценил. Н.М. Алехина указывает на связи творческого метода двух поэтов: «Если в литературоведческой традиции творчество де Лиля не принято относить к направлению символизма, то в сознании русского поэта оно представляет собой источник «новой современной чувствительности», т.е. того нового европейского литературного материала, который на рубеже XIX–XX вв. проник в русскую культуру. Эстетическая и критическая работа французского поэта обладала первостепенной значимостью в осмыслении

[147] Маейвтика // Грицанов А.А. История философии. М.: Книжный дом, 2002. // URL: https://istorija-filosofii.slovaronline.com/315-MAYEVTIKA (дата обращения 06.07.2022).

Анненским культурного процесса, оправдывала и подкрепляла доказательствами сложившуюся концепцию культуры русского поэта»[148]. Вопросы прочтения творчества де Лиля Анненским также рассматриваются в исследованиях Н.О. Ласкиной[149] и Е.С. Островской[150]. При этом сопоставление переводов Анненского с переводами того же произведения другими авторами ранее не проводились, и стратегии творческого диалога не исследовались. В связи с этим считаем необходимым привлечь материал из переводов Ф. Сологуба, обращавшегося к тому же тексту[151].

В.Е. Багно, анализируя переводы Сологуба, отмечает важность творческих установок французских символистов для русского поэта: «Для Сологуба, как и для других русских «старших» символистов, ориентация на западноевропейскую культуру имела принципиальное значение. … То, что Сологуб при отличающем его внимании к оригиналу неизменно переозвучивал его в соответствии с особенностями своего поэтического мира, ясно осознавалось современниками»[152].

Стихотворение Леконта де Лиля “Les Montreurs” имеет форму сонета. Оба переводчика сохранили форму, однако перевели стихотворение без заголовка: и у Сологуба, и у Анненского оно названо по первой строчке. Между тем, название, которые может быть переведено как «Комедианты»,

---

[148] Алехина Н.М. Переводы Иннокентия Анненского из Леконта де Лиля: русское Возрождение античного мифа. // Вестник Томского государственного университета, 2014. № 378. С. 11.

[149] Ласкина Н.О. Иннокентий Анненский и Леконт де Лиль: критика как самоопределение // ТЕКСТ. КОММЕНТАРИЙ. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ. Межвузовский сборник научных трудов. Федеральное агентство по образованию, Новосибирский государственный педагогический университет, Институт филологии, массовой информации и психологии. Новосибирск, 2008. С. 138-143.

[150] Островская Е. С.: Французские поэты в рецепции И. Анненского. Ш. Леконт де Лиль. Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2005, № 5. С. 22-36.

[151] Материал о переводах Леконта де Лиля И. Анненским и Ф. Сологубом вошел в статью Устиновская А.А. Леконт де Лиль в переводах Ф. Сологуба и И. Анненского как литературный диалог // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2021. №3 (70)

[152] Багно В.Е. Федор Сологуб – переводчик французских символистов // URL: http://sologub.literature-archive.ru/ru/node/224 (дата обращения 20.07.2021).

«Актеры», «Показушники» (от montrer – показывать) задает основные координаты восприятия произведения: лирический герой противопоставляет себя тем, кто излишне демонстрирует свои чувства, напоказ говорит о своих переживаниях и эмоциях.

Таблица 3. Оригинальный текст Леконта де Лиля и два варианта перевода

Леконт де Лиль[153]	**И. Анненский**[154]	**Ф. Сологуб**[155]
Les Montreurs. Tel qu'un morne animal, meurtri, plein de poussière, La chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d'été, Promène qui voudra son cœur ensanglanté Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière! Pour mettre un feu stérile en ton oeil hébété, Pour mendier ton rire ou ta pitié grossière,	 Пускай избитый зверь, влачася на цепочке, Покорно топчет ваш презренный макадам, Сердечных ран своих на суд ваш не отдам, Принарядивши их в рифмованные строчки. Чтоб оживить на миг огонь заплывших глаз,	 Угрюм, как дикий зверь, обвита цепью выя, Измучен, весь в пыли, стеная в летний зной, Кто хочет, пусть идет с растерзанной душой, О чернь жестокая, к тебе на мостовые. За милость грубую, за смех безумный твой, За пламя, что порой живит глаза тупые, Кто хочет, пусть сорвет одежды световые

[153] Leconte de Lisle Ch.M. Poèmes barbares, Librairie Alphonse Lemerre, 1889. // URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A8mes_barbares (дата обращения 20.07.2021).

[154] Анненский И.Ф. Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1988. С. 206.

[155] Сологуб Ф. Избранные переводы из французской поэзии : Сборник стихов 1916. 5 с. // URL: https://rucont.ru/efd/10810 (дата обращения 20.07.2021).

Déchire qui voudra la robe de lumière De la pudeur divine et de la volupté. Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire, Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire, Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal, Je ne livrerai pas ma vie à tes huées, Je ne danserai pas sur ton tréteau banal Avec tes histrions et tes prostituées.	Чтоб смех ваш вымолить, добиться сожаленья, Я ризы светлые стыда и вдохновенья Пред вами раздирать не стану напоказ. В цепях молчания, в заброшенной могиле Мне легче будет стать забвенной горстью пыли, Чем вдохновением и мукой торговать. Мне даже дальний гул восторгов ваших жуток, Ужель заставите меня вы танцевать Средь размалеванных шутов и проституток?	С таинственных услад невинности святой. Надменный, я молчу, хотя б в моей могиле Потемки вечные меня в забвеньи скрыли, Ни радостью, ни злом не стану торговать, Души моей не дам на жертву злобных шуток, И в пошлый балаган не побегу плясать В толпе твоих шутов и пьяных проституток.

Ключевым образом первой части стихотворения в оригинале является образ измученного зверя на цепи (что вкупе с заглавием формирует семиосферу ярмарочного балагана, либо передвижного зверинца, где животных демонстрируют на потеху публике).

Зверь у де Лиля – «полный пыли», «в синяках», у него цепь на шее, он «кричит на жарком летнем солнце»: в первых двух строках автор, не жалея красок, создает образ измученного животного, при этом не конкретизируя,

о каком именно звере идет речь. И «кто хочет» (“qui voudra”) может выставить напоказ свое израненное кровоточащее сердце, выгулять его перед кровожадной толпой (“plèbe carnassière”), как израненного зверя.

От образа зверя де Лиль переходит к толпе плебеев: обращаясь к ней на «ты», он вновь предлагает желающим (“qui voudra”) зажечь в глазах этой толпы бесплодный огонь, добиться от нее смеха или грубой жалости, разрывая на себе светящуюся одежду скромности и желания.

В терцетах возникает лирическое «я»: говоря от своего лица, лирический герой утверждает, что он, поглощенный вечной тьмой бесславной могилы, не продаст «тебе» (толпе) свое опьянение и свою боль. Он не отдаст свою жизнь возгласам толпы, не выйдет плясать на ее сцену вместе с актерами и проститутками.

Стихотворение, таким образом, в оригинале делится на три четких смысловых блока: «зверь» (= «страдающее сердце»), «любители выставлять напоказ» и «я» - лирический герой. Название относится, очевидно, ко второй части: лирический герой отмежевывается от «показушников». Измученный зверь также противопоставлен им: не выбирает своей судьбы, он вынужден терпеть издевательства хозяев и публично страдать. Четырехугольник образов позволяет также провести параллель между «я» лирического героя и зверем, к которому он проявляет сочувствие: они оба противостоят жаждущей развлечений толпе. «Я» и «зверь» противостоят толпе, а гипотетический субъект «кто захочет» готов показывать всем свои чувства, в том числе тащить по дороге свое израненное сердце, измученное, как зверь.

В переводе Анненского некоторые образы оригинала перенесены, что отчасти нарушает авторский замысел. Прежде всего, у Анненского убрана сравнительная конструкция «как зверя … свое сердце». В силу отсутствия во французском языке падежных окончаний первое четверостишие оригинала может быть прочитано двояко: либо «выгуливать сердце, как измученного зверя», либо «как измученный зверь… тот, кто захочет».

Анненский элиминирует сравнение сердца и зверя, и в его прочтении зверь топчет «презренный макадам». Здесь переводчик использует название дорожного покрытия, происходящее от фамилии его изобретателя Мак-Адама – вероятно, в узусе начала XX века это слово воспринимается как синонимичное слову «асфальт», «тротуар» и пр. В оригинале такое слово отсутствует, зверь/сердце идет по pavé – тротуару, мостовой. Более того, Анненский в своей поэзии часто употребляет экзотизмы[156], и употребление слова «макадам» в контексте его общей творческой манеры вполне объяснимо. В прочтении Анненского зверь «влачится», то есть кто-то насильно его тащит, а он покорно следует по «вашему презренному макадаму» - дороге, очевидно, принадлежащей толпе. В первой же строфе перевода возникает лирическое «я», что объяснимо в контексте всего стихотворения, если читатель знаком с оригиналом. Если же воспринимать стихотворение Анненского независимо от оригинала де Лиля, то получается, что лирический герой отмежевывается от неведомых хозяев или погонщиков покорного несчастного зверя, которым он отказывается показать свои сердечные раны в стихах.

В целом, в прочтении Анненского многосложный образ де Лиля с участием лирического героя и его антагониста сведен к противопоставлению лирического героя – толпе, перед которой он отказывается раздирать светлые ризы стыда и вдохновенья, и которая не сможет заставить его танцевать. Из перевода исчез тот гипотетический «кто хочет», который захочет выступать напоказ перед толпой. Вполне обоснована в этом случае элиминация заглавия: в контексте такого перевода оно действительно неуместно.

[156] Ласкина Н.О. Иннокентий Анненский и Леконт де Лиль: критика как самоопределение // ТЕКСТ. КОММЕНТАРИЙ. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ. Межвузовский сборник научных трудов. Федеральное агентство по образованию, Новосибирский государственный педагогический университет, Институт филологии, массовой информации и психологии. Новосибирск, 2008. С. 139.

Толпа у де Лиля пассивна, она лишь созерцает страдания и прочие действия того, «кто хочет». У Анненского толпа становится активной: она может «заставить» героя делать что-либо, она вызывает ужас у лирического героя (также отсутствующий в оригинальном тексте). Этими средствами переводчик компенсирует исчезновение из текста ключевого образа «показушника», того, кому нравится выставлять свои чувства перед толпой.

В переводе Ф. Сологуба в принципе сохранена исходная система образов оригинала: измученный зверь, жестокая чернь, лирический герой и его антагонист – тот, кто хочет показывать свои чувства и страдания толпе. Однако в силу синтаксической конструкции, использованной в первом четверостишии, получается, что этот антагонист – «кто хочет» - «угрюм, как дикий зверь…» и пр. То есть в тексте Сологуба именно антагонист солидаризируется с диким зверем, а не сам лирический герой. Зверь сравнивается не с сердцем желающего выставить свои чувства напоказ, а с самим человеком (как было указано выше, синтаксис французского языка действительно позволяет и такое прочтение данного образа). Это меняет смысл всей образной системы: получается, что именно осуждаемый автором “montreur”, «показушник», страдает, как дикий зверь в жару. И вполне логично в этом контексте наименование самого лирического героя – «надменным», отсутствующее в оригинале: он действительно надменно отмежевывается от тех, кто показывает свои страдания толпе, а их, таких же замученных, как дикий зверь, даже жаль. Именно по этой причине и в переводе Сологуба нет заглавия: он в принципе переменил настроение текста и сделал порицание – одобрением.

Сологубу как творцу был свойственен солипсизм: «Он восстает во имя иллюзорной «абсолютной свободы личности». Так в его поэзии возникает идея солипсизма. Восставая против бога и отвергая его, Сологуб остается в сфере религиозного сознания, он ставит личность «в центре мирового

процесса», богом становится человек - «Я»[157]. Стихотворение Леконта де Лиля он также переводит в контексте солипсизма: «надменный» лирический герой отмежевывается от жалких «показушников», в то же время сочувствуя их страданиям.

Два различных прочтения текста породили два принципиально разных перевода: так, в электронном собрании сочинений де Лиля на русском языке[158] даны оба стихотворения – и Анненского, и Сологуба, как разные тексты. При этом при значительной разнице подходов два перевода не лишены композиционного сходства. Так, оба автора переводят стихотворение без заглавия и вводят в первые же строки экзотические и редкие лексические единицы, старославянизмы и варваризмы, которые придают тексту маркированность, отсутствующую в оригинале Леконта де Лиля.

То же наблюдаем в других переводах Ф. Сологуба. Так, например, Ф. Сологубу принадлежит перевод с французского языка 12-строчного стихотворения Луи Буйле, приобретшего значительную известность в качестве фрагмента рассказа Мопассана «Сестры Рондоли». Это стихотворение представляет собой отрывок из более обширного произведения “J’aimai. Qui n’aima pas?” («Я любил. А кто же не любил?»), в котором автор осуждает мужчин, слишком много уделяющих внимания красивым женщинам и не обращающих внимания на культурные объекты и красоту природы. Рассказ Мопассана созвучен этому стихотворению, а в монологе одного из героев прямо цитируются слова из стихотворения: «Вы знаете Поля. Для него весь мир, вся жизнь – в женщине. Таких мужчин найдется немало. Жизнь кажется ему поэтической и яркой только благодаря присутствию женщин. На земле стоит жить лишь потому, что они живут на

[157] Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба. // URL: http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_221.html (дата обращения 20.07.2021).

[158] Леконт де Лиль Ш. М. Избранные сочинения. // URL: http://az.lib.ru/l/lekontdelilx_s_m/ (дата обращения 20.07.2021).

ней; солнце сияет и греет потому, что освещает их. Воздух приятно вдыхать потому, что он овевает их кожу и играет короткими завитками у них на висках. Луна восхитительна потому, что заставляет их мечтать и придает любви томную прелесть. Словом, вдохновляет и интересуют Поля только женщины; к ним обращены все его помыслы, все его стремления и надежды»[159].

Исследование дискурсивной стратегии Буйе и Ф. Сологуба проведено в статье Н.В. Егоршиной и соавторов: «У Буйле последовательно проводится антитеза истинного и кажущегося: так, бесконечная природа – “nature immense” – кажется поэту пустой (“vide”), пока он не принес туда Лизетт или Нинон, причем имеется в виду вполне приземленный смысл образа: поэт несет девушку “en croupe”, то есть тащит, взвалив ее на спину. Вселенная (“univers”) представляется поэту жалкой (“pauvre”), пока в ней нет женщины, а в реальности же она “éternelle”, «вечная», наполненная “frémissantes voix”, «трепещущими голосами». Эти презираемые автором поэты никогда не бродили по пустынным оврагам “par les creuses ravines” в одиночестве и даже шум леса напоминает им лишь о женщинах»[160]. В данном исследовании, однако, отсутствует анализ примененной техники перевода. Рассмотрим переводческие решения Сологуба более подробно (см. таблицу 7).

Таблица 4. Перевод из Луи Буйе Ф. Сологуба

Оригинал Луй Буйе[161]	**Перевод Ф. Сологуба[162]**

[159] Мопассан Ги де. Собрание сочинений в 10 т. Чимкент: Аурика, 1994. Т. 3. С. 56.

[160] Егоршина Н.В., Дмитриева Ю.Ю., Шуйская Ю.В. Особенности переводческого дискурса: переводы русских поэтов, выполненные как фрагмент прозаического текста // Казанская наука. 2020. № 11. С. 144.

[161] Bouilhet Louis-Hyacinthe J’aimai. Qui n’aima pas? // Festons et astragales, Alphonse Lemerre, éditeur, 1880. – P. 35 – 37.

[162] Мопассан Ги де. Собрание сочинений в 10 т. Чимкент: Аурика, 1994. Т. 3. С. 66.

Je déteste surtout le barde à l’œil humide Qui regarde une étoile en murmurant un nom, Et pour qui la nature immense serait vide, S’il ne portait en croupe ou Lisette ou Ninon.	Я очень не люблю поэта с влажным взором, Что, глядя на луну, бормочет ряд имен И перед кем весь мир лежит немым простором, Пока не внес он в мир Лизетту иль Нинон.
Ces gens-là sont charmants, qui se donnent la peine, Afin qu’on s’intéresse à ce pauvre univers, D’attacher des jupons aux arbres de la plaine Et la cornette blanche au front des coteaux verts.	Забавно наблюдать их жалкие старанья Природу украшать. У них уловок тьма — То дамской юбочки среди кустов мельканье, То шляпка белая на зелени холма.
Certe, ils n’ont pas compris tes musiques divines, Éternelle nature, aux frémissantes voix, Ceux qui ne vont pas seuls, par les creuses ravines, Et rêvent d’une femme au bruit que font les bois.	Конечно, не понять им, вечная природа, Ни музыки твоей, ни дивных голосов, Им скучен путь в тени таинственного свода, И только женщину напомнит шум лесов.

Сологуб поразительно точен в передаче образов Буйе, при этом он даже усиливает коммуникативную интенцию: переводится не вся поэма полностью, а только тот отрывок, который в своей гневной речи цитирует герой рассказа Ги де Мопассана. Нейтральное “ils n’ont pas compris” (они не поняли) превращается в маркированное «им не понять» (т.е. никогда не

понять, они к этому не способны); выражение “se donnent la peine” (стараться, применять усилия) преобразовано в «жалкие старанья» и т.д. При этом как и в случае с разобранным выше (см. главу 1) переводом из Артюра Рембо, Ф, Сологуб использует стратегию «намеков», имплицитных отсылок – в данном случае, к контексту Мопассана: можно сказать, что он переводит стихотворение не как самостоятельное произведение, а именно как часть прозаического текста.

В некоторых случаях переводы Сологуба существенно отличаются от оригинального текста и задают принципиально иные коммуникативные установки. Примером такого перевода может служить сонет Андре Жиля «Гороскоп», обращенный к молодому бунтарю, который исполняет свое предназначение, несмотря на возражения родственников, главным образом – матери:

Таблица 5. Сопоставление оригинала Андре Жиля и перевода Ф. Сологуба

Оригинал Андре Жиля[163]	**Перевод Ф. Сологуба**[164]
Malgré les larmes de ta mère, Ardent jeune homme, tu le veux, Ton cœur eſt neuf, ton bras nerveux, Viens lutter contre la chimère !	«Воротися!» – мать молит, рыдая, – Ты не слушай, ты дальше иди, – Бьется смелое сердце в груди, Не страшна тебе злоба людская.
Uſe ta vie, uſe tes vœux Dans l’enthouſiaſme éphémère, Bois juſqu’au fond la coupe amère, Regarde blanchir les cheveux !	Исполняй свой обет! Не щади Своей жизни; восторгом пылая И борьбой свои дни наполняя, Прямо в очи несчастью гляди.
Iſolé, combats, ſouffre, penſe !	Бейся! мысли! страдай, одинокий!

[163] Gille A. Horoscope // Le Livre des sonnets. Alphonse Lemerre, 1893. P. 122.

[164] Мопассан Ги де. Собрание сочинений в 10 т. Чимкент: Аурика, 1994. Т. 3. С. 66.

Le ſort te garde en récompenſe Le dédain du ſot triomphant, La barbe auguſte des apôtres, Un cœur pur, & des yeux d'enfant Pour ſourire aux enfants des autres.	Даст судьба тебе жребий высокий: Сердце чистое, радостный взор, К торжествующей силе презренье, Всякой лжи – величавый укор, Всякой скорби – слова утешенья.

В оригинальном тексте полностью отсутствует диалог с матерью, упоминается лишь об ее слезах – Сологуб превращает это упоминание в некую семейную сцену, когда сын уходит, а мать молит «Воротися!». В тексте Жиля герой сам хочет оторваться от семьи и посвятить себя борьбе, упоминается фраза “tu le veux” – «ты этого хочешь», отсылающая к мольеровскому «ты этого хотел, Жорж Данден». Герой в дальнейшем может сожалеть о своем решении, но это было именно его решение, его желание. Сологуб использует понятие «обет», отсылающее к контексту монашества («обет безмолвия», «обет безбрачия»), отказа от желаний и стремлений. Автор оригинала не солидаризируется с юношей: он прямо называет его энтузиазм «эфемерным». Там, где Сологуб предлагает адресату «глядеть прямо в очи несчастью», в оригинале предполагается, что герой будет смотреть, как седеют его волосы и пр.

В целом, Сологуб создает произведение, существенно отличающееся от оригинального текста: это не предсказание («гороскоп»), а воззвание, причем стихотворный размер – трехстопный анапест – и используемая лексика отсылают к поэзии Н.А. Некрасова. Концовка стихотворения практически полностью не совпадает с оригиналом: в тексте Жиля судьба даст герою «презрение торжествующего дурака / августейшую бороду апостола / чистое сердце и детские глаза / чтобы улыбаться чужим детям». Сологуб же даже не предпринимает попытки отразить использованные автором оригинала образы.

В переводах Сологуба и Анненского прослеживается, таким образом, установка на «перепрочтение» текста: воспринимая оригинал, переводчик в

то же время творчески перерабатывает его, «перелицовывает» в соответствии со своими представлениями о художественном идеале, а в ряде случаев – меняет авторский замысел, элиминирует образы.

В использовании той же манеры упрекали и Вячеслава Иванова: так, например, В. Вересаев говорит о переводах из Алкея и Сафо: «Причудливая смесь торжественно-архаических, вновь сочиненных и простонародных слов и выражений составляет характерную особенность собственной поэзии Вячеслава Иванова, но нисколько не характерна ни для Алкея, ни для Сапфо. Их язык — обыкновенный, современный им разговорный язык, лишь с очень незначительными следами влияния эпической поэзии, с одной стороны, народной песни, - с другой. Читая переводы г. Иванова, всякий скажет: «сразу видно, что это – Вячеслав Иванов». Было бы много лучше, если бы можно было сказать: «сразу видно, что это – Алкей и Сафо»[165].

Иванов как переводчик обращался к античным авторам, произведениям Данте и Петрарки, а также к текстам французских символистов – например, Ш. Бодлера. Рассмотрим в качестве примера перевод одного из самых известных произведений Бодлера – «Сплин», к работе над которым обращался как Вяч. Иванов, так и Ин. Анненский:

Таблица 6. Оригинал текста Бодлера и переводы Ин. Анненского и Вяч. Иванова:

Spleen[166]	**Сплин (Ин. Анненский)**[167]	**Сплин (Вяч. Иванов)**[168]

[165] Цит. по Иванов Вяч.Ив. Алкей и Сафо в переводе Вячеслава Иванова. Спб: издательство имени Н.И. Новикова, 2019. С. 31.

[166] Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857. P. 144-145.

[167] Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1959. С. 250.

[168] Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С. 115.

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, Et que de l'horizon embrassant tout le cercle Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ; Quand la terre est changée en un cachot humide, Où l'Espérance, comme une chauve-souris, S'en va battant les murs de son aile timide Et se cognant la tête à des plafonds pourris ; Quand la pluie étalant ses immenses traînées D'une vaste prison imite les barreaux,	Бывают дни — с землею точно спаян, Так низок свод небесный, так тяжел, Тоска в груди проснулась, как хозяин, И бледный день встает, с похмелья зол, И целый мир для нас одна темница, Где лишь мечта надломленным крылом О грязный свод упрямо хочет биться, Как нетопырь, в усердии слепом. Тюремщик-дождь гигантского размера Задумал нас решеткой окружить, И пауков народ немой и серый Под черепа к нам перебрался жить… И вдруг удар сорвался как безумный, —	Когда свинцовый свод давящим гнетом склепа На землю нагнетет и тягу нам невмочь Тянуть постылую, — а день сочится слепо Сквозь тьму сплошных завес мрачней, чем злая ночь; И мы не на земле, а в мокром подземельи, Где — мышь летучая, осетенная мглой, — Надежда мечется в затворе душной кельи И ударяется о потолок гнилой; Как прутья частые одной темничной клетки Дождь плотный сторожит невольников тоски, И в помутившемся мозгу сплетают сетки

Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux, Des cloches tout à coup sautent avec furie Et lancent vers le ciel un affreux hurlement, Ainsi que des esprits errants et sans patrie Qui se mettent à geindre opiniâtrement. - Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir, Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.	Колокола завыли и гудят, И к облакам проклятья их летят Ватагой злобною и шумной. И вот… без музыки за серой пеленой Ряды задвигались… Надежда унывает, И над ее поникшей головой Свой черный флаг Мученье развевает.	По сумрачным углам седые пауки; И вдруг срывается вопль меди колокольной, Подобный жалобно взрыдавшим голосам, Как будто сонм теней, бездомный и бездольный, О мире возроптал упрямо к небесам; И дрог без пения влачится вереница – В душе: - вотще тогда Надежда слезы льет, Как знамя черное свое Тоска-царица Над никнущим челом победно разовьет.

В переводе Вяч. Иванова предпринята попытка приблизить текст к оригиналу: Иванов, несомненно, знаком с переводом Анненского, являющимся далеко не буквальным. При этом по тексту Иванова легко проследить те особенности переводческой манеры, о которых говорил Вересаев применительно к античным стихотворениям: архаизмы («возроптал», «влачится», «вотще») соседствуют с неологизмами («осетенный»). Общая канва текста Бодлера видоизменяется и обогащается за счет введения Ивановым в первой же строке слова «склеп» (в оригинале небосвод «давит, как крышка», «накрывает»): это задает всему тексту траурную тональность. Мысль о смерти развивается образом, сформулированным также с привлечением архаизма: «тягу невмочь … тянуть постылую» - у Бодлера же «ум стонет в тисках долгих бед». Лирическому герою Бодлера плохо, но он не высказывает мысли о самоубийстве, а Иванов задает настрой на смерть и желание избавиться от «тяги постылой» с первой же строки стихотворения. Продолжает эту мысль превращение «темницы» в «подземелье» - все используемые образы отсылают к смерти, могиле, захоронению.

Лирический герой стихотворения в прочтении Анненского – скорее бунтарь, чем смертник: его день «зол с похмелья» (этого образа в оригинале нет), дождь – «тюремщик», с которым он борется, бьется в своды темницы, колокола посылают к облакам проклятия, «ряды задвигались» - используются метафоры, близкие к образам войны или революции, тоскующий герой мыслит не о смерти, а о борении, преодолении тоски.

В целом, оба автора модифицируют авторский текст, вносят в него значительные изменения, реализуя стратегию перевода-парафраза. На наш взгляд, квинтэссенцией такого метода перевода являются переводы К.Д. Бальмонта. Константин Бальмонт в своей переводческой деятельности искал такой способ перевода, в котором форма и содержание сосуществовали бы гармонично, старался «прочитать» английский романтизм через призму русского символизма. Однако, хоть он и стремился

к сохранению формы исходного произведения, многие критики отмечали, что чаще для Бальмонта поэзия авторов была основой для создания «отражений», в которых была виден лишь сам Бальмонт, полет его творческой мысли[169]. И часто личность и идеи автора оригинала стирались, отчего переводы страдали некой безликостью, и личная мысль переводчика выходила на передний план. В этом, вероятно, кроется причина уникальной производительности Бальмонта-переводчика: «Бальмонтом написано: 35 книг стихов, т. е. 8750 печатных страниц стихов, при этом 20 книг прозы, т. е. 5000 страниц, - напечатано, а сколько еще в чемоданах!»[170]. Впечатлял не только объем текста, но и то разнообразие культур, к которому поэт обращался в своем творчестве. «По отзыву М.А. Волошина, Бальмонт перевел Шелли, Эдгара По, Кальдерона, Уолта Витмана, испанские народные песни, мексиканские священные книги, египетские гимны, полинезийские мифы, Бальмонт знает двадцать языков, Бальмонт перечел целые библиотеки Оксфорда, Брюсселя, Парижа…»[171].

Современники задавались вопросом, следует ли считать эти тексты именно переводами в полном смысле данного слова: грандиозный объем выполненной работы вызывал вполне справедливые сомнения в ее качестве. Концептуально Бальмонт как переводчик обращался к концепции «переселения душ», «перевоплощения»: создавая перевод, он как бы впускал в свое тело душу автора оригинала, следовал ее велениям.

По мнению Андрея Белого, все эти произведения были для Бальмонта лишь зеркалом, в котором он видел отражение своего «я». Белый утверждал, что из всех поэтических языков Бальмонт создал свой собственный. Более того, серая пыль библиотек превратилась на поэтических крыльях Бальмонта-Ариэля в радужную пыль крыльев прекрасной бабочки. Все эти

---

[169] Кихней Л.Г., Темиршина О.Р. «Все мы бражники здесь…» Ресторанный текст в поэзии Серебряного века // Вестн. Томского гос. ун-та. Филология. 2018. № 55. С. 228.

[170] Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Бальмонт. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 78.

[171] Там же.

утверждения недалеки от истины: Бальмонт действительно не переводил, а отражал в себе, как в зеркале, другие времена, эпохи, поэтов иных времен.

Поэтический перевод становился таким образом «мостиком между мирами», способом жить во многих временах и мирах, «всюду плавать» в ладье творчества и вдохновения. Соответственно, душа поэта понималась как зеркало, способное отражать в себе другие времена и эпохи.

По свидетельству П.В. Куприяновского и Н. А. Молчановой[172], интерес к переводческой деятельности возник у поэта в 1886 г., когда юный Бальмонт познакомился с известным публицистом, переводчиком, «каракозовцем» Петром Федоровичем Николаевым, когда последний вернулся из ссылки в родной Владимир, где ему разрешили жить. Николаев и натолкнул Бальмонта на мысль перевести очерк Г. Брандеса о Шелли (с чего началась многолетняя работа Константина Дмитриевича над переводами произведений этого поэта).

Очерк Брандеса в бальмонтовском переводе не без помощи Николаева был напечатан в 1888 г. в московском журнале «Эпоха». В 1890-е годы, работая в известном издательстве К. Т. Солдатенкова, Николаев немало способствовал деятельности Бальмонта-переводчика. Николаеву поэт посвятил стихотворение «Последний завет Прометея», а позднее изобразил его с большим сочувствием в мемуарном очерке «Видящие глаза» (1922). Значительной удачей Бальмонт считал публикацию в «Вестнике Европы» своего перевода поэмы Шелли «Мимоза» (1892 г., № 12).

Редактор этого журнала М.М. Стасюлевич поддержал работу Бальмонта по переводу произведений Шелли и уже в 1893 г. издал отдельными книгами первые два выпуска сочинений Шелли в переводах Бальмонта. В 1899 г. вышел последний третий выпуск. В типографии Стасюлевича в январе 1894 г. был выпущен и стихотворный сборник

[172] Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Бальмонт. М.: Молодая гвардия, 2008. С.38.

Бальмонта «Под северным небом». Подготовив сборник к печати, Бальмонт писал 29 декабря 1893 г. Минскому: «Предчувствую, что мои либеральные друзья будут меня очень ругать, ибо либерализма в них нет, а «растлевающих» настроений достаточно»[173].

Под растлевающими настроениями Бальмонт подразумевал «чувства и переживания человека, отъединенного от общественной суеты, задумавшегося над вечными вопросами: зачем жить, любить, страдать перед лицом смерти, каково его место в природе и Вселенной?»[174]. Эпиграф к сборнику переводов («Божественное в жизни всегда является мне в сопровождении печали») определил основной минорный тон этой книги, созвучный сборникам других «старших» символистов (З. Гиппиус, Ф. Сологуба, А. Добролюбова).

«Элегии, стансы, сонеты» – такой подзаголовок, данный поэтом сборнику, указывал на принцип составления стихотворной книги. Композиционно книга обрамлялась темой смерти, начатой первым стихотворением и завершенной своеобразной «колыбельной», названной «Смерть, убаюкай меня». К этому времени относится и перевод Бальмонтом знаменитой элегии «Адонаис», написанной английским поэтом в 1821 г. и считающейся итогом творческого пути Шелли.

Шелли дал своему произведению подзаголовок: «Элегия на смерть Джона Китса, автора «Эндимиона», «Гипериона» и др.» В английском варианте название поэмы выглядит так: «Adonais. An Elegy on the Death of John Keats, Author *of Endymion, Hyperion, Etc»*. Из четырех великих поэм Китса Шелли упоминал две, обозначив, как «прочее» поэмы «Изабелла», «Канун святой Агнессы», «Ламия». Именно в первых двух поэмах,

[173] Письма К. Д. Бальмонта к Н. М. Минскому / Публ., вступ. ст. и прим. П. В. Куприяновского, Н. А. Молчановой // Русская литература. 1993. № 2. С. 100-120.

[174] Там же.

«Эндимион» и «Гиперион» Китс поднимал вечный вопрос о сущности духовной красоты[175].

На столь странный заголовок не обращали внимания, даже название поэмы, посвященной Китсу – Адонису, переводили как «Адонаис», тогда как в точной транскрипции «Adonais» звучит, как Адонай. На это обратил внимание только К.Д. Бальмонт, который назвал переведенную элегию «Адонаис» и усмотрел в таком переводе замысел Шелли (Адонаис в переводе с древнееврейского означает «Бог», «Адонай»).

Параллельные смыслы присутствуют в элегии Шелли, выбранной К. Бальмонтом для перевода: Китс – Адонис – Адонай. Смерть поэта в переводе Бальмонта можно интерпретировать в нескольких вариантах: смерть Адониса, которого оплакивает Афродита Урания, смерть самого Китса, названного Адонисом.

Интересно, что в кармане погибшего в море Шелли был найден томик стихотворений Китса. Рано умерший Китс был кумиром самого Шелли, подобно тому, как Шелли (тоже рано умерший) был кумиром Бальмонта. Впрочем, в отличие от Китса и Шелли, Бальмонт прожил долгую и насыщенную жизнь, хотя в юности и покушался на самоубийство.

Смерть Адониса-Китса у Шелли оплакивает именно Афродита Урания, а не Афродита Пандемос. В древнегреческой мифологии и философии Афродита Урания символизирует духовную, платоническую любовь, тогда как Афродита Пандемос воплощает собой любовь чувственную. Выбор в качестве плакальщицы именно Афродиты Урании, а не Афродиты Пандемос подчеркивает, что богиня скорбит о поэте, носителе духовной любви. Адонису-Китсу в трактовке Шелли была доступна именно такая высокая, небесная любовь.

[175] Китс Д. Эндимион //пер. Фельдман Д.Е. Редактор Пастернак Б.Н. М.: Время, 2011. С. 284.

Шелли знал, что Китс умер от чахотки, совсем молодым, но был убежден, что к трагическому исходу привела поэта травля, которой на протяжении нескольких лет его подвергало чопорное и консервативное английское общество. Исследователи творчества Шелли Н. Дьяконова и А. Чамеев считают, что имя героя Шелли – контаминация имени Адониса и древнееврейского имени Адонаи, субститута слова *Бог*.

Такого рода контаминация, по мнению комментаторов «Адониса», имеет глубокий смысл: первые две части элегии соотносятся с мифом об умирающем и воскресающем Адонисе, последняя часть – с образом Адоная, Творца, открывающего себя в своем творении[176]. Росс Вудмен, исследовавший влияние творчества Данте Алигьери на элегию Шелли, полагал, что поэт в «Адонаисе» повторяет путь автора «Божественной комедии»: спускается в Ад материального небытия, чтобы затем подняться к «чистому сиянию вечности»[177].

Адонис (как Гиацинт и Нарцисс) – излюбленный образ поэтов Серебряного века. Н.С. Гумилев упоминает об «Адонисе с лунной красотой, о Гиацинте тонком, о Нарциссе» в одноименном стихотворении. Прекрасный юноша Адонис символизировал для поэтов Серебряного века хрупкую, колдовскую, «лунную» красоту. В английской романтической поэзии образ Адониса появляется в контексте древнегреческой мифологии, но несколько видоизмененным: поэты представляют читателям свою интерпретацию мифа о возлюбленном Афродиты, рано погибшем Адонисе.

Гиацинт (Гиакинф) был возлюбленным Аполлона (в другой версии – Борея) и погиб совсем юным, по вине ревнивца-Зефира. Из его крови, как из крови Адониса, выросли нежные цветы. Прекрасный юноша Нарцисс был влюблен в свое отражение и отверг любовь нимфы Эхо. Все они – и

[176] Дьяконова Н., Чамеев А. Элегия «Адонаис» как итог творческого пути Шелли. М.: Наука, 2012. С. 34.

[177] Там же.

Гиацинт, и Нарцисс, и Адонис – символизировали в древнегреческой мифологии хрупкую, уязвимую, колдовскую красоту.

А. Дюма использовал миф о Гиацинте в романе «Королева Марго», где прекрасный юноша Лерак Гиацинт (!) де ла Моль погибает во имя любви к королеве Маргарите Наваррской (Валуа). Королева называет Ла Моля «мой Гиацинт». Миф о Нарциссе особенно любил высоко ценимый русскими символистами Оскар Уайльд. Более того, миф о Нарциссе лег в основу уайльдовского «Портрета Дориана Грея», где Дориан подобен Нарциссу, а его несчастная возлюбленная, актриса Сибилла Вэйн – нимфе Эхо.

Подобно тому, как в греческих мифах Афродита оплакивает Адониса, у Шелли Афродита Урания скорбит о гибели Адониса-Адонаиса-Адоная. Однако в древнегреческих мифах Адонис – прекрасный возлюбленный богини любви Афродиты (или возлюбленный бога вина и вдохновения Диониса), а не сын богини, тогда как у Шелли (Бальмонта) Афродита Урания – мать Адониса-Адоная. Обращение к Афродите Урании как к Матери существенно меняет смысл древнегреческого мифа, христианизирует его, позволяет провести параллели между Афродитой Уранией (Небесной Афродитой, покровительницей высшей, духовной любви) и Девой Марией. Более того, у Шелли (и в бальмонтовском переводе) Афродита Урания символизирует живительные силы природы, жизнь и материнское начало. И у Шелли (в оригинальном тексте), и у Бальмонта нет Афродиты Пандемос (земной), а Афродита Урания (Небесная) – одновременно и Муза, и Мать, и Небесная Дева.

У Шелли образ Афродиты Урании допускает двоякое прочтение, ассоциируясь и с образом богини любви, и с образом музы поэтического вдохновения. Именно к этой музе обращался Мильтон в I и III книгах «Потерянного рая». Именно ее имя, с точки зрения Н. Дьяконовой и А.

Чамеева, «появляется в четвертой, посвященной Мильтону строфе «Адонаиса»[178].

В переводе К. Бальмонта возникает более сложная смысловая параллель: Афродита Урания – Небесная Дева – Дева Мария, оплакивающая Христа. Интересно, что в бальмонтовском переводе ставится акцент на образе анемона – белоснежного и хрупкого цветка, выросшего из крови погибшего Адониса. В христианстве прозрачный и нежный анемон считался символом Девы Марии, ее цветком, атрибутом (как и белоснежная лилия).

В стихотворении Шелли «Островок», блестяще и несколько свободно переведенном К.Д. Бальмонтом, описан волшебный остров, где царят тишина и покой. На этом острове еле дышит ветерок, сюда не долетает гроза. На островке цветут фиалки и анемоны, символизирующие Пресвятую Деву, светлый лик самой Красоты. Деревья на этом острове грустны, как мечты, и безмолвны, как статуи. Перед нами символ если не рая, то покоя – не случайно на описанном Шелли островке цветут белоснежные, хрупкие, прозрачные анемоны – цветы самой Девы Марии.

В элегии «Адонаис» Шелли призывает «музыкальнейшую из плакальщиц» вновь пролить слезы над могилой поэта – в этот раз над могилой самого юного, прекрасного и любимого ее сына», Адонаиса-Китса, напоминая ей о том, что она уже оплакала когда-то трех «сыновей света», трех великих поэтов – Гомера, Данте Алигьери и Мильтона. В переводе К. Бальмонта связь оплакивающей сына матери именно с Богородицей, оплакивающей Христа, более очевидна:

…Мать его, скорби с тоскою!
Но нет... Как он, храни безмолвный сон,
Не жги лица горячею слезою;
Туда ушел он, тайною стезею,
Куда уходит пламя мыслей всех

[178] Там же.

К. Бальмонт. Перевод элегии Шелли «Адонаис»[179].

«Тайная стезя», которой ушел Адонаис (Адонис), напоминает образ, почитаемый всеми христианами, – лестницу (лествицу), ведущую в небо. По ступеням этой лестницы праведники восходят к раю, а грешники оступаются и падают вниз, в ад. Адонаис (Адонис) ушел тайной стезей к высотам духа, в мир священных идей и прообразов, туда, где живут мысли и символы.

К. Бальмонт писал издателю Сабашникову: «Я думаю, что Россия быстро идет к полному пересмотру всех основных ценностей, что она уже вполне вступила в пору такого многогранного расследования и сопоставлений и что для возможности осуществить такие умственные параллели, схождения и расхождения завершенным образом, надо дать русскому читателю не создания Эллады и Рима, к которым в наиболее трудные и напряженные минуты внутренней борьбы русский дух вовсе не устремляется, и которым он не может утолить свою жажду, а создания, которые расширяют его Я введение в него совершенно новых элементов, обогатят почву, дадут новые пути, новые углы зрения, удивят неожиданностью и через удивление пробудят глаз для более острого зрения. Овеянные веками чужеземные легенды хранят в себе свет для наших дней и истекающего мгновения»[180].

Эллинскую легенду о прекрасном и рано умершем возлюбленном Афродиты Адонисе Бальмонт христианизировал – интерпретировал этот сюжет как скорбь Богоматери об умершем сыне, богочеловеке Христе. Бальмонт в случае с «Адонаисом» действительно предложил читателям не создание эллинского духа, а христианскую интерпретацию

---

[179] К.Д. Бальмонт. Переводы П.Б. Шелли. // URL: http://balmont.lit-info.ru/balmont/shelli/shelli.htm (дата обращения 27.08.2022).

[180] Бонград-Левин Г. Индийская культура в творчестве К.Д. Бальмонта. В кн.: Ашвагхоша. Жизнь Будды / Калидаса. Драмы / перевод К. Бальмонта. М.: Художественная литература,1990. С. 15.

древнегреческого мифа. По мнению русского поэта такая интерпретация была созвучна духу эпохи, именно в ней нуждалось образованное общество.

Элегия Шелли, по сути – триптих, хотя формально представляет собой целостное произведение. При этом в первой части (строфы I–XVII) акцент сделан на гибели сына света, поэта и скорби Матери о нем. Во второй (строфы XVIII–XXXVII) речь идет о возрождении к жизни природы, оплакивающей поэта. Третья часть (заключительные 18 строф: XXXVIII–LV) представляет собой гимн торжествующему над смертью духу, торжеству поэта над силами всемирного распада. В переводе Бальмонта, сохранившего триптих в композиции элегии, в первых 17-ти строфах акцент сделан именно на процессе оплакивания и на образе матери-плакальщицы.

В центре фигура Матери, оплакивающей погибшего сына (певучей меж плакальщиц), хотя дословно она – музыкальнейшая из плакальщиц, что в корне меняет суть перевода. Строки бальмонтовского перевода можно рассматривать как экфразис знаменитой «Пьеты» Микеланджело:

Певучая меж плакальщиц, плачь снова!
Печалься, Урания, без конца! –
Он умер, тот, кто был Властитель слова,
Кто был велик в призвании певца[181].

И далее:
К кому лицо склонялось Урании,
В тот час как Адонаис взят был мглой?
Закрыв покровом взор блестящий свой,
Она в Раю впивала упоенья,
Средь Откликов, – один, своей душой,

[181] Бальмонт К.Д. Переводы П.Б. Шелли. URL: http://balmont.lit-info.ru/balmont/shelli/shelli.htm (дата обращения 20.02.2021).

Воссоздал все созвучья песнопенья,

Чем, как цветами, скрыл он призрак Разрушенья[182].

Перед нами образ-символ Богородицына Покрова – или Плата – священного, хранительного Покрова, защищающего человечество. У Анны Ахматовой, в стихотворении «Июль 1914» (часть II) также присутствует этот образ: «Богородица белый расстелет / Над скорбями великими плат»[183]. Есть этот образ и в поэзии Н. Гумилева, в стихотворении «О тебе»: «И когда золотой серафим / Протрубит, что исполнился срок, / Мы поднимем тогда перед ним, как защиту, твой белый платок»[184].

Урания, скрывающая лицо покровом и впивающая упоенья в Раю, - этот христианизированный образ существенно отличается от мифологических представлений древних греков об Афродите Урании. Перед нами светлая дева, подобная, скорее, дантовской Беатриче, или сама Богородица. Лик Небесной Девы, склонившийся над усопшим поэтом, вот, что изображает Бальмонт в своем переводе Адонаиса. Более того, Богородица склонилась над усопшим поэтом, как над Христом, ожидая его воскресения.

В неканоническом Евангелии от Филиппа, с которым, по свидетельству А. Белого, был знаком К.Д. Бальмонт, читаем: «Истина не пришла в мир обнаженной, но она пришла в символах и образах. Он не получит ее по-другому»[185]. Символ Богородицы – Певучей меж плакальщиц – для Бальмонта не случаен. В Толковом словаре В. Даля одно из значений причастия *певучий* – проводящий время в пении и молитве, в пении духовном, псаломном. В православии известна иконографическая

---

[182] Там же.

[183] Ахматова А. Сочинения в двух томах. Том первый. М.: Правда, 1990. С. 97.

[184] Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том третий. М.: Воскресенье, 1999. С. 172.

[185] Бонград-Левин Г. Индийская культура в творчестве К.Д. Бальмонта. В кн.: Ашвагхоша. Жизнь Будды / Калидаса. Драмы / перевод К. Бальмонта. М.: Художественная литература,1990. С. 15.

композиция «Не рыдай Мене, Мати во гробе зрящи», изображающая Христа во гробе, рядом с которым находится Богоматерь. Одно из главных различий «Пьеты» и «Не рыдай Мене Мати» состоит в принципиальном духовном наполнении. Погибший Адонай в переводе Бальмонта «***воссоздал все созвучья песнопенья***», а оплакивающая его Мать «***закрыла покровом свой взор блестящий».***

В максимально точном, классическом переводе «Адониса», выполненном В. Микушевичем, отсутствует образ Матери Оплакивающей, образ-символ Пьеты (Скорби), а оплакиваемый – не Христос, а поэт. Бальмонтовское прочтение – перед нами не только поэт, но и Иисус Христос – в дословном переводе исчезает.

Если «певучая меж плакальщиц» - это Богородица, то сами плакальщицы – это, по всей видимости, жены-мироносицы, сопровождавшие Христа. Именно они пришли к его гробнице, увидели, что камень отвален, а тело Спасителя исчезло. Именно им потом явился воскресший Христос.

Оплакивая талантливого юного Китса, своего кумира, Шелли подводил итоги и собственной жизни: «Зачем медлить, сердце? Нет назад пути! Надежды покинули тебя… – ныне и ты должно уйти!» – «Why linger, why turn back, why shrink, my Heart? / Thy hopes are gone before… / …thou shouldst now depart!»[186].

Однако у Бальмонта, в его достаточно свободном переводе, эти строки звучат иначе:

О, Сердце, что ж ты медлишь? Погляди,

Ушли твои надежды без возврата.

Куда умчалось все, и ты иди.

Во всех вещах поблеклость и утрата,

[186] Shelley P.B. Poetry. // URL: http://www.worldpoetry.ru/shelli/index.php?p=14 (дата обращения 21.02.2022).

Год круг свершил, нет больше аромата,

Ни в ком, ни в чем; и, если что пьянит,

Так лишь затем, чтоб сердце было сжато.

Чу! Адонаис! Ветер шелестит!

Пусть Жизнь не делит то, что Смерть соединит.

Тот Свет, что нежно дышит во Вселенной,

Та Красота, в которой все живет

И движется, та Благодать, что с пленной

Зловещей тьмой рожденья бой ведет,

Любовь, что свет сквозь ткани жизни льет, –

Сплетаемая воздухом, землею,

Людьми, зверьми, – и блеск различный шлет,

Как явит каждый зеркало собою, –

Все светит на меня, и смертность тает мглою[187].

В переводе Бальмонта появляется надежда на Воскресение поэта, сына света (Христа). Таким образом, именно Бальмонт сумел прочесть и воплотить то, что было скрыто самим Шелли в названии элегии, прочесть элегию в свете христианской эстетики и эстетики символизма. Эта элегия стала для Бальмонта-переводчика средством приближения к современности, способом воплощения душевной и духовной жизни человека эпохи модерн.

Бальмонт считал душу Шелли одной из самых красивых и правдивых душ, которые когда-либо жили на земле. По мнению Бальмонта, душа Шелли была полна неизменного благоволения к миру и людям. Она, эта душа, неоднократно подчеркивал Бальмонт, походила на безмерное и высокое небо. Все эти характеристики рисуют нам Шелли-христианина, устремленного ввысь, к Раю. Таким был, по мнению современников

[187] К.Д. Бальмонт. Переводы П.Б. Шелли. // URL: http://balmont.lit-info.ru/balmont/shelli/shelli.htm (дата обращения 30.06.22).

(например, высоко ценившей его М.И. Цветаевой), и сам К.Д. Бальмонт. Для Бальмонта Шелли был идеалом поэта и христианина. Именно поэтому Бальмонт еще более христианизировал элегию «Адонаис», усилил имевшиеся у Шелли христианские мотивы. Бальмонтовский перевод «Адонаиса» можно назвать не только вольным переводом, но и переводом-интерпретацией. Этот перевод-интерпретация максимально включен в контекст собственного бальмонтовского творчества.

К.Д. Бальмонт видел в английском поэте-романтике П.Б. Шелли своего «светлого гения» и «духовного брата» и потому достаточно свободно отнесся к выбранным для перевода произведениям Шелли. В стихотворении «К Шелли» Бальмонт перечисляет те черты, которые сближали его с английским поэтом: любовь к «полнозвучным» морским равнинам, восторг перед вечной Красотой, «душу андрогины». Друг, литературный противник и во многом антипод Бальмонта – Брюсов – напротив, предпочитал чувствительному и утонченному Шелли «неистового», демонического Байрона.

Бальмонтовский перевод элегии Шелли «Адонис» («Адонаис»), посвященной рано умершему поэту-романтику Дж. Китсу, можно назвать достаточно своеобразной интерпретацией оригинального текста. Бальмонт проводит параллель: Афродита Урания (Небесная Афродита), скорбящая о ранней смерти прекрасного Адониса – Дева Мария, оплакивающая Христа. В оригинале Шелли христианские мотивы не так очевидны.

Шелли призывает «музыкальнейшую из плакальщиц» вновь пролить слезы над могилой поэта (над могилой «самого юного и самого любимого ее сына», Адонаиса-Адониса-Китса). В оригинальном тексте лирический герой напоминает Афродите Урании о том, что она уже оплакала когда-то трех «сыновей света», трех великих поэтов – Гомера, Данте и Мильтона. В переводе К. Бальмонта налицо связь оплакивающей сына матери именно с Девой Марией, оплакивающей Христа.

Таким образом, переводы символистов, выполнявшиеся в конце XIX столетия, часто представляли собой вольное «отражение», «зеркало» исходного текста. В большинстве случаев результатом перевода становилось произведение, обогащенное прочтением через другие мифологические и исторические символы. Близкий К.Д. Бальмонту образ «переселения душ» предполагал, что переводной текст написан «русским Шелли», «русским Малларме», «русским Леконтом де Лилем» и т.д. – так, как написал бы этот поэт, будь он представителем отечественной литературы. Отсылки к античной и христианской мифологии, реалиям и прецедентным феноменам в переводах обогащаются аллюзиями русской культуры и русской литературы.

2.2. Кристаллизация переводческой стратегии В. Брюсова как преодоление парафрастической техники

Наиболее ярким представителем поэтов-переводчиков среди символистов был В.Я. Брюсов. Уступая К.Д. Бальмонту в объемах переведенных текстов, Брюсов значительно превосходил его в точности перевода и стремлении к скрупулезной работе с оригиналом.

Многие исследователи отмечали крайнюю сосредоточенность и тщательность подхода Брюсова к переводу. Он обладал значительной эрудицией, владел многими языками и знакомился не только с биографией и произведениями авторов, которых переводил, но и культурой и историей народа, к которому принадлежал автор[188]. В течение своей творческой деятельности он разработал свою собственную теорию перевода. Стремился к буквализму, дословности и старался максимально приблизиться к тексту

[188] Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд-во МГУ, 2000. С. 109.

автора и сохранить все самое важное; постоянно боролся с трудностями перевода, жалуясь на них в своих работах.

В.Я. Брюсов в свое время весьма неодобрительно отзывался о переводах К.Д. Бальмонта. Тем не менее, именно Бальмонт был долгие годы кумиром для Брюсова. В Бальмонте Брюсов нашел «нового поэта», способного создавать истинно символическую поэзию, но очень быстро стал ревновать, хотя продолжал публично заявлять о близкой дружбе с Константином Дмитриевичем. Уже в советское время, когда Бальмонт был в изгнании, В. Я. Брюсов в «Автобиографии», как бы прося прощения у бывшего друга, писал: «Его исступленная любовь к поэзии, его тонкое чутье к красоте стиха, вся его своеобразная личность произвели на меня впечатление исключительное. Многое, очень многое мне стало понятно, мне открылось только через Бальмонта. Он научил меня понимать других поэтов, научил по-настоящему любить жизнь. <…> Вечера и ночи, проведенные мною с Бальмонтом, когда мы без конца читали друг другу свои стихи и стихи своих любимых поэтов… останутся навсегда в числе самых значительных событий моей жизни. Я был одним до встречи с Бальмонтом и стал другим после знакомства с ним»[189].

Творческие успехи Валерия Брюсова к моменту появления в печати статьи «Фиалки в тигеле», посвященной теории перевода, выглядели скромнее бальмонтовских. Изданные небольшими брошюрами три выпуска сборника «Русские символисты» (1894–1895) включали в себя главным образом собственные стихи Брюсова под разными псевдонимами и еще несколько стихотворений малоизвестных поэтов. В предисловии к первому выпуску «Русских символистов» Брюсов заявил о намерении создать в России школу символической поэзии, передающей «тонкие, едва уловимые настроения»[190].

[189] Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Бальмонт. М. : Молодая гвардия, 2008. С. 42.

[190] Там же.

Кристаллизация «брюсовского» метода перевода происходила в творческом соперничестве с К.Д. Бальмонтом. О литературном соперничестве В. Брюсова и К. Бальмонта много писал Д.Е. Максимов, который, в частности, отметил, что «длительные, очень сложные жизненные и литературные отношения Бальмонта и Брюсова представляют собой целый роман, в котором восторженная дружба, связанная с влиянием Бальмонта на молодого Брюсова, сменяется несогласиями, соперничеством, охлаждением и даже враждой»[2]. Именно Д. Максимов назвал К.Д. Бальмонта «литературным двойником» и «антиподом» В.Я. Брюсова, показывая этим, что поэты не просто оказывали взаимное влияние друг на друга, но были вовлечены в своеобразные, уникальные, конкурентные отношения, в том числе в области литературного перевода.

О взаимном притяжении двух поэтов свидетельствует целый корпус критических статей и воспоминаний, оставленных поэтами и писателями Серебряного века, не считая обзоров и критических отзывов в газетах и журналах той эпохи. Вот, например, отзыв Тэффи: «Бальмонта часто сравнивали с Брюсовым. И всегда приходили к выводу, что Бальмонт истинный, вдохновенный поэт, а Брюсов стихи высиживает, вымучивает. Бальмонт творит, Брюсов работает»[8].

О.А. Жиронкина в работе «К. Д. Бальмонт и В. Я. Брюсов: состязание в поэтической практике»[191] отметила, что «состязательный характер литературных взаимосвязей К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова напоминал их современникам взаимоотношения Моцарта и Сальери: молодой Брюсов ориентировался на поэзию Бальмонта, стараясь превозмочь его талант и преодолеть его влияние, в то время как для Бальмонта поэзия Брюсова не представляла подобной значимости»[192].

---

[191] Жиронкина О.А. К. Д. Бальмонт и В. Я. Брюсов: состязание в поэтической практике. Автореферат. ФГБОУ ВПО «Воронежский государственный университет, 2013.

[192] Там же, С. 22.

В 1894 – 1905 гг. Брюсов и Бальмонт активно вели диалог как в переписке, так и в творчестве. В их стихотворных сборниках появились стихотворения с посвящениями и эпиграфами (например, «К.Д. Бальмонту» В.Я. Брюсова с эпиграфом из стихотворения К.Д. Бальмонта «Ожесточенному»), ответными посланиями и даже вызовами друг другу (например, стихотворение «Выбор» К.Д. Бальмонта). Но к 1906 г. подобная полемика прекратилась и передала эстафету критическим высказываниям поэтов друг о друге.

В.Я. Брюсов упрекал К.Д. Бальмонта в недостаточности новизны и оригинальности в его поэзии, неестественности образов и узости таланта, пока, наконец, не вынес жесткий и неоправданный приговор его творческому потенциалу: «Но, как писатель, как определенный деятель нашей литературы, Бальмонт, конечно, уже сказал свое последнее слово»[193]. К.Д. Бальмонт отвечал В.Я. Брюсову весьма сходным замечанием, состоящим в том, что как лирический поэт Брюсов близок к смерти[194], и поднимал в своей статье вопрос о творческих принципах, которыми должен руководствоваться подлинный поэт. И все же, несмотря на огромную разницу в поэтических и жизненных принципах поэтов, они до самого конца поддерживали интерес друг к другу. В 1921 г., за три года до смерти, В.Я. Брюсов трудился над статьей «Что же такое Бальмонт?».

Эта статья так и не была опубликована при жизни поэта, она осталась в архивных материалах. Однако вопрос состязательности в творчестве поэтов так и остался недостаточно изученным. Говоря о переводах на русский язык стихотворений Э. По, заметим, что именно вокруг перевода стихотворения «Ворон» велись ожесточенные споры между старшими символистами: Д. Мережковским, В. Брюсовым и К. Бальмонтом. В

[193] Гуковский Г.А. К вопросу о русском классицизме (Состязания и переводы) // Г.А. Гуковский Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общ. ред. и вступ. ст. В.М. Живова. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 252 – 277.

[194] Нинов А.А. Переписка с К.Д. Бальмонтом // Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. М.: Наука, 1991. С. 30-151.

переписке с В.Я. Брюсовым К.Д. Бальмонт указывал на стихотворение «Ворон» как на турнирное.

При этом оба поэта перевели не только «Ворона», но и почти все другие стихотворения Эдгара По. Каждый из них составил собственный сборник переводов стихотворений Эдгара Аллана По, сопроводив его комментарием, краткой биографией поэта и критической оценкой его творчества. Перед нами не просто состязание в переводах стихотворений, - это спор о принципах составления, издания и комментирования сборника стихотворений.

Чтобы выявить особенности перевода «Ворона» Э. По, осуществленного К.Д. Бальмонтом и В.Я. Брюсовым, обратимся вкратце к истории знакомства русского читателя с творчеством американского поэта-романтика. В 1850 – 1860-е гг. творчество Эдгара По становится известным в Европе, а с 1847 года и в России. В 1880-е гг. его художественные произведения и эстетическая теория начинают оказывать влияние на литературу и искусство. Наиболее полно художественная концепция американского романтика была воспринята старшими символистами; при этом ими на первый план выдвигалась именно поэзия Эдгара По. Не случайно именно Э. По В. Брюсовым, К. Бальмонтом и Д. Мережковским был назван предтечей русского символизма[195].

Именно в этот период появляется значительное число переводов поэзии Э. По на русский язык. Русские символисты открыли в поэзии Эдгара По новый способ поэтического видения мира, близкий их собственному. Это был способ интуитивного видения мира, мистическое знание без доказательств.

В понимании символистов творчество – это «тайнопись неизреченного», непознаваемого, запредельного. Поэт, владеющий такой

[195] Забаева Э.Ю. Эдгар По и старшие символисты. М. Издательство государственного областного университета, 2011. 229 с.

тайнописью, должен владеть также искусством намека, иносказания. Поэтическое слово у символистов становится подвижным и многозначным, словом-символом. Мало кто из русских поэтов-символистов не испытал на себе магического влияния творческого наследия Эдгара По, но проявлялось это влияние несколько по-разному.

К.Д. Бальмонт стремился передать прежде всего иррациональное, мистическое начало в творчестве Э. По. Брюсов, в свою очередь, усвоил некоторые ключевые образы, искусство стилевой отделки стиха. Вполне естественно, что вокруг переводов поэзии Э. По на русский язык возникла ожесточенная полемика. Эта полемика была, в первую очередь, связана с проблемой переосмысления, личностного толкования оригинального текста автором перевода.

Один из важнейших этапов этой полемики был связан с переводами на русский язык баллады Э. По «Ворон». Образ этой демонической птицы присутствует в поэзии А. Блока и других русских символистов. У А. Блока ворон олицетворяет собой тишину, смерть, колдовство, тление и боль, как, например, в одноименном стихотворении.

Заметим, что Ворон – демонический образ в славянской мифологии и в ряде других мифологий мира. Он считался мудрой и вещей птицей, но в то же время был вестником загробного мира. В русских волшебных сказках ворон добывает мертвую и живую воду, символизирует ветер, стихию воздуха. Согласно христианским традициям, эта птица стала символом дьявольских сил.

Первый перевод «Ворона» принадлежал С. Андреевскому и был опубликован в марте 1878 г. в «Вестнике Европы». По справедливому замечанию Е.К. Нестеровой[196], перевод этот представляет собой пересказ, выполненный четырехстопным ямбом. Вскоре появились другие переводы

[196] Нестерова Е.К. Русские переводы стихотворения Э. А. По «Ворон» / Е. К. Нестерова // Тетради переводчика. 1974 . Вып. 11. С. 22-36 .

«Ворона» - Л. Пальмина (1878), И. Кондратьева (1880), Л. Оболенского (1886) и др. В ранних переводах было ощутимо стремление переводчиков приблизить стихотворение По к привычным поэтическим формам – в ущерб индивидуальности американского поэта.

Многие первые переводы стихотворений и баллад По выполнялись не с английского, а с французского языка – таким образом осуществлялся «двойной» перевод. Существовал даже прозаический перевод «Ворона». Однако именно старшие символисты в 1880-90-х гг. увидели в Эдгаре По своего предшественника, «предтечу» собственной эстетики.

В 1894 г. К.Д. Бальмонт опубликовал свой перевод баллады Э. По «Ворон». Сопоставим оригинальный текст баллады, подстрочник и перевод баллады «Ворон», осуществленный К.Д. Бальмонтом (см. Приложение 1).

Первое, на что хочется обратить внимание при анализе поэтического перевода К. Бальмонта, это на редкую музыкальность баллады. Бальмонт использует шестистишие, однако хотя поэт применяет классическую для шестистишия укороченную последнюю строфу, последние слова укороченной строфы повторяются, как эхо: «тьма и больше ничего», «эхо, больше ничего», «ветер, больше ничего». Далее повторы в укороченной строфе приобретают мистическую окраску: «тьма, и больше ничего», «ворон молвил: «Никогда», Ворон каркнул: «Никогда», «Не восстанет никогда». При этом в подстрочнике используется повтор «Никогда больше». Вариативность повторов и особая музыкальность стиха заимствованы Бальмонтом у Э. По. В музыке Бальмонт видел царство чистых звуков, первозданной красоты, слов-символов, источающих магическую силу.

Если американский поэт слышал волшебные звуки в голосах людей, животных, растений, то Бальмонт в переводе баллады «Ворон» создал поэтическую музыку, завораживающую, мистическую. Эта мистическая музыкальность бальмонтовского перевода особенно видна в последнем шестистишии баллады:

И сидит, сидит зловещий Ворон черный, Ворон вещий,

С бюста бледного Паллады не умчится никуда.

Он глядит, уединенный, точно демон полусонный.

Свет струится, тень ложится, - на полу дрожит всегда.

И душа моя из тени, что волнуется всегда,

Не восстанет – никогда![197]

(К. Бальмонт «Ворон»)

Если в подстрочнике читаем:

Ворон, неподвижный, все сидит и сидит.

На светлом бюсте Паллады рядом с дверью моей комнаты,

И его глаза кажутся глазами демона, который спит,

И свет лампы над ним, струясь, бросает тень на пол,

И моя душа из этой тени, что растеклась на полу,

Не воскреснет – никогда больше![198].

Двойной повтор - «сидит зловещий Ворон черный, Ворон вещий» - с характерным «щ», вызывает у читателя ужас: читатель слышит звуки и шорохи, шепот преисподней.

В переводе В.Я. Брюсова эти строки более пессимистичны:

И не вздрогнет, не взлетит он,

все сидит он, все сидит он,

Словно демон в дреме мрачной,

Взгляд навек вонзив мне в грудь,

Свет от лампы вниз струится, тень от ворона ложится,

---

[197] Бальмонт К.Д. Переводы Эдгара По. // URL: http://balmont.lit-info.ru/balmont/edgar-po/edgar-po.htm (дата обращения 02.03.2022).

[198] Нестерова Е.К. Русские переводы стихотворения Э.А. По «Ворон» / Е. К. Нестерова // Тетради переводчика.1974. Вып. 11. С. 22-36.

И в тени зловещей птицы суждено душе тонуть...

Никогда из мрака душу, осужденную тонуть,

Не вернуть, о, не вернуть![199]

(Брюсов В. Я. «Ворон»).

В переводе Бальмонта ворон несет с собою «тень», в переводе Брюсова – «мрак», в котором тонет душа героя. Брюсовский перевод более пессимистичен, чем бальмонтовский, проникнут чувством безысходности. У Брюсова ворон – вестник мрака, у Бальмонта – вещая птица, «полусонный демон». И Брюсов, и Бальмонт усиливают символику ворона как инфернальной птицы, пришедшей за душой героя. У русских поэтов-символистов ворон – вестник «теневого», инфернального мира.

Интересно, что у Бальмонта ворон «уединенный», т.е. одинокий, погруженный в себя, тогда как Брюсов снимает мотив одиночества, подчеркивая враждебность ворона по отношению к герою. У Брюсова ворон вонзает в героя мрачный взгляд, подобный шпаге. У Бальмонта ворон изображен как полусонный демон, погруженный в собственные грезы, как безучастный (уединенный) идол.

У Брюсова душа героя тонет во мраке, который принес с собой ворон. У Бальмонта герою угрожает тень на полу, тень, отброшенная вороном и лампой (тень от лампы). Брюсов делает изображенную Эдгаром По картину еще мрачнее и безысходнее (мрак царствует); у Бальмонта герой лишь вступает в мир вечно волнующихся теней.

И Брюсов, и Бальмонт сохраняют очень важную деталь: ворон сидит на бюсте Афины Паллады, богини, символизировавшей у древних греков разум и мудрость. Бюст Паллады описан как «бледный» (у Бальмонта – «бледный»; у Брюсова - «светлый»). Ворон, сидящий на бюсте Паллады,

[199] Переводы баллады «Ворон» - XX век. Меланж. // URL: http://www.stihi.ru/2010/10/03/8208 (дата обращения 07.02.2022).

символизирует временную победу мрака (тени) над светом, иррациональных сил над рациональными, хаоса над космосом.

Бюст Паллады упоминается Э. По и в следующем контексте: в древнегреческой мифологии, литературе и искусстве Афина часто принимает орнитоморфный облик. Она превращается в птицу или же богиню сопровождают птицы. Например, в «Илиаде» Гомера Афина сидит на дубе, как ястреб. В «Одиссее» превращается в птицу и улетает. Афина Паллада в древнегреческой мифологии и литературе превращается то в орла, то в ястреба, то в ласточку или чайку.

Афина даровала Тиресию способность понимать язык птиц. Мудрые совы – птицы Паллады, знак служения богине. Ворон как вещая птица также может ассоциироваться с богиней мудрости Афиной. Но Афина Паллада – светлая, сияющая богиня, а ворон черен, как мрак, и в этом противоположен Афине. Палладу можно понимать как символ, воплощение светлого и гармоничного космоса, тогда как ворон символизирует хаос.

В Словаре Даля слово «черный» имеет несколько значений – в частности, «самый темный». В Евангелии от Матфея (Матф, 8: 12) ад назван «тьмой кромешной», т.е. местом, где темнота сгущена до предела. В переводе Брюсова Ворон несет в себе именно мрак (тьму кромешную) – ад.

Еще одно значение черного цвета – черный, как сажа, как копоть. Это значение черного цвета ассоциируется с адовым огнем, сжигающим все до основания. Черноте ворона у Э. По противопоставлен светлый бюст Афины Паллады – яркое световое пятно в этом мире мрака. Впрочем, и у Бальмонта, и у Брюсова сохранена характерная деталь: свет лампы. Этот свет, ассоциирующийся с поэтическим трудом и вдохновением, своего рода оберег для героя, защита от мрака, который приносит с собой ворон.

Однако лампа отбрасывает тень – это значит, что и в своем творчестве герой баллады не обрел гармонии. Отсутствие внутренней гармонии делает его уязвимым для мрака, а мрак воплощает собой «полусонный демон» - ворон.

Сон ворона в данном случае знаменует собой погружение во мрак, в глубины мрака. Этот сон не несет в себе света, он демоничен, означает утрату высшего, духовного начала.

У Э. По есть рассказ «Тень», сюжет которого несколько сходен с балладой «Ворон»: к пирующей семерке друзей является странный гость из иного мира, гость-Тень. Это неясная, бесформенная тень, звуки голоса которой напоминают голоса не одного, а многих и многих ушедших. Звук голоса Тени так же зловещ, как и у Ворона из одноименной баллады. Пирующие друзья в ужасе бегут от этого пришельца из Запредельного, иначе мрак поглотит их. В балладе «Ворон» (и в бальмонтовском, и в брюсовскому переводе) тень (мрак) растекается, растет, и в этом мраке тонет душа героя.

В целом мы видим, что перевод Бальмонта более музыкален, чем перевод Брюсова, он наполнен особой внутренней музыкой, что было характерно и для поэзии Эдгара По. «Быть может, именно в музыке, - писал По, - душа более всего приближается к той великой цели, к которой, будучи одухотворена поэтическим чувством, она стремится, - к созданию неземной красоты… Часто мы ощущаем с трепетным восторгом, что земная арфа исторгает звуки, ведомые ангелам. И поэтому не может быть сомнения, что союз поэзии музыкой в общепринятом смысле открывает широчайшее поле для поэтического развития»[200].

Само понятие «музыкальность» По воспринимал шире, нежели просто мелодическую интонацию стиха; он понимал под музыкальностью звуковую организацию произведения, включая ритм, поэтический размер, метрику, рифму, строфику, рефрен, ассонанс, или аллитерацию. Все эти элементы он ставил в зависимость друг от друга и подчинял общей задаче – достижению музыкального и в то же время семантического эффекта. Для

[200]По Э. Поэтический принцип // Эстетика американского романтизма. М.: Художественная литература, 1977. С. 139.

Бальмонта понятие музыкальность созвучно понятию зеркальности, строки перевода зеркально музыкальны, отражаются одна в другой. Принцип зеркальности у Бальмонта предполагает не просто закон отражения «всего во всем»[201], но и возможность рождения небывалого, необыкновенного - чуда. Бальмонт заимствовал у По прием повторов, однако так его разнообразил, что именно бальмонтовские повторы в «Вороне» сложились в особую систему, с использованием внутренней рифмы, созвучий, аллитераций.

4-5 июля 1895 г. появляется набросок перевода первой строфы «Ворона», осуществленный В. Брюсовым. Однако, прежде чем перейти к анализу этого наброска, приведем подлинник и подстрочник. Итак, подлинник:

Once upon a midnight dreary,
while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping,
suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping,
rapping at my chamber door.
“‘T is some visiter”, I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more”[202].

Подстрочник:
Однажды полночью унылой,

[201] Петрова Т. С. Принцип зеркальности в поэзии Бальмонта. Иваново, Издательство Ивановского университета, 1999. С. 27.

[202] Нестерова Е.К. Русские переводы стихотворения Э. А. По «Ворон» / Е. К. Нестерова // Тетради переводчика . 1974 . Вып. 11. С. 22-36 .

пока я размышлял, ослабевший и уставший,

Над старинными, любопытными томами забытых знаний –

Пока я засыпал, почти дремал,

неожиданно послышался легкий стук,

Словно кто-то легко стучал, тихо постучал в дверь моей комнаты.

«Это какой-то гость, - я прошептал, -

стучащийся в дверь моей комнаты. - Только это – больше ничего» (подстрочник наш – А.У.).

Брюсовский набросок перевода первой строфы:

«Как-то полночью ненастной <1 слово нрзб.> пленный, безучастный

Над томами древних знаний позабытых навсегда Я <1 слово нрзб. > полусонный шуткой <2 слова нрзб. >

И услышал стук <1 слово нрзб.> в полусне <2 слова нрзб.> «Это знать», пробормотал я, прошептал не без труда.

Это гость стучит сюда»[203].

Перевод этот весьма вольный, многие образы переданы не точно («пленный», «безучастный») либо потеряны, некоторые добавлены самим Брюсовым («шутка», «не без труда»). Брюсов стремился в первую очередь передать размер и рифмовку «Ворона».

К.Д. Бальмонт обращал особенное внимание не только на семантику поэтического текста, но и на его мелодику и музыкальность. При этом Бальмонт готов был жертвовать многими формальными моментами для создания определенного эффекта от стихотворения. В.Я. Брюсов же избирает основным элементом именно формальную организацию стихотворения. Ради сохранения размера и формы стиха Брюсов часто жертвовал некоторыми идеями, символами и образами.

[203] Там же.

В переводах Бальмонта и Брюсова мы видим несходные образы. У Бальмонта ворон – «уединенный», полусонный, безучастный к герою демон, погруженный в собственные грезы; у Брюсова ворон вступает в духовный поединок с героем, вонзая свой взор, как шпагу, ему в грудь. Брюсов делает акцент на поединке ворона с героем баллады, у Бальмонта герой отдан во власть ворону, бессилен перед ним. Однако и у Брюсова герой проигрывает духовный поединок с вороном, попадает под власть мрака. У Бальмонта герой вступает в мир вечно волнующихся теней, который символизирует собой ворон.

Перевод Брюсова более точен, ближе к оригинальному тексту. Перевод Бальмонта более музыкален; бальмонтовский «Ворон» - это завораживающая, магическая музыка, мелодия хаоса.

На материале переводов других текстов Э. По указанная закономерность также прослеживается. Так, оба поэта[204] обращались к переводу сонета “Silence” (1839)[205]. В нем проводятся парные параллели между морем и берегом и телом и душой. Смерть тела – это тишина, и о ней не стоит скорбеть, но стоит опасаться тихой смерти души. Таков смысл, понятный из оригинала произведения.

Автор указывает в названии, что это сонет, из чего можно предположить, что это должен быть сонет в плане формы – сонет как строфа. Обычно он состоит из двух четверостиший (катренов) и двух трехстиший (терцета). В сумме получается 14 строк, но в приведенном оригинале строк 15, и во втором катрене есть дополнительная пятая строка, которая рифмуется как первая и четвертая строки. Что примечательно, «лишняя» строка оканчивается на no more, что перекликается с nevermore из

[204] Материал о сравнении переводов Э. По В. Брюсовым и К. Бальмонтом сонета Э. По вошел в статью Устиновская А.А. К вопросу о трудностях художественного перевода лирики: переводческие стратегии В. Брюсова и К. Бальмонта // Казанская наука. 2019. № 4. С. 172-174.

[205] Poe E.A. The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe. Dorset Press. 1989. С. 11.

«Ворона» и созвучно с mortem из латыни – смертью, к теме, к которой постоянно в своем творчестве обращается автор.

Брюсов, стремившийся всегда к сохранению формы, оставляет необходимое количество строк, и также добавляет одну строку в сонет «третьей» рифмой, но переносит из второго катрена в первый терцет. У Бальмонта есть тройная рифма, но строк на целых три больше и две из них подхватывают рифму третьего четверостишия. Можно предположить, что последний пожертвовал формой в этом случае для сохранения баланса в передаче идеи.

Таблица 7. Сопоставление переводов первой строфы По

Оригинал	**Перевод Брюсова**	**Перевод Бальмонта**
There are some qualities – some incorporate things, That have a double life, which thus is made A type of that twin entity which springs From matter and light, evinced in solid and shade.	Есть свойства, бестелесные явленья, С двойною жизнью; тип их с давних лет, – Та двойственность, что поражает зренье: То – тень и сущность, вещество и свет.	Есть свойства – существа без воплощенья, С двойною жизнью: видимый их лик – В той сущности двоякой, чей родник – Свет в веществе, предмет и отраженье.

Здесь можно уже увидеть тягу Брюсова к сохранению рифмы – как и в оригинале, она перекрестная (abab), словосочетания ровно на тех же местах, что и в оригинале, за исключением глагола to spring. Свет и вещество не происходят из двойственности, а «поражают зренье». У Бальмонта рифма опоясывающая – abba. A to spring передано в первом смысле - «родник». Более близкий подстрочный вариант был бы «Тот тип двойственности, из которой происходят», и его не выбрали оба переводчика.

Таблица 8. Сопоставление переводов второй строфы По

Оригинал	**Перевод Брюсова**	**Перевод Бальмонта**
There is a two-fold Silence – sea and shore – Body and soul. One dwells in lonely places, Newly with grass o'ergrown; some solemn graces, Some human memories and tearful lore, Render him terrorless: his name's "No More."	Есть два молчанья; берега и море, Душа и тело. Властвует одно В тиши. Спокойно нежное, оно Воспоминаний и познанья горе Таит в себе, и «больше никогда» Зовут его.	Двойное есть Молчанье в наших днях, Душа и тело – берега и море. Одно живет в заброшенных местах, Вчера травой поросших, в ясном взоре, Глубоком как прозрачная вода, Оно хранит печаль воспоминанья, Среди рыданий найденное званье; Его названье: «Больше Никогда».

Следуя оригиналу, далее берем второй катрен плюс пятая строка, которую оба автора перевели как «больше никогда». Если посмотреть на переводы «Ворона», там аналогию, пронизанную смертью, в той же форме сохранил только Брюсов, у Бальмонта там осталось только «никогда», отчего эффект несколько теряется.

Здесь уже можно увидеть, что в погоне за точной передачей формы строфы, Брюсову приходится уйти от близкого к подстрочному перевода, который использует Бальмонт. «Заброшенные места, поросшие травой» становятся просто «тишью», но здесь Бальмонт несколько увлекся и добавил от себя «ясном взоре, глубоком как прозрачная вода». Тем не менее, обоим удается сохранить это зловещее «больше никогда» в конце строки.

Таблица 9. Сопоставление переводов третьей строфы По

Оригинал	**Перевод Брюсова**	**Перевод Бальмонта**
He is the corporate Silence: dread him not! No power hath he of evil in himself; But should some urgent fate (untimely lot!) Bring thee to meet his shadow (nameless elf, That haunteth the lone regions where hath trod No foot of man,) commend thyself to God!	Зовут его. Телесное молчанье, Оно бессильно, не страшись вреда! Но если встретишь эльфа без названья, – Молчанья тень, в пустынях без следа, Где человек не должен ставить ногу, Знай: все покончено! предайся Богу!	Не бойся воплощенного Молчанья, Ни для кого не скрыто в нем вреда. Но если ты с его столкнешься тенью (Эльф безымянный, что живет всегда Там, где людского не было следа), Тогда молись, ты обречен мученью!

В заключении оба поэта практически одинаково переводят словосочетания оригинала, но снова у Брюсова форма берет верх и два терцета сохраняют положение рифмы, что дает переводу ритм и общее звучание оригинала. Бальмонт же обращает внимание на скобки и точную передачу словесных оборотов, а ритм терцетов ломает опоясывающей рифмой четверостиший.

В целом, в рамках данного перевода Брюсов опирался на количество строк, рифму и ритмику, и в какой-то мере сохранил дословность перевода. И между точностью фразы слово в слово и краткостью переложения был сделан выбор в сторону последнего. Бальмонт же в своем переводе утратил ритм стихотворения, добавил некоторые вещи от себя, но передал почти все словосочетания почти подстрочным переводом. Можно сказать, что он

довольно точно передал содержание текста, но в какой-то мере утратил или изменил в угоду своему вкусу атмосферу данного произведения.

Сопоставим два перевода произведения Эдгара Аллана По «Fairyland», выполненных В. Брюсовым и К. Бальмонтом[206]. В оригинале поэма состоит из 46 строк. Перевод Брюсова соответствует заданному размеру, однако в версии Бальмонта произведение было увеличено до 61 строки. Касательно длины самих строк, англоязычная версия представляется длиннее русскоязычной: они содержат от трёх до семи слов, в то время как максимальное количество в переводных вариантах не превышает пяти.

Основные различия переводов:

1. количество строк;
2. количество слов в каждой строке;
3. пунктуация;
4. чередование строк;
5. образность;
6. выбор лексических единиц;
7. выбор грамматических категорий.

Само название “Fairyland” принято переводить на русский язык как «волшебная страна» или «сказочная страна». Однако, оба переводчика предпочли использовать слово «фея» (Бальмонт – «Фейная страна», Брюсов – «Страна Фей»), вызывая у читателя ассоциации со сказочными лесными существами.

В оригинале название поэмы представлено одним существительным. В переводе Бальмонта оно включает два слова – прилагательное и

[206] Материал о переводе В.Я. Брюсовым и К.Д. Бальмонтом стихотворения Э. По “Fairyland” вошел в статью Устиновская А.А. Специфика поэтического перевода английской лирики поэтами Серебряного века // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы IV Международной научно-практической конференции. Ответственные редакторы: Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. 2018. С. 163–172.

существительное, при этом прилагательное звучит весьма необычно. В версии Брюсова название также состоит из двух слов, оба являются существительными, одно из которых стоит в именительном, а другое – в родительном падеже.

По грамматической структуре оба перевода отличаются от оригинала. Так, в первой строчке поэмы на английском языке (“Dim vales – and shadowy floods–“) стоит прилагательное – существительное во множественном числе союз – прилагательное – существительное во множественном числе. У Бальмонта («Долы дымные – потоки Теневые – и леса») это существительное во множественном числе – прилагательное – существительное во множественном числе. При этом последующее прилагательное Бальмонт переносит в начало следующей строки, таким образом разбивая первую строку оригинального текста на две.

Брюсов в своем переводе («Мгла долов – тень по кручам – ») использует существительное в именительном падеже – существительное родительного падежа во множественном числе – существительное в единственном числе и существительное множественного числа в дательном падеже с предлогом.

В четвертой строке поэмы присутствует грамматическая категория Present Simple с модальным глаголом в отрицательной форме. Бальмонт в своем переводе использует сравнительную конструкцию: он сравнивает слово «леса», которое присутствует в оригинале, и «небеса», которого нет в оригинальной версии. Кроме того, переводчик использует метафору для создания дополнительной образности.

В английском произведении часто встречаются грамматические конструкции, типичные для повседневной речи, в то время как в русских переводах ей свойственна большая поэтичность, не встречающаяся в обыденной жизни. Особенно это характерно для перевода Бальмонта. Он использует такие слова как: долы, краса, дымы, лики, дымный, благодать, чары, покров, чертоги, крылами, дремонствует, меж.

На взгляд русского читателя подобные слова кажутся устаревшими. Здесь можно провести параллель со стихотворениями Пушкина: перевод изобилует метафорами (леса глядят как небеса, луны тают и растут, лунный циферблат), олицетворениями (говорит луна луне, спит луна), эпитетами (складки бледных снов).

Бальмонт добавляет некоторые строки, отсутствующие в тексте оригинала. Например, «в них неверная краса» (ст. 5), «шар огромный там и тут» (ст. 9), «озаряется луной» (ст. 12). Переводчик прибегает к приему метонимии: например, слово wax (ст. 5) заменено на глагол «тают» (ст. 8) – то, что происходит с воском на солнце.

В 22 и 23 строках переводчик выбирает наречия ниже, дальше, ближе как цепь лексических повторов, создавая эффект быстро разворачивающегося действия. Однако следует заметить, что 25 строка присутствует в оригинальном тексте в совершенно иной форме, нежели в переводе.

В 30 и 31 строках присутствует больше существительных в сравнении с оригиналом, однако они передают тот же смысл и служат для лучшего восприятия читателем. Строка 37 отсутствует в англоязычном тексте, однако переводчик решает более полно раскрыть значение слова «лабиринт», объясняя читателю, что случается с теми, кто в нем заблудился. В строке 40 представлены такие образы, как луна, душа, которых нет в оригинале.

В переводе Брюсова также присутствуют такие нетипичные для обыденной речи слова как «мгла», «долы», «длила». В 5 строке использована краткая форма существительного (лун).

В 6 строке он использует наречие «всегда» вместо «снова».

Строки 7–10 отсутствуют в оригинальном произведении.

Строки 13 и 14 переданы в форме риторического вопроса, при этом вопросительный знак не используется.

В 16 строке переводчик использует слово «трон» вместо слова «корона». Тем не менее, оба понятия вызывают образы, связанные с королевской властью.

В 19 строке у Брюсова «плащ» - более конкретизированное понятие, чем «ткань» в оригинальном тексте. Вероятно, выбор переводчика пал на это слово в продолжение к образу трона, использованному им ранее.

В 20 и 21 строках Брюсов добавляет «хижину» и «руины», которых нет в английском тексте. Эти образы помогают придать произведению большей драматической образности.

В 22 строке присутствует повтор, отсутствующий в оригинале.

29-я строка объединяет в себе две строки оригинального текста, соединяя два образа в один.

В строках 30 и 31 Бальмонт использует глаголы «встанут», «сникнут» и «мчится», которых нет в оригинальном произведении. В русской версии они также создают эффект быстро сменяющихся событий. Кроме того, в переводе присутствует слово «страсть», задающее переводу необходимый тон, воздействующий на читателя.

Также в переводе присутствует устаревшее слово «колыбелясь». Как правило, оно используется в форме существительного, однако Бальмонт превращает его в глагол.

Строчка «как из жерл вулканов дымы» придает переводу дополнительной образности. Существительные «дождями», «блески», «снов», прилагательные «цветными», «расписными» также отсутствуют в оригинале. Тем не менее, их использование оправдано в переводе на русский язык, так как они способствуют дополнительной экспрессивности.

Также примечательно, что переводчик прибегает к замене частей речи слов. Например, существительное “Earth” передано на русский как «земными».

Две строки полностью изменены:

The unbelieving things!

Прихоть сна владеет ими!

При этом мы видим, что пунктуация была сохранена.

Строчка “have brought a specimen” также отсутствует в переводе, при этом русскую версию поэмы закрывает строчка «светит вышняя краса».

В переводе 29 строки у Брюсова изменена грамматическая структура предложения: происходит замена действительного залога (“in the morning they arise”) на страдательный («им вскроет день глаза»). Кроме того, изменено само существительное, обозначающее время суток.

В 32 строке присутствует прилагательное «тяжелый», существительное «гроз» и устаревшее существительное «севом». В том же предложении оригинального текста встречаются два слова с сильной эмоциональной окраской: существительное “tempests” и глагол “toss”, использованные для создания атмосферы первозданного хаоса и ярости природы.

В 33 строке переводчик прибегает к спецификации: «он стал – цепь облаков», тогда как в оригинале образы более абстрактны – “like – almost anything”.

36-я строка полностью отлична от оригинала как по грамматической структуре, так и по лексической выразительности: “for the same end as before” - «им больше не нужна».

В 38 строке использована иная пунктуация. Переводчик ставит скобки и делает предложение восклицательным, в то время как в оригинале скобки отсутствуют, и строка оканчивается двоеточием («which I think extravagant» - «но как всё чрезвычайно!»).

В 40 строке стоит глагол «разрешены», в то время как в оригинале использован глагол “dissever”, что также изменяет грамматическую структуру предложения. В русской она становится страдательной безличной, тогда как в английском это действительный залог.

В 41 строке переводчик выбирает существительное «мотыльки» вместо прямого перевода слова “butterflies”, представленного в оригинале.

Выбор оправдан необходимостью сохранения рифмы с 42 строкой: «когда летят, легки». Однако в оригинале смысловое содержание этой строки полностью отлично от русской версии: “of Earth, who seek the skies”.

В 43 строке использовано слово «в лазури», которого нет в оригинальном произведении: “and so come down again”.

В 44 строке вновь заменен смысл: “the unbelieving things” - «вовек без достиженья».

В строках 45-46 изменена последовательность оригинального произведения:

1. have brought a specimen

2. upon their quivering wings

1. во образе пыльцы

2. приносят образцы!

Кроме того, в переводе присутствует слово «пыльцы», отсутствующее в англоязычном тексте. Стихотворение заканчивается восклицательным знаком, что придает ему большей эмоциональной окраски.

Оба поэта обращались также к переводу одного из самых загадочных стихотворений Э. По – “Ulalume”[207]. Название произведения – “Ulalume” – означает «конец, смерть, погибель». Оно было написано в 1847 году по просьбе священника Котсворта Бронсона, который планировал читать его во время проповеди.

Различаются уже подходы к переводу названия баллады. Бальмонт прибегает к методу транскрипции («Улялюм»), Брюсов использует транслитерацию («Улалюм»). Теми же методами они переводят некоторые

[207] Материал о сопоставлении перевода “Ulalume” Э. По В.Я. Брюсовым и К.Д. Бальмонтом вошел в статью Устиновская А.А. Поэтический перевод как высшая ступень мастерства перевода // Казанская наука. 2018. № 3. С. 87–89.

имена собственные. Так имя Weir переведено Брюсовым как Уир[208], Бальмонтом – Вир[209].

Оригинальный текст составляет 105 строк. Оба переводчика несколько сократили объем произведения: Бальмонт до 100, а Брюсов – до 95 строк.

Далее рассмотрены различия переводов самого текста баллады К. Бальмонтом и В. Брюсовым:

1. В своем переводе Брюсов вводит слово «секира», которое отсутствует в оригинальном тексте. Тем не менее, выбор этого слова весьма уместен, так как оно вызывает образы, связанные с отчаянием, неизбежностью, сохраняя драматическое, мрачное настроение произведения: «Листья сухи в форме секир, Листья скрючены в форме секир»[210]. Бальмонт не включает дополнительных образов в свой перевод, однако в его версии неодушевленным объектам придаются свойства одушевленных: «Были сухи и скорбны листы, Были сжаты и смяты листы»[211].

2. Для перевода той же строки (“the leaves they were withering and sere”[212]) переводчики используют разные глаголы: «скрючены» (Брюсов) и «сжаты» (Бальмонт).

3. В строке “It was night in the lonesome October – of my most immemorial year”[213] Брюсов делает перестановку («Моего незабвенного года, был октябрь, и был сумрачен мир»[214]). Бальмонт опускает название

[208] Брюсов К.Я. Tania-SoleilJournal // URL: http://www.tania-soleil.com/edgar-allan-poe-ulalume/#5 (дата обращения 20.03.2018).

[209] По. Э. Заколдованный замок. Сборник. Харьков: Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2015. С. 789.

[210] Брюсов К.Я. Tania-SoleilJournal // URL: http://www.tania-soleil.com/edgar-allan-poe-ulalume/#5 (дата обращения 20.03.2018).

[211] По. Э. Заколдованный замок. Сборник. Харьков: Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2015. С. 788.

[212] Poe. E. Complete tales and poems. Edinson, NJ: Castle Books, 2002. P. 779.

[213] Там же.

[214] Брюсов К.Я. Tania-SoleilJournal // URL: http://www.tania-soleil.com/edgar-allan-poe-ulalume/#5 (дата обращения 20.03.2018).

месяца («за огнем отгоревшего лета»)[215], и не случайно: в центральной России люди всегда с нетерпением ждут наступления лета, и всегда тоскуют, когда оно пролетает. Бальмонт также добавляет строчку «Ночь пришла, сон глухой черноты», которая отсутствует в оригинальном источнике.

4. В англоязычной балладе использовано слово lonesome, которое Брюсов переводит как «сумрачен», относя его к существительному «мир» (а не «October», как в оригинале). Бальмонт выбирает прилагательное «отгоревшего», при этом относя его к слову «лето».

5. В переводе Брюсова использован ряд существительных (лес, озера, реки, скорбь, Саркофаг, эпитафия, пар, сфера), глагол (целовать) и прилагательное (алмазной), которые отсутствуют в тексте оригинальной баллады.

6. С точки зрения сохранения образности, перевод Бальмонта больше соответствует оригиналу, нежели версия Брюсова. Перевод Бальмонта также более выразителен, в нем использован ряд таких стилистически окрашенных выражений, как: умерло лето, ночь постарела, что-то облачным сном заболело, царство вздохов, в ней бледность больная, в истоме бессилья.

7. В переводе Брюсова слово Titanic было опущено и заменено на «странник» (“Hereonce, through an allay Titanic, Of cypress, I roamed with my Soul”)[216] – «Кипарисов аллей, как странник, / Там я шел с Психеей вдвоем»[217]. Перевод Бальмонта более приближен к оригиналу: «Там однажды, в аллее титанов, / Я с моею Душою блуждал»[218].

---

[215] По. Э. Заколдованный замок. Сборник. Харьков: Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2015. С. 788.

[216] Poe. E. Complete tales and poems. Edinson, NJ: Castle Books, 2002. P. 779.

[217] Брюсов К.Я. Tania-SoleilJournal // URL: http://www.tania-soleil.com/edgar-allan-poe-ulalume/#5 (дата обращения 20.03.2018).

[218] По. Э. Заколдованный замок. Сборник. Харьков: Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2015. С. 788.

8. При сравнении переводов части “These were days when my heart was volcanic / As the scoriac rivers that roll – / That groan as they roll down Mount Yaanek / In the realms of the boreal pole”[219] хорошо заметна разница в образности. В своем переводе Брюсов рисует образы ледяных, заснеженных горных цепей, в то время как Бальмонт изображает незыблемые скалы и мощные горные потоки, низвергающиеся с их вершин.

9. Для перевода слова tomb, фигурирующего в оригинальном тексте (“But were stopped by the door of a tomb – By the door of a legended tomb”[220]), Брюсов использует «Саркофаг, с эпитафией дверь»[221], разбивая перевод на две строки. Бальмонт использует слово «склеп» для перевода этого же слова.

Таким образом, в творческом диалоге с К.Д. Бальмонтом формируется и кристаллизуется личность В.Я. Брюсова как переводчика. С 1894 по 1901 гг. происходит период наиболее тесного сотрудничества и взаимного влияния Бальмонта и Брюсова друг на друга. С начала же XX века поэты все больше и больше расходятся в своих поэтических принципах и понимании задач искусства, из-за чего диалог-соперничество превращается в спор и противостояние. При этом близость стихотворного творчества К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова сочетается с кардинальной разницей в выборе поэтических принципов и в понимании смысла и цели творчества.

[219] Poe. E. Complete tales and poems. Edinson, NJ: Castle Books, 2002. P. 779.
[220] Там же.
[221] Брюсов К.Я. Tania-SoleilJournal // URL: http://www.tania-soleil.com/edgar-allan-poe-ulalume/#5 (дата обращения 20.03.2018).

2.3. От буквализма к полифонии: перевод как диалог с автором оригинала (на материале переводов В. Брюсова)

Эволюция творческого метода символистов-переводчиков развивается по гегелевскому принципу «тезиса – антитезиса – синтеза». В творческой переработке метод перевода-«зеркала» («отражения», «перевоплощения») столкнулся с методом точного перевода, и на их соприкосновении и сопряжении формируется уникальная творческая техника перевода-диалога, достигшая наиболее полного и глубокого выражения в творчестве Валерия Брюсова.

Брюсов активно переводит тех поэтов, с которыми чувствует глубокое внутреннее родство (чуть ли не на уровне «двойничества»); он выбирает поэтов противоречивых, амбивалентных эпох, близких Российской империи начала XX века. Среди англоязычных поэтов Брюсову особенно близок неистовый Байрон, шотландец по матери, отвергнутый уравновешенной, консервативной Англией, или мистический Эдгар По, автор баллады «Ворон». Из англоязычных «аполлонических» поэтов, уравновешенных и гармоничных, Брюсову был близок только Шекспир, но и в сонетах Шекспира русский поэт-символист парадоксальным образом находил дионисийские мотивы. Уже в самом отборе поэтических текстов для перевода были отражены особенности брюсовского символистского мировидения. Брюсов зачастую видел в поэтическом переводе способ беседы с поэтами иных эпох, беседы вне времени и пространства, когда «свое» слово парадоксальным образом сплетено с «чужим» и порой становится неотделимым от «чужого». С французского языка Брюсов охотно переводил Поля Верлена, Поля Фора, Артюра Рембо, с итальянского – Габриэле д’Аннунцио.

М.Л. Гаспаров в статьях «Брюсов и буквализм», «Брюсов и подстрочник», «Брюсов-переводчик» рассматривает два основных периода в творчестве В.Я. Брюсова как переводчика. По утверждению М.Л.

Гаспарова, Брюсов был не просто сторонником буквализма в переводе, но одним из наиболее яростных защитников этого принципа, в особенности в поздних переводах: «Переводческая программа молодого Брюсова – это программа «золотой середины»; программа позднего Брюсова – это программа «буквализма» именно в том смысле, в каком мы его обрисовали: это борьба за сокращение «длины контекста» в переводе, за то, чтобы в переводе можно было указать не только каждую фразу или каждый стих, соответствующий подлиннику, но и каждое слово и каждую грамматическую форму, соответствующую подлиннику»[222]. Брюсов как переводчик эволюционирует, меняется, что легко проследить по изменениям техник перевода и используемых приемов. В то же время даже поздние переводы В.Я. Брюсова вписаны в контекст его творчества и неразрывно связаны с ним.

С. Малькова считает, что Брюсов изменял стихи подлинника в соответствии с тем, как представлял себе идею, тему, образы и мотивные ряды произведения. Иными словами, Брюсов считал, что стиль перевода, конечно, зависит от оригинала, но главное – передать некие впечатления (ассоциации), связанные с оригинальным текстом[223]. Однако злоупотреблять включением оригинального текста в контекст собственного творчества нельзя, иначе будет поставлена под угрозу оригинальность переводимого произведения.

Особенности переводов поэзии французских символистов, выполненных Брюсовым, объясняются стремлением поэта отстоять право символизма вообще и русского символизма в частности называться новым искусством. Именно в это время Брюсов пересматривает свою «философию

[222] Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм // Гаспаров М.Л. Поэтика перевода. – М., 1988. – С. 29 – 62.

[223] Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Гончаренко С. Ф. Собрание избранных сочинений в трёх томах. М.: «РЕМА», 1995. Т.3. С. 92.

искусства», изложенную в статье «Истины» («Северные цветы», 1901), и пытается подвести под нее философскую и религиозную базу.

«Бывает искусство мертвое и живое. Живое искусство всегда «бродит в безднах», всегда касается тайны, ибо тайна – его душа, оживляющее его начало; оно всегда философично, мистично, если хотите, религиозно»[224], - писал В.Я. Брюсов. Поэтический перевод лучших образцов французской символистской поэзии – это искусство живое, поэтому вольности в переводе вполне допустимы и оправданы. В частности, Брюсов считал, что наш земной мир состоит из вещей, предметов, а мир идеальный – из идей-сущностей. Соответственно, каждая вещь материального мира представляет собой воплощение некой общей идеи. Последнее означает, что «идея (смысл) не тождественна вещи, поэтому предметный мир можно мыслить без всякого смысла, как «голую» предметность»[225].

Именно в это время появляются первые статьи В.Я. Брюсова о методах перевода как такового и о роли поэтического искусства вообще. Однако Брюсов-критик порой вступал в полемику с Брюсовым-поэтом. Поэтому в своих статьях Брюсов часто оправдывался, что вынужден заниматься такой «безделицей», как литературная критика.

«Задача художественного разбора (критики), - считал Брюсов, - помочь читателю, зрителю, слушателю; истолкователь искусства - проводник в новых мирах. Он отвергает только повторяющих прежде сказанное, всех других изучает. Ему важно не внешнее, что дает время, что у художника общее с современниками, а понять самую душу отдельных творцов. Разбор созданий искусства есть новое творчество: надо, постигнув душу художника, воссоздать ее, но уже не в мимолетных настроениях, а в

[224] Мочульский К. Валерий Брюсов. СПб.: Академический проект, 2007. С. 43-54.
[225] Лосев А.Ф. Проблемы символизма и реалистическое искусство. М.: Художественная литература, 1976. С.92.

тех основах, какими определены эти настроения. Истолкователем художника может быть только мудрец»[226].

С 1903 г. В.Я. Брюсов начинает активно заниматься переводческой деятельностью, пиком же ее становятся 1911-1913 гг. При этом большая часть переводов приходится на 1910-е гг. Подобный факт исследователи творчества Брюсова объясняют по-разному. Н.С. Бурлаков связывает плодотворность переводческой деятельности Брюсова в 1910 – 1920 гг. с тем, что она «по инициативе Горького была направлена к единой цели – сблизить культуру и литературу России»[227].

А.К. Мочульский пишет, что «с 1910 года в жизни поэта начинается «кабинетный период» - он уходит от журнальной полемики, кружковых выступлений, манифестов о новом искусстве и погружается в свой любимый книжный мир»[228]. Мочульский добавляет, что в это время Брюсов стремился к универсальности, изучая языки и приобретая эрудицию во всех областях мировой культуры. Возможно, поэтому Брюсову и принадлежит большинство переводов, которые очень точно передают стиль и ритм подлинников[229].

«Кабинетный» период творчества стал подлинной вершиной творчества В.Я. Брюсова как переводчика. Для доказательства этого факта далее переводы, выполненные В.Я. Брюсовым, сопоставляются с переводами, над которыми работали другие авторы, придерживавшиеся сходного понимания перевода, а не «перевода-отражения», как К.Д. Бальмонт.

Переводы с английского языка выполнялись В.Я. Брюсовым как обращение к традиции романтизма: выполненные В.Я. Брюсовым и его

---

[226] Брюсов В.Я. Об искусстве. // URL: http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/kritika-bryusova/o-iskusstve.htm (дата обращения 18.03.2021).

[227] Гаспаров М.Л. Брюсов и античность // Брюсов В. Собр. соч. В 7-ми томах. М.: Художественная литература, 1975. Т.5.С. 543 - 555.

[228] Мочульский К. Валерий Брюсов. СПб: Академический проект, 2007. С. 96.

[229] Там же.

единомышленниками переводы с французского языка в большинстве случаев представляют собой обращение к признанным мэтрам символизма: Верлену, Рембо, Бодлеру, Малларме, Леконту де Лилю и другим поэтам. В случае обращения к английской поэзии речь идет скорее о диалоге с романтической традицией – произведениями Дж.Г. Байрона, Э. По, которые В.Я. Брюсов рассматривал в контексте не только своего творчества, но и через оптику русского романтизма. Так, Брюсов погружается в творчество Э. По, Дж. Г. Байрона, внося в свои переводческие решения отсылки к российскому романтизму, особенно к М.Ю. Лермонтову.

Валерий Яковлевич перевел стихотворение “I would I were a careless child” («Хочу я быть ребенком вольным»[230]).

Стихотворение начинается строфой:

«I would I were a careless child,

[я хотел бы быть беззаботным ребёнком]

Still dwelling in my Highland cave,

[жить в своей пещере в горах]

Or roaming through the dusky wild,

[или пробираться сквозь мрачную дикость]

Or bounding o’er the dark blue wave;

[или подходить к тёмным синим волнам]

The cumbrous pomp of Saxon pride

[громоздкая пышность саксонской гордости]

Accords not with the freeborn soul,

[не уживается со свободнорожденной душой]

Which loves the mountain’s craggy side,

[которая любит скалистые стороны гор]

[230] Байрон Д.Г. Стихотворения 1803-1809 // Собрание сочинений в четырех томах. М., Правда, 1981. Том 2. С. 115.

And seeks the rocks where billows roll[231].

[и ищет камни, скатывающиеся вниз».]

В переводе Брюсова эти строки звучат так:

Хочу я быть ребенком вольным
И снова жить в родных горах,
Скитаться по лесам раздольным,
Качаться на морских волнах.

Не сжиться мне душой свободной
С саксонской пышной суетой!
Милее мне над зыбью водной
Утес, в который бьет прибой[232]

С. Малькова пишет: «Здесь, в отличие от поэзии символистов, ассоциации и отсылки вполне ясны: желание свободы сочетается с мечтами о горах, скалах, о море, оно противопоставляется гордости и пышности»[233]. Все ключевые слова оригинала child – ребенок, careless – вольный, wave – волна, dwell – жить, roam – бродить, скитаться, fortune – судьба сохранены, однако, Брюсов оставляет непереведенными некоторые слова (вторая строка «cave» - «пещера»), заменив строку на близкую по смыслу: «И снова жить в родных горах»[234].

В «Государстве» Платона пещера – символ чувственного мира, в котором живет человек, способный видеть только «тени на стене пещеры» - отражение высшего мира идей. В то же время в творчестве французских и

[231] Байрон Д. Г. Стихотворения на русском и английском языке. М. : Издательство: Проф-Издат, 2008. 420 с.

[232] Байрон Д. Г. Стихотворения на русском и английском языке. М. : Издательство: Проф-Издат, 2008. С. 115.

[233] Малькова С. Брюсов – переводчик. Интернет-ресурс: [http://sobolev.franklang.ru/index.php/nachalo-xx-veka/88-s-malkova-bryusov-perevodchik].

[234] Там же.

русских символистов пещера – символ матери-Земли, ее лона, таинственный приют для посвященных. Пещера – это символ подземного мира и гробницы, из которой душа поднимается к раю. В Словаре символов Керлота пещера трактуется как часть горы, разделяющая с ней аксиальный (осевой) символизм[235].

В частности, в Словаре символов Керлота указывается, что церемонии инициации происходили в пещере как символе подземного мира и гробницы. В пещере смерть предшествовала возрождению и просветлению. В качестве места инициации пещера была секретной сакральной точкой земли, вход в которое был скрыт от непосвященных и часто охранялся каким-то сверхъестественным существом.

Войти в пещеру – значило вернуться во чрево Матери-Земли. Пройти через пещеру – значило изменить свое духовное состояние. Кроме того, во многих мифологических системах мира пещера понималась как пространство священного брака между Небом и Землей, королем и королевой, пространство иерогамии.

Однако при этом горы в поэзии русских символистов воплощают собой путь к духовному совершенству, к Богу. В подобной функции гора присутствует в прозаическом произведении Брюсова «Гора звезды»: «Но мы шли опять вперед, упорно тянулись к Горе Звезды. Она влекла меня как магнит. Мне начинало казаться, что жизнь моя тесно связана с этой Горой, что я должен, должен и против воли идти к ней. И я шел, временами бежал, сбивался с пути, опять находил его, падал, вставал и шел снова. Если Мстега отставал, я кричал на него, грозил ему ружьем. Взошел убывающий месяц и осветил конус Горы. Я приветствовал Гору восторженной речью, протягивал к ней руки, умолял помочь мне, и опять шел, и опять шел, уже без отчета, слепо...»[236].

---

[235] Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: Рефл-бук, 1994. С. 129.

[236] Брюсов В.Я. Огненный ангел. Роман. Повести. Рассказы. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 14.

Брюсов меняет «пещеру в горах», присутствующую в оригинале стихотворения Байрона, на горы. Далее в переводе «горы» у него становятся «утёсом» – одиноким и свободным. Здесь мы усматриваем перекличку с М.Ю. Лермонтовым, данную часть перевода можно рассматривать как перевод-реминисценцию. О духовной близости Лермонтова и Брюсова свидетельствует стихотворение Валерия Яковлевича «К портрету М.Ю. Лермонтова»:

Казался ты и сумрачным, и властным,
Безумной вспышкой непреклонных сил;
Но ты мечтал об ангельски-прекрасном,
Ты демонски-мятежное любил!

Ты никогда не мог быть безучастным,
От гимнов ты к проклятиям спешил,
И в жизни верил всем мечтам напрасным:
Ответа ждал от женщин и могил!

Но не было ответа. И угрюмо
Ты затаил, о чём томилась дума,
И вышел к нам с усмешкой на устах.
И мы тебя, поэт, не разгадали,

Не поняли младенческой печали
В твоих как будто кованых стихах!»[237].

[237] Брюсов В.Я. К портрету Лермонтова. // URL: http://www.askbooka.ru/stihi/valerii-bryusov/k-portretu-m-yu-lermontova.html (дата обращения 13.09.2021).

Стихотворение перекликается как с брюсовским переводом стихотворения Байрона, так и с лермонтовскими строками. В переводе строфы

А женщины? Тебя считал я
Надеждой, утешеньем, всем!
Каким же мертвым камнем стал я,
Когда твой лик для сердца нем!

Дары судьбы, ее пристрастья,
Весь этот праздник без конца
Я отдал бы за каплю счастья,
Что знают чистые сердца![238]

- прямо перекликаются со строками стихотворения:

И в жизни верил всем мечтам напрасным:
Ответа ждал от женщин и могил[239].

Поэтому именно под влиянием лермонтовской поэзии «дикость» у Брюсова становится «раздольными лесами», свободной природой. Слово «суета», не употреблённое у Байрона, точно характеризует всё то, чему противопоставляется желание свободы героя стихотворения – мирскую пышность, гордость, высший свет. При этом Брюсов делает стихотворение более личным.

[238] Байрон Д. Г. Стихотворения на русском и английском языке. М.: Издательство: Проф-Издат, 2008. С. 115.

[239] Брюсов В.Я. К портрету Лермонтова. // URL: http://www.askbooka.ru/stihi/valerii-bryusov/k-portretu-m-yu-lermontova.html (дата обращения 31.08.2022).

«Не уживается со свободнорожденной душой»[240], - пишет Байрон, Брюсов же переводит: «***Не сжиться мне душой свободной***», и «***Милее мне над зыбью водной***»[241]. Брюсов – переводчик Байрона, конечно, стремился быть ближе к первоначальному тексту. Однако главная его цель – передать смысл стихотворения, сохранить глубину переживаний автора. Последним он оправдывает неточность перевода и отход от оригинала. Поэт свободно переставляет строки в угоду смыслу, так переставлены, например, «I hate the touch of servile hands, I hate the slaves that cringe around» [«Жить меж рабов мне нет охоты, Их руки пожимать – мне стыд»[242]!], а также и в других строках, например: «Truth! –wherefore did the hated beam Awake me to a world like this?»[243].

Брюсов отходит от байроновского текста и предлагает свой вариант с сохранением основного смысла:

«Действительность! Ты речью властной разогнала мои мечты»[244], что созвучно основным теоретическим положениям статьи и публичной лекции Брюсова «Ключи тайн», опубликованной в 1904 году – тогда, когда Брюсов работал над переводом Байрона.

Для венгеровского издания собрания сочинений Д.Г. Байрона В. Брюсов перевел семь стихотворений из раннего сборника «Часы досуга», а также три стихотворения из «Наполеоновского цикла». Выбор произведений для перевода далеко не случаен: Брюсов искал в Байроне эхо собственных творческих устремлений, выбирал для перевода те произведения, которые были созвучны его собственной эстетике и видению мира, а также эстетике и мировоззренческим особенностям русского символизма.

---

[240] Там же.
[241] Там же.
[242] Байрон Д. Г. Стихотворения на русском и английском языке. М. : Издательство: Проф-Издат, 2008. С. 115.
[243] Там же.
[244] Там же.

Мы продемонстрируем это на примере брюсовского перевода стихотворения Байрона «Лакин-и-Гар» (см. Приложение 1). Как известно, Лок-на-Гар (Лакин-и-Гер) – это суровая, величественная, покрытая снегами гора в Северной Шотландии (неподалеку от г. Инверколда), где провел свою юность шотландец по матери – Джордж Гордон Байрон. Вершина Лох-на-Гар (Лакин-и-Гер, Лэчин-и-Гер) находится между горной системой пограничья и воспетым Робертом Бернсом Хайлендом (Высокогорным краем), на Северо-Востоке Шотландии. Снег на вершине Лох-на-Гара никогда не тает.

В 1809 г. Байрон посвятил этой горе одноименное стихотворение, в котором восславил ее мрачную красоту и военные подвиги горных шотландских кланов. Неподалеку от Лох-на-Гара находилась родовая усадьба матери Байрона, Екатерины Гордон из клана Гордонов, «известного в шотландской истории и даже вошедшего в «пограничные» баллады»[245].

В оригинале стихотворения присутствуют скалы, на которых отдыхают снежинки, - Брюсов превращает их в утесы, покрытые снегом: опять же, в соответствии с лермонтовской традицией в русской поэзии. Образ сурового утеса (утеса-великана) присутствует в одноименном стихотворении Лермонтова, написанном незадолго до смерти (1841 г.).

Джордж Гордон Байрон был по матери шотландцем, чем объясняется обилие образов, связанных с Шотландией в его поэзии. Как уже говорилось выше, мать лорда Байрона, Екатерина Гордон, дочь богатого эсквайра, происходила из знатного рода Гордонов, и в жилах ее текла кровь шотландских королей (по линии Аннабеллы Стюарт).

М.Ю. Лермонтов – потомок шотландских графов Лермонтов, поэтому шотландские пейзажи и мотивы постоянно присутствуют в его стихотворениях. Легендарный предок поэта – Томас Лермонт (Томас

[245] Шотландии кровавая луна. Антология шотландской поэзии (с XIII века до века XX-го). Симферополь: СОНАТ, Крымский архив, 2007. С. 219.

Рифмач, или Правдивые уста) жил в XIII веке и был эрлом (графом) Эрсилдунским, «связанным родственными узами с крупными и влиятельными шотландскими родами – такими, например, как Дунбары»[246].

Существует легендарная биография Томаса Лермонта, согласно которой граф оказался избранником царицы фей. В кельтской мифологии феи – это волшебные существа, живущие «под холмами», в ином мире, подобном «острову блаженных» - Аваллону (кельтскому раю). И феи, эльфы любят похищать земных людей и уводить их за собой, в иной мир. Но возвращаются они отмеченными особым даром: видеть и слышать голоса природы, стихийных духов. Также эти отмеченные особым даром люди способны предсказывать события и облекать свои предсказания в поэтическую форму. Это и предполагает существование некого «правдивого языка», «который не способен лгать (the tongue that can ever lie), коим Царица Фей награждает Томаса Лермонта – отныне «Правдивого Томаса»[247].

Брюсов, посредством введения лермонтовских образов в свои переводы стихотворений Байрона, как бы сближает двух великих шотландцев: английского шотландца, лорда Байрона, не понятого британцами, и русского шотландца Лермонтова, отвергнутого великосветской «чернью».

Несмотря на то, что В. Брюсов отрицал родство своих предков-крепостных и купцов со знатным родом Брюсов, выходцев из Шотландии, современники видели некие аналогии между «чернокнижником» Яковом Брюсом, сподвижником Петра I, и увлекавшимся оккультными науками поэтом. Фамилия Брюсов происходит не от шотландского “bruce” (лесной), а от русского «брус». Брюсов неоднократно затрагивал шотландскую тему в своем творчестве: ярким примером тому служит стихотворение «Мария

[246] Там же.
[247] Там же, С. 35.

Стюарт». В этом стихотворении присутствует образ строгой и суровой Шотландии:

Любила ты балы и пышный чин обеден,

И отдалась стране, где властвует туман,

Где в замках дедовских строй жизни хмур и беден.

И где звучат псалмы угрюмых пуритан[248].

Образ-символ «вершины над бездной», где ревет «водопад одичалый» или шумит горный поток, характерен и для поэзии Дж. Г. Байрона, и для стихотворений и поэм М.Ю. Лермонтова, и, наконец, для В. Брюсова. У Брюсова этот образ символизирует гордость и одиночество ушедшего от людей к горным высям поэта-пророка. Достаточно вспомнить такие стихотворения, как «Свиваются бледные тени», «Андрею Белому», «Видение крыльев» и т.д.

В стихотворении «Свиваются бледные тени» герои-путники стоят над бездной («Друзья! Мы спустились до края! / Стоим над разверзнутой бездной - / Мы путники ночи беззвездной, / Искатели смутного рая»[249]). В стихотворении «Андрею Белому» («Я многим верил до исступленности») описаны «мутные выси», на которых «чернеют ризы», а лирический герой спешит, изнемогая от боли, на кручи, по острым камням[250]. В стихотворении «Нас не призвал посланник Божий» (Андрею Белому) лирический герой, обращаясь к Белому, с горечью и болью восклицает: «Ты был безумием и верой / На высь Фавора возведен; / Как Данте, яростной пантерой / Был загнан я на горный склон»[251]).

Упоминание о «мирных парках», где среди роз обитают «поклонники моды» (в оригинале – «любимцы роскоши») отсылает нас к затянувшемуся спору Байрона с поэтами Озерной школы (У. Вордсвортом, С.Т.

[248] Брюсов В. Мучительный дар. М.: Комсомольская правда, Некс-Медиа, 2012. С. 100.

[249]Там же, С. 30.

[250]Там же, С. 113.

[251] Там же, С. 154.

Кольриджем, Р. Саути), которые черпали вдохновение в мирной природе: розах, парках, тихих и прозрачных озерах.

Саути, Кольриджа и Вордсворта впервые назвал поэтами «Озерной школы» Френсис Джеффри, критик и редактор «Эдинбургского обозрения». С «Озерным краем» они были связаны по-разному, но в целом их творческие ориентиры и направленность творчества была сходной.

Для Байрона бурный водопад неизмеримо прекраснее тихих озер и спокойного течения воды в фонтане: сопоставление водопада и фонтана мы находим в стихотворении «Лок-на-Гар» (Брюсов это сравнение упускает, но оно присутствует в оригинале стихотворения). В русском подстрочнике это сопоставление звучит так: «Все же, Каледония, твои горы любимы, / С их белых вершин – стихии самой природы / Спускаются водопадами, а не спокойно текут, как фонтаны» (перевод наш – А.У.).

Фонтан у Байрона – символ окультуренной английской природы, спокойных и «укрощенных» красот равнинной Англии, тогда как водопад символизирует дикую и страстную, полную стихийных страстей горную Шотландию. Шотландцу по матери Байрону ближе «неукрощенная» красота, тогда как англосаксы – поэты Озерной школы – предпочитали окультуренную и дышащую покоем красоту долин Альбиона.

Поэты Озерной школы были высоко ценимы и любимы поэтами-акмеистами (и, прежде всего, Н.С. Гумилевым), тогда русские символисты предпочитали «безбурным» лейкистам носителя бурь – Байрона. Достаточно указать на тот факт, что Байрона активно переводил не только Брюсов, но и А. Блок, Вяч. Иванов, тогда как поэтов Озерной школы переводил не только «отец акмеизма», но и близкие к Н. Гумилеву поэты – Г. Иванов, Вс. Рождественский, Н. Оцуп и т.д.

«Дионисийский» Байрон, полный страстей, сомнений и бурь, был, бесспорно, ближе поэтам-символистам – В. Брюсову, Вяч. Иванову, А. Блоку, чем аполлонические, умиротворенные, «безбурные» лейкисты, столь любимые Н. Гумилевым. С другой стороны, поэтам, предпочитавшем

светлого и гармоничного Аполлона, а не носителя душевных бурь и экстаза Диониса, Байрон мог показаться «слепым». Поэтому в своем стихотворном экспромте-посвящении У. Вордсворту Н. Гумилев упомянул о «змеином яде» «слепого Байрона». Байрон, как и Э. По, был, бесспорно, поэтом символистов.

«В зависимости от состояния души поэта вода может принимать мятежные или спокойные, мирные формы»[252], - справедливо указывает Г. Кружков. А.С. Пушкин считал Байрона поэтом моря (певцом моря). Г. Кружков указывает также, что Пушкин мог быть и «морским», и «озерным» поэтом. Во второй главе «Евгения Онегина» в пятидесятой строфе воспевается море («Придет ли час моей свободы? / Пора, пора! – взываю к ней; / Брожу над морем, жду погоды, / Маню ветрила кораблей»), а в пятьдесят пятой – озеро («Досугам посвятясь невинным, / Брожу над озером пустынным, / И far niente мой закон»)[253].

В. Брюсов перевел также «Элегию на Ньюстедское аббатство» и «Оду к Наполеону Бонапарту» Байрона. Исследователи (в частности, Л.И. Никольская[254]) отмечают, что «Ода к Наполеону Бонапарту» близка по образности и стилистике к собственному стихотворению Брюсова «Наполеон». В этом стихотворении последним приютом императора становится несокрушимая твердыня – «со дна встающая скала» («Где на раздольи одичалом, / От века этих дней ждала / Тебя достойным пьедесталом / Со дна встающая скала»[255]). И скала, встающая со дна океана, и мрачный утес, покрытый снегом, и «мутные выси», на которых «чернеют

[252] Кружков Г. Ностальгия обелисков. Литературные мечтания. М.: Новое литературное обозрение, М., 2001. С. 17.

[253] См. подр. Кружков Г. Пушкин как озерный поэт // Кружков Г. Ностальгия обелисков. Литературные мечтания. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 17.

[254] Никольская Д.И. Поэзия Д.Г. Байрона и П.Б. Шелли в России конца XIX-начала XX в. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М.: МПГУ, 1992.

[255] Брюсов В. Мучительный дар. М.: Комсомольская правда, Некс-Медиа, 2012. С. 200.

ризы», - это сходные образы-символы, знаменующие собой восхождение к высотам духа и, в то же время, непонятость и одиночество (порой – гордыню).

В брюсовском переводе «Оды к Наполеону Бонапарту» Дж. Г. Байрона также присутствуют сходные образы («Сокрыв на Эльбу стыд и горе, / Следи с утесов волн стада. / Ты не смутишь улыбкой море: / Ты не владел им никогда!»; «О, если б ты, как сын Япета, / Бесстрашно встретил вихри гроз, / С ним разделив на крае света / Знакомый коршуну утес!»[256]. Сын Япета – это Прометей (сын титана Иапета (Япета) и океаниды Климены), прикованный волей верховного бога-олимпийца к скале (утесу). Прометей был так жестоко наказан за то, что подарил людям огонь. Скала (утес) для Байрона (и для его переводчика – Брюсова) становится символом наказания и муки.

Брюсов соединил таким образом прометеевский миф и миф наполеоновский. Для него, как и для Байрона, Наполеон – свергнутый титан, а остров святой Елены подобен скале, к которой был прикован Прометей. С другой стороны, таким отвергнутым обществом титаном духа представлялся Брюсову Байрон. Можно сказать, что в русской литературе Серебряного века и прежде всего в поэзии русских символистов сформировался миф о Байроне как о непонятом и отвергнутом современниками гении-титане. Достаточно вспомнить в этом контексте стихотворения М.И. Цветаевой «Байрону» («Я думаю об утре вашей славы») и «Лорд Байрон! – Вы меня забыли!» («Лорд Байрон! – вы меня забыли! / Лорд Байрон! – Вам меня не жаль!»[257]), где английский поэт-романтик описан как «демон» и неистовый кондотьер.

[256] Байрон Дж. Г. Прометей. М., СПб.: Комсомольская правда, Амфора, 2012. С. 144-145.

[257] Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2014. С. 68.

Брюсов выбирает для перевода и стихотворение Дж.Г. Байрона «Сердолик», где этот камень изображен как «залог любви» («И я залог любви поднес / К очам – и луч блеснул на камне, / Как блещет он на каплях рос… / И с этих пор слеза мила мне»[258]). Выбор этого стихотворения для перевода далеко не случаен: достаточно вспомнить о значении символики сердолика в русской поэзии и жизнетворчестве золотого и серебряного веков, от А.С. Пушкина до М.И. Цветаевой.

В статье «Сердоликовый перстень и проблема крымских прообразов героев романа «Евгений Онегин» В.П. Казарин обращает внимание на тот факт, что А.С. Пушкин считал сердолик своим камнем-талисманом. В.П. Казарин пишет: «Именно поэтому у него (Пушкина) было несколько сердоликовых перстней. Например, золотое кольцо с резным сердоликом (три амура в ладье), которое выиграла у поэта в лотерею в Гурзуфе Мария Раевская (Волконская), хранившая его всю жизнь»[259].

Возможно, сердолик был и в золотом перстне Пушкина, подаренном поэту Е.К. Воронцовой (парный перстень Елизавета Ксаверьевна оставила себе). Этот перстень представляет собой печатку-талисман с зеркальной караимской надписью: «Симха, сын честного господина Иосифа-старца, да будет благословенна его память». Как указывает В.П. Казарин, такие перстни изготавливались в Чуфут-Кале, неподалеку от Бахчисарая. Этот перстень Жуковский снял с руки умершего Пушкина.

Образ-символ сердолика присутствует в черновых вариантах третьей главы «Евгения Онегина», где Татьяна запечатывает сердоликовым перстнем свое письмо-признание. В черновом варианте четвертого стиха упоминается сердоликовая печать[260].

---

[258] Байрон Дж. Г. Прометей. М., СПб.: Комсомольская правда, Амфора, 2012. С. 23.

[259] «К пределам дальным…». Очерки путешествия А.С. Пушкина по Крыму. Под редакцией профессора В.П. Казарина. Симферополь: Крымский архив, 2010. С. 119.

[260] Там же.

И у Байрона, и у Пушкина сердолик – камень любви и дар любви. Этот камень-талисман сыграл решающую роль в судьбе М.И. Цветаевой: в Коктебеле юный С. Эфрон преподнес ей генуэзскую сердоликовую бусу.

Для В.Я. Брюсова сердолик был камнем-талисманом Пушкина и Байрона: перед нами одна из причин, по которой русский поэт-символист выбрал для перевода это стихотворение английского поэта-романтика. К моменту начала работы Брюсова над этим переводом сердолик уже был камнем-талисманом и в английском, и в русском историко-литературном контексте.

Итак, для Брюсова Байрон был англо-шотландским Лермонтовым, «дионисийским» поэтом, «братом бурь и пропастей» (Н.С. Гумилев, в юности называвший Брюсова своим учителем, писал: «Я пропастям и бурям вечный брат»[261]). Другой поэт-символист, Андрей Белый, в статье «Настоящее и будущее литературы» писал, что Байрон, Гете и Ницше выражают «три стадии западно-европейского индивидуализма»[262]. И далее: «Личность бунтует в Байроне, личность побеждает мир в лице Гете; Ницше срывает с Гете олимпийскую тогу, видит новое небо и землю, но бросается в пропасть... Музыка Заратустры - тревожный молитвенный крик, обуреваемый кощунством. Запад, стало быть, не преодолевает индивидуализма»[263].

Белый считал, что Байрону как романтику присущ путь от переживания к образу, а не от образа к переживанию, как в классицизме. «Отношение путей к идеализму и реализму разнообразно: мы можем себе представить типичного классика, который приносит сравнительно малую дань ремесленной стороне творчества; и обратно: сплошь да рядом

---

[261] Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 1. М.: Воскресенье, 1998. С. 81.

[262] Белый А. Настоящее и будущее русской литературы // URL: http://modernlib.ru/books/andrey_beliy/nastoyaschee_i_buduschee_russkoy_literaturi/read_1/ (дата обращения 09.02.2022).

[263] Там же.

встречаем мы романтиков, всецело углубленных в проблемы формы; кроме того: и отношения обоих к «res» изменчивы; для романтиков – Байрона, Гофмана, Шелли – внутренне вызываемый образ есть несомненно – художественная иллюзия»[264], - писал Андрей Белый. Таким образом Байрон для Андрея Белого – индивидуалист и романтик, и в этом он близок неоромантикам-символистам.

С точки зрения Андрея Белого, «дневным светом» своего сознания Пушкин и Лермонтов влеклись к Западу, тогда как в тайной сущности своей души были воплощением русской стихии. Тайная молитва Пушкина и Лермонтова, по мнению Андрея Белого, пролилась в русскую душу, в ее стихию. Однако при этом бунт личности, свойственный поэзии Байрона, очень важен и для индивидуалистической по своей сути поэзии русского символизма.

Обращение В.Я. Брюсова как переводчика к поэзии Дж.Г. Байрона объяснялось особенностями «байроновского мифа», сложившегося в символистской среде. Байрон воспринимался русскими символистами как «неистовый», «дионисийский» автор, противоположный уравновешенным, «аполлоническим» поэтам Озерной школы. При сопоставлении оригинального текста, подстрочника и брюсовского перевода стихотворения «Лок-на-Гар» («Лакин-и-Гер») нами были выявлены особенности расхождения брюсовского перевода с оригиналом (подстрочником). Брюсов вводит в переводимый байроновский текст лермонтовские мотивы, а также мотивы и темы, характерные для собственного творчества и связанные с образами Прометея и Наполеона Бонапарта, с «прометеевским» и «наполеоновским» мифами в творчестве русских символистов. Лирический герой поэзии Байрона становится в интерпретации Брюсова искателем иной, трансцедентной реальности,

[264] Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 400.

беседующим с тенями павших шотландских героев, носителем «дионисийских» бурь и страстей, жаждущим «безмерности» и восхождения на «вершины духа».

Переводы из Байрона и По были знаковыми в творчестве Брюсова, прочитывавшего их через призму творческих установок символизма. Однако гораздо более значимыми и существенными в контексте «собирательства» русского символизма, формирования его теоретических установок были переводы из французских символистов и их духовных и идейных предшественников – например, Артюра Рембо.

Стихотворение Рембо «В зеленом кабаре»[265] вошло в сборники В.Я. Брюсова 1909 и 1913 года[266], сам текст был написан Рембо в 1870. Выполненный Брюсовым перевод содержит ряд значимых отступлений от текста, которые вряд ли можно объяснить плохим знанием языка или недостатком мастерства переводчика – вероятнее всего, автор вносит эти изменения в текст намеренно, как бы «корректируя» Рембо. С резкой критикой перевода Брюсова выступила Марина Влада-Верасень, автор альтернативного перевода того же самого стихотворения[267]. По ее мнению, перевод Брюсова выполнен небрежно и задает неверную тональность восприятия всей сценки, описанной Рембо.

В связи с этим изменения, внесенные В.Я. Брюсовым в текст стихотворения, представляются значимыми: они согласуются с темами и мотивами поэзии самого Брюсова соответствующего периода. Рассмотрим

---

[265] Материал вошел в статью Устиновская А.А. Художественный перевод как диалог русского и французского символизма (на примере перевода В.Я. Брюсовым стихотворения А. Рембо «В зеленом кабаре») // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы VIII Международной научно-практической конференции. Москва – Пенза, 2020. С. 84-90.

[266] Рембо Артюр «Материалы к библиографии русских переводов (1894-1977 гг) Артюра Рембо» // URL: http://mirpoezylit.ru/books/5877/1/ (дата обращения 07.07.2022).

[267] Влада-Верасень М. В зеленом кабаре // URL: https://www.proza.ru/2019/10/02/777 (дата обращения 07.07.2022).

решения Брюсова-переводчика, сопоставляя текст его стихотворения с текстом оригинала Рембо.

Содержание сонета Рембо представляет собой бытовую зарисовку: уставший путник, который куда-то шел в течение восьми дней и изорвал ботинки, заходит в «Зеленое кабаре» (оригинал имеет подзаголовок «Зеленое кабаре, 5 часов вечера», опущенный в переводе Брюсовым) и заказывает себе еды: тартинок, пива и чуть остывшей ветчины: “des tartines / De beurre et du jambon qui fût à moitié froid”. Ожидая свой заказ, он блаженно вытягивает под столом уставшие ноги и разглядывает гобелены на стенах, и очень радуется, когда официантка приносит ему заказанную еду. Официантка описана двумя «точечными мазками»: у нее «живые глаза» и «гигантские груди» (“la fille aux tétons énormes, aux yeux vifs”), и она приносит лирическому герою все заказанное. Два терцета практически полностью посвящены описанию еды: тартинки с маслом, теплая ветчина бело-розового цвета и кружка пива, на пене которого золотом играет заходящее солнце.

Фактически, Рембо заостряет внимание на эстетике еды, красоте тартинок, ветчины, разноцветной тарелки и пены в кружке пива: уставшему и голодному путнику все это представляется исключительно прекрасным. Как бы он ни был голоден, он отмечает, тем не менее, и женскую красоту, обращая внимание и на официантку.

В тексте Брюсова, в связи с внесенными им новациями, картина вырисовывается несколько иная. Во-первых, путник «шатается» восемь дней: стихотворение начинается со слов «Шатаясь восемь дней, я изорвал ботинки». В оригинале Рембо глагол движения вообще не используется: “Depuis huit jours, j’avais déchiré mes bottines” – «Спустя восемь дней я порвал свои ботинки», причем использовано время plus-que-parfait, подразумевающее, что говорящий уже давно порвал ботинки, это произошло не только что. Далее, у Брюсова протагонист «засел» в Зеленом кабаре, что отнюдь не акцентирует внимание на проделанном им долгом

пути и его усталости – наоборот, создается впечатление, что герой – некий праздно шатающийся гуляка, который пришел в кабаре надолго. В оригинальном тексте направление движения охарактеризовано глаголом “j’entrais” – «я вошел»: герой проделал долгий путь, добрался до города Шарлеруа, и «вошел» в Шарлеруа, в Зеленое Кабаре. В тексте Рембо усталый путник, войдя в город, сразу входит в первый попавшийся ресторан, где можно поесть, причем это кабаре – то есть место, в котором существует не только еда и выпивка, но и развлекательная программа. В тексте Брюсова же праздношатающийся гуляка, который гулял неизвестно где в течение 8 дней, наконец, осел в кабаре.

Далее, у Брюсова герой рассматривает не гобелены на стенах, а людей, находящихся в кабаре, причем если у героя оригинала размышления вызывают наивные сюжеты, изображенные на гобеленах: “je contemplai les sujets très naïfs / De la tapisserie”, то герой Брюсова «глядел, / Какие скучные кругом расселись люди», что опять-таки акцентирует образ гуляки и прожигателя жизни: если посетители кабаре, пришедшие не только за едой, но и за развлекательной программой, представляются ему скучными, то где же он гулял и что же он видел?

Момент появления официантки, несущей еду, охарактеризован у Рембо словом “adorable”: было прекрасно, когда девушка с живыми глазами и огромными грудями принесла еду. У Брюсова герой стихотворения, увидев официантку, «утешен был во всем», что акцентирует испытываемые им желания и в то же время одолевающие его уныние и скуку, ведь люди, окружающие его, представляются ему скучными.

Грудь девушки охарактеризована словом énormes, акцентирующим внимание на ненормальной, чудовищной огромности, причем и само слово «грудь» снабжено увеличительным суффиксом: дословно, официантка – это девушка «с громадными грудищами». Брюсов как бы редуцирует образ девушки: если у автора оригинала упоминались не только ее груди, но и живые глаза, то у Брюсова официантка пришла, «уставив ввысь

громаднейшие груди» - то есть, поэт не забывает привлечь внимание к тому факту, что груди не только огромные, но и приподнятые вверх.

Характеризуя девушку, Рембо пишет «нет такого поцелуя, который ее напугает», что в комплексе с упоминанием об ее живых глазах, создает образ бойкой, привлекательной и смелой девушки, привыкшей к приставаниям посетителей (не случайно даже смертельно уставший и голодный путник обратил внимание на ее анатомические особенности). У Брюсова «не ее смутит / Развязный поцелуй» - он вводит слово «развязный», опять-таки акцентирующее внимание на образе гуляки.

Далее фокус внимания переключается на эстетику еды: у Рембо акцентируется цвет ветчины и раскрашенного блюда, на котором ее принесли, Брюсов же передает эту эстетику через образ «тартинок с ветчиной и с луком ароматным» (в оригинале аромат чеснока, а не лука, и он относится к ветчине, а не к тартинкам), и они охарактеризованы как «дразнящие аппетит». Дополняет натюрморт кружка пива, пена которой блестит золотом от закатного солнца (как явствует из подзаголовка Рембо, дело происходит в пять часов вечера, следовательно, и время года – либо поздняя осень, либо ранняя весна, на улице еще (уже) достаточно холодно, что делает проделанный путником долгий путь еще более трудным и тяжелым). В тексте Брюсова категорически утверждается, что дело происходит осенью: официантка приносит «кружку пенную, где в янтаре блестит / Светило осени своим лучом закатным» (у Рембо дословно «луч закатного солнца позолотил пену»).

В целом, текст Рембо представляет собой бытовую зарисовку, момент отдыха уставшего путника, который после восьмидневного пути наконец-то оказался в кабаре, смог отдохнуть, полюбоваться на гобелены на стенах, увидеть красавицу официантку, и насладиться прекрасной едой, причем самая простая пища – тартинки, ветчина, пиво – представляются ему красивыми, как изысканный натюрморт. Текст Брюсова за счет употребления некоторых слов и оборотов, выбранных им как переводчиком,

производит некую метаморфозу центрального образа: перед читателем развязный и праздношатающийся гуляка, скучающий в кабаре и оживляющийся при виде привлекательной официантки и вкусной еды.

В сравнении с оригиналом бросается в глаза физиологичность, «сниженность» текста Брюсова по сравнению с текстом Рембо: Брюсов усиливает в тексте плотское начало, редуцируя образ девушки только до ее огромного бюста. Обращаясь к стихотворению одного из основателей французского символизма, Брюсов преобразует текст в духе своего понимания символизма русского: так, в стихотворении «Младшим» (имеются в виду младшие символисты) он сетовал, что не может увидеть Прекрасную Даму, в то время как «Они Ее видят! Они Ее слышат!». В переводном тексте лирический герой Брюсова также не видит в женщине ничего, кроме плоти: упоминавшиеся в оригинальном тексте «живые глаза» в переводе отсутствуют.

Таким образом, основной установкой переводческой техники В.Я. Брюсова является ориентация на диалогическое взаимодействие, полифонию: создавая перевод, Брюсов не вступает во взаимоотношения «переселения душ», но и не вполне растворяет свою самоидентичность. На стыке коммуникативной интенции автора оригинала и авторского почерка переводчика возникает произведение, которое, несомненно, может быть причислено к шедеврам отечественной поэзии. Брюсов активно взаимодействует с творчеством зарубежных авторов, использует эпиграфы из их произведений, создает явные и эмплицитные «отклики» на их произведения в своих стихах. Как указывает М.Л. Гаспаров, поздние переводы Брюсова исполнены в соответствии с программой буквализма: техника диалогического перевода достигла расцвета в 1900-е – 1910-е гг., когда создавались многочисленные переводы текстов крупнейших европейских поэтов.

2.4. Тождественный перевод в творчестве А. Блока

Наряду с техникой переводов-парафразов Ин. Анненского, Ф. Сологуба и К. Бальмонта и полифонических переводов В.Я. Брюсова в рамках литературной школы символизма существовала и третья техника перевода, воплощенная в работах А. Блока. Блок-переводчик во многом отмежевывается от «старших» символистов: он не принимает участия в поэтических поединках, не представляет «перепереводов», практически не переводит с французского языка, предпочитая английский и немецкий. Как указывает А.Е. Пластинина, «в ходе исследования переводческой деятельности поэтов Серебряного века выявлены следующие основные тенденции: вольный перевод К.Д. Бальмонта, буквализм В. Я. Брюсова и адекватный перевод А. А. Блока»[268]. Концептуально термин «адекватный» представляется не вполне корректным: речь идет о творческой установке на тождество перевода оригиналу, в некоторых случаях – в ущерб своей поэтической и творческой идентичности.

При этом Блок, как и другие поэты, обращается к творчеству своих «вечных спутников» - например, Гейне, переводы прозы которого подробно разобраны А.В. Лавровым и В.Л. Топоровым[269]. Также он обращается к переводам Байрона, особое внимание уделяя произведениям небольшого объема. На примере этих стихотворений можно продемонстрировать технику тождественного перевода:

Таблица 10. Оригинальные тексты Байрона и переводы А.А. Блока

Дж.Г. Байрон	**А.А. Блок**	**подстрочник (перевод наш – А.У.)**

[268] Пластинина А.Е. Специфика переводческой деятельности поэтов Серебряного века (на примере переводов К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, А.А. Блока) // Наукосфера. 2021. № 7. С. 250.

[269] Лавров А.В., Топоров В.Л. Блок переводит прозу Гейне // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 5 кн. Кн. 4. М.: Наука, 1987. С. 658-665.

Damoetas[270]	Дамет[271]	Дамет
In law an infant, and in years a boy,	Бесправный, как дитя, и мальчик по летáм,	По закону – дитя, по годам – мальчик,
In mind a slave to every vicious joy;	Душою преданный убийственным страстям,	По уму – раб любой порочной радости,
From every sense of shame and virtue wean'd,	Не ведая стыда, не веря в добродетель,	Отвыкший от всякого стыда и добродетели,
In lies an adept, in deceit a fiend;	Обмана бес и лжи сочувственный свидетель,	Адепт лжи, исчадие обмана,
Vers'd in hypocrisy, while yet a child;	Искусный лицемер от самых ранних дней,	Искусный в лицемерии с детского возраста,
Fickle as wind, of inclinations wild;	Изменчивый, как вихрь на вольности полей,	Переменчивый как ветер, дикий в своих наклонностях,
Woman his dupe, his heedless friend a tool;	Обманщик скромных дев, друзей неосторожных,	Женщины – его обман, беспечные друзья – его орудие,
Old in the world, though scarcely broke from school;	От школьных лет знаток условий света ложных, –	Старый в мире, хотя едва оторвался от школы,
Damœtas ran through all the maze of sin,	Дамет изведал путь порока до конца	Дамет прошел весь путь греха до конца,
And found the goal, when others just begin:	И прежде остальных достиг его венца:	Дошел до цели, когда остальные
Ev'n still conflicting passions shake his soul,	Но страсти, до сих пор терзая сердце, властно	
And bid him drain the dregs of Pleasure's bowl;	Велят ему вкушать подонки чаши страстной;	

[270] Byron G. The Works of Lord Byron. NY: Charles Scribner's Sons, 1903. P. 128

[271] Байрон Дж.Г. Избранная лирика. Сборник / Сост. Зверев А.М. М.: Радуга, 1988. — С. 59.

But, pall'd with vice, he breaks his former chain, And what was once his bliss appears his bane.	Пронизан похотью, он цепь за цепью рвет И в чаше прежних нег свою погибель пьет.	только начинают путь: Хотя его душу все еще сотрясают противоречивые страсти, Вынуждая его осушить чашу удовольствия, Но, наполненный пороком, он разрывает свои цепи, И то, что было для него счастьем, становится проклятием

Фактически, Блок ни в чем не отступает от оригинала: в его переводе отсутствуют вольности, отсылки к контексту русской литературы и иные признаки межтекстового диалога или вольного перевода. Блок строго следует порядку образов, прибегая, в основном, к синтаксическим трансформациям, которые делают текст более благозвучным на русском языке: так, вместо “in mind a slave” он использует конструкцию «душою преданный», вместо “old in the world” – «знаток условий света ложных» и пр.

«Дамет» Байрона представляет собой сатирическое изображение типичного представителя поколения. Томас Мур предполагает, что под именем Дамета Байрон вывел себя самого, либо кого-то из своих близких

друзей[272]. Сходными образами наполнена обличающая поколение «Дума» М.Ю. Лермонтова: ее герои также постарели раньше времени, присутствует образ пути и цели и выпитой до дна чаши:

Богаты мы, едва из колыбели,

Ошибками отцов и поздним их умом,

И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,

Как пир на празднике чужом[273].

А.А. Блок искусно обходит возможные аллюзии к Лермонтову: в отличие от Брюсова, в переводах Байрона он не «соединяет», а «разъединяет» двух близких по духу поэтов, и делает это, как представляется, по следующей причине: Байрон не мог быть знаком с текстом Лермонтова. В центре внимания Блока-переводчика – не русский читатель (безусловно, сразу видящий параллели с русским поэтом), и не поэт Лермонтов. В центре его внимания текст Байрона, который он старается максимально адекватно и корректно передать на русском языке. Можно сказать, что в его переводах последовательно реализуется та программа, которую в теории декларировал В.Я. Брюсов.

Рассмотрим еще один перевод А.А. Блока из Байрона (см. таблицу 11):

Таблица 11. Перевод отрывка Дж.Г. Байрона А. Блоком

Дж.Г. Байрон[274]	**А.А. Блок[275]**	**подстрочник (перевод наш – А.У.)**
Journal In Cephalonia The dead have been awakened – shall I sleep?	Из дневника в Кефалонии	Дневник в Кефалонии

[272] Byron G. The Works of Lord Byron. NY: Charles Scribner's Sons, 1903. P. 129.

[273] М. Ю. Лермонтов. Сочинения в 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1988. // URL: https://ilibrary.ru/text/1013/p.1/index.html (дата обращения 07.07.2022).

[274] Lord Byron: The Complete Poetical Works, Vol. 7. Oxford University Press, 1993. P. 399.

[275] Поэзия Европы. М.: Художественная литература, 1978. Т. 1. С. 147.

The World's at war with tyrants – shall I crouch? The harvest's ripe – and shall I pause to reap? I slumber not; the thorn is in my Couch; Each day a trumpet soundeth in mine ear, Its echo in my heart...	Встревожен мертвых сон – могу ли спать? Тираны давят мир – я ль уступлю? Созрела жатва – мне ли медлить жать? На ложе – колкий терн; я не дремлю; В моих ушах, что день, поет труба, Ей вторит сердце…	Мертвые были разбужены – буду ли я спать? Мир в войне с тиранами – буду ли я уступать? Урожай созрел – буду ли я останавливаться в сборе? Я не сплю, на моей постели терн, В моем ухе каждый день звучит труба, И эхо отзывается в моем сердце…

Как и в предыдущем тексте, А.А. Блок осуществляет, главным образом, синтаксические трансформации: так, в оригинале не «сердце вторит трубе», а «труба отзывается в сердце», не «сон встревожен», а «мертвые разбужены» и т.д. В целом, текст стихотворения переведен без установки на диалог.

Е.Витковский достаточно резко осуждает технику Блока как переводчика на сайте «Век перевода», задуманном как полная антология переводов в творчестве русских поэтов на протяжении XX века: «Поэтическими переводами Блок занялся в силу общей гениальности своей натуры. Боюсь, впрочем, что именно в переводах гениальность Блока никак не проявилась. Сколько ни старался Давид Самойлов в предисловии к книге Блока «На дальнем горизонте» (М., 1970, серия «Мастера поэтического перевода», выпуск 12) доказать, что «переводы Блока – одно из высших достижений нашей переводческой культуры», читателя он не убедил. Ни

блоковского Гейне 1909 года – а собирался он перевести целиком «Лирическое интермеццо», ни его же работу для «Всемирной литературы» в 1920-1921 гг. не сравнить с пленительным оригинальным творчеством Блока»[276]. Высказанное суждение, несмотря на его негативную интонацию, отмечает важнейшую черту переводов Блока: их нельзя считать частью его творчества. В отличие от переводов «старших» символистов, которые были именно включены в контекст творчества самих поэтов – в большей степени у Бальмонта, в меньшей степени у Брюсова – переводы Блока – это часть творческого наследия Байрона, Гейне и пр. Блок сознательно отказывался от самоидентификации через перевод.

Выводы по главе 2

Проведенный анализ переводов с английского, французского и итальянского языка, выполненных такими представителями символизма, как Ин. Анненский, К.Д. Бальмонт, Ф. Сологуб, В.Я. Брюсов и Вяч. Иванов, А.А. Блок, позволил сделать следующие выводы:

1. Семиотические и творческие установки русского символизма формировались в активном творческом диалоге с западной традицией: перевод был средством усвоения и освоения принципов символизма. Тексты, в которых «символист переводит символиста», - это творческая программа и одновременно межтекстовый и межконцептуальный диалог двух школ. Читатели переводов практически всегда имели возможность ознакомиться с оригиналами и увидеть, насколько искусно автор перевода передал образную систему и форму стихотворения.

2. В конце XIX – начале XX столетия авторы переводов часто не были стеснены издательской политикой и обращались к переводам тех

[276] Витковский Е. Век перевода // URL: https://www.vekperevoda.com/1855/blok.htm (дата обращения 07.07.2022).

стихотворений, которые были близки им самим. Многие переводы возникали по инициативе самих переводчиков, и в этом случае отбор текстов определенного автора имеет принципиальное значение: для читателя выбирались те стихотворения, принципы создания которых созвучны символизму как течению. Обращаясь к авторам романтизма, символисты прочитывали их в ключе «пред-символизма», видя в них предшественников своей литературной программы.

3. Переводческие принципы и техники символистов эволюционировали и менялись. Можно выделить два базовых метода, к которым прибегали представители этой литературной школы. Первый метод, условно называемый «переводом-парафразом», близок вольному переводу. Используя его, переводчик передавал стихотворение целиком, часто меняя местами и заменяя образы оригинала. Единицей перевода в данном случае является весь текст, понимаемый как единый знак. К этой технике обращались К.Д. Бальмонт и И.Ф. Анненский, причем наиболее полное выражение она нашла именно в творчестве Бальмонта, который во многих случаях создавал стихотворения «по мотивам» оригинала, меняя и форму, и содержание. Вторая техника, которую условно можно назвать «переводом-диалогом», «полифоническим переводом» близка буквальному переводу, но не предполагает слепого следования оригиналу. Используя эту технику, переводчик стремится максимально дословно передать оригинальный текст, обогатив его культурными и историческими аллюзиями к семиосфере русскоязычного читателя, контексту творчества автора оригинала и контексту собственного творчества. Перевод мыслится как сложнейший вид творческой деятельности: вступая в диалог с признанными мастерами поэзии, переводчик совершенствует и оттачивает свое мастерство.

4. Формирование принципов перевода привело к многочисленным дискуссиям по этому вопросу: И.Ф. Анненский, К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов, Ф. Сологуб писали критические статьи, а также вступали в

импровизированные творческие поединки: представляли варианты перевода одного и того же текста. Сопоставление текстов, переведенных двумя или тремя разными авторами, показывает общий вектор перевода: стремясь к максимальному следованию оригиналу, переводчики, тем не менее, в спорных случаях принимали решение, сближающее переводимый текст с их собственным творчеством.

5. Особого внимания заслуживает позиция А.А. Блока: он, будучи одним из самых ярких представителей школы символизма как поэт, чрезвычайно далек от используемых в символизме техник перевода и ведущих тенденций. Переводы, выполненные Блоком, а-диалогичны: он не вносит новаций, не привлекает межтекстового взаимодействия и не вступает в поэтические поединки с другими поэтами-переводчиками. Используемый им метод перевода близок к буквализму, при этом он использует синтаксические трансформации, чтобы приблизить текст перевода к правилам русского языка.

6. В целом, поэты-символисты внесли важнейший вклад в историю и теорию переводов на русский язык. Созданные ими тексты многогранны и прочитываются через двойную, а в ряде случаев и тройную оптику: диалог с оригиналом, с теми авторами, на кого опирался автор оригинала, и с другим переводчиком.

ГЛАВА 3. ПЕРЕВОДЫ ПОЭТОВ-АКМЕИСТОВ КАК ФОРМА ТРАНСКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

3.1. Перевод как преодоление «сопротивления материала» в концепции Николая Гумилева

Акмеизм как литературная школа возникал в противопоставлении символизму и осмыслял себя именно отталкиваясь от крупнейшего течения в русском и зарубежном искусстве. В манифестах акмеизма эксплицитно звучало противопоставление символизму и осмысление мировой культуры как части поэтики и семиосферы акмеизма. Н.С. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм» утверждает: «акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления – всегда идти по линии наибольшего сопротивления»[277]. Переводческая деятельность осмысливалась Гумилевым в том же ключе: он «боролся» с сопротивляющимся, неподатливым материалом оригинального текста.

Переводы в творчестве Н.С. Гумилева, вслед за А.В. Ламзиной[278], считаем целесообразным разделить на два периода: относительно долгий период переводческой деятельности до начала сотрудничества с «Всемирной литературой» в 1919 г., и краткий, но чрезвычайно продуктивный период целенаправленной работы над переводами в рамках проекта «Всемирная литература» в 1919 – 1921 гг.

До Революции и Гражданской войны Н.С. Гумилев обращался к переводам, исходя не из социальной или культурной значимости

[277] Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1991. С. 16.

[278] Ламзина А.В. Англоязычная литература в творческом осмыслении Н. Гумилева и А. Ахматовой: переводы и рецепции. Дисс. … к.ф.н. М., 2021.

произведения (что стало ведущим фактором при выборе текста для перевода при сотрудничестве с «Всемирной литературой»), а опираясь на свои вкусы и значимость данного произведения для акмеизма.

Включившись в работу над переводами «Всемирной литературы», поэт стал видным теоретиком перевода. В знаменитой статье «О стихотворных переводах», написанной после полемики с К.И. Чуковским по вопросам теории перевода, Гумилев ставил практически недостижимые задачи: «переводчик поэта должен быть сам поэтом, а, кроме того, внимательным исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным. … Повторим же вкратце, что обязательно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередованье рифм, 4) характер enjambement, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона, Таковы девять заповедей для переводчика; так как их на одну меньше, чем Моисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться»[279].

В связи с этим большой интерес представляет сравнительный анализ переводов, выполненных до 1919 года и после. В качестве иллюстрации эволюции Гумилева как поэта-переводчика осуществим сопоставление оригинального текста и выполненного Н.С. Гумилевым перевода двух стихотворений, имеющих обширные смысловые связи с мировой культурой (О.Э. Мандельштам в 1930-х гг. определял сущность акмеизма именно как «тоску по мировой культуре»)[280].

---

[279] Гумилев Н.С. О стихотворных переводах // URL: https://gumilev.ru/clauses/5/ (дата обращения 22.12.2019).

[280] Материал о переводе стихотворений «Федра» и «Немея» вошел в статью Ustinovskaya, A., & Lamzina, A. (2021). Gumilev-Translator As A Guide To The World Culture. In E. V. Toropova, E. F. Zhukova, S. A. Malenko, T. L. Kaminskaya, N. V. Salonikov, V. I. Makarov, A. V. Batulina, M. V. Zvyaglova, O. A. Fikhtner, & A. M. Grinev (Eds.), Man, Society, Communication, vol 108. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences (pp. 526-533). European Publisher. https://doi.org/10.15405/epsbs.2021.05.02.63

В качестве материала для сопоставления выбраны два переведенных Гумилевым сонета: сонет Оскара Уайльда «Федра», посвященный Саре Бернар, и сонет Жозе Мария де Эредиа «Немея»[281]. Сонеты Уайльда переводились в 1912 году, по заказу Чуковского[282]. Перевод Эредиа выполнялся в 1920 году, в рамках коллективного труда студии переводчиков, организованной М.Л. Лозинским: несколько авторов переводили книгу Эредиа «Трофеи», и Гумилев сделал перевод четырех сонетов, в том числе «Немеи»[283]. Именно Эредиа упоминается дважды в статье Гумилева о принципах перевода, в качестве примера к сохранению принципов построения образной системы произведения. Тексты Оскара Уайльда и Жозе Мария де Эредиа интересны также и тем, что оба они пронизаны отсылками к античным реалиям: у Оскара Уайльда речь идет о героине античной мифологии и драматургии Федре, при этом упоминаются также Академ, Пан и Одиссей. Эредиа описывает подвиг Геракла – победу над Немейским львом.

Стихотворение Оскара Уайльда написано в 1881 году, через два года после нашумевшей премьеры «Федры» Расина с Сарой Бернар в главной роли (1879). Образ Сары Бернар в этом спектакле запечатлен на картине Анри де Тулуз-Лотрека 1893 года.

В тексте Уайльда основная мысль такова: Федре было скучно пребывать в загробном мире, и она вернулась к живым, однако «ошиблась эпохой». Ей следовало бы разговаривать во Флоренции с Мирандола или

[281] Анализ переводов стихотворений Уайльда и Эредиа Н.С. Гумилевым вошел в статью Ustinovskaya, A., & Lamzina, A. (2021). Gumilev-Translator As A Guide To The World Culture. In E. V. Toropova, E. F. Zhukova, S. A. Malenko, T. L. Kaminskaya, N. V. Salonikov, V. I. Makarov, A. V. Batulina, M. V. Zvyaglova, O. A. Fikhtner, & A. M. Grinev (Eds.), Man, Society, Communication, vol 108. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences (pp. 526-533). European Publisher. https://doi.org/10.15405/epsbs.2021.05.02.63

[282] Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, издательство «Вита Нова», 2019. С. 643.

[283] Багно Вс. «Оазис, где рокочет лира» (Николай Гумилев – переводчик) // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: Издательство Пушкинского Дома, издательство «Вита Нова», 2019. С. 11.

бродить в роще Академа, собирать тростник вместе с козлоногим Паном или играть с девушками, которые разбудили Одиссея. Однако же она вернулась в «скучный мир» - у Уайльда “to this common world”, что четко объясняет его позицию: он считает, что Федра вернулась в «этот», современный мир, в образе Сары Бернар. “This common world” становится рефреном текста Уайльда, он упоминается как в начале, так и в конце текста – поэту принципиально важно показать, что Федра пришла именно к нам, в наш мир, современный ему.

В тексте Уайльда наблюдается некоторое нарушение хронологии: рассуждая о потенциальном воскрешении Федры, он предлагает ей воплотиться, среди прочего, среди девушек на феакийской земле – то есть в событиях «Одиссеи». Миф об Одиссее глубоко архаичен, и события «Одиссеи» определенно происходили раньше, чем события мифа о Федре. Так, Тесей – муж Федры – был царем Афин, а события Троянской войны и последующих скитаний Одиссея происходят даже до возникновения Афин как полиса. Выходя из царства Аида, Федра как бы путешествует по мирам, она не реинкарнирует, но свободно перемещается по истории, попадая то в прошлое, то в будущее. Это прообраз своеобразного эонического времени – важного концепта в акмеизме[284]. Эон – «свернутое» время, одновременно прошлое и будущее, соединенные в одной точке[285].

Сам подбор тех персонажей, с которыми предлагается общаться Федре, является знаковым. Так, первым среди них упомянут гуманист Пико делла Мирандола, прославившийся в частности комментарием на «Песнь любви». «Песнь любви» - это сонет Джироламо Бенивьени, посвященный Пико делла Мирандола, в которого Бенивьени был безответно влюблен и не

[284] Кихней Л.Г. Эоническое и апокалиптическое время в поэтике акмеизма // Modernites russes 10. Le temps dans la poetique akmeiste. Lyon: Lyon-3 CESAL, 2010. P.31-33.

[285] Филатов А.В. Миф об Адаме в лирике Н.С. Гумилева // Studia. Litterarum. 2018. Т. 3, № 4. С. 170-183.

получил взаимности[286]. Иными словами, Мирандола был объектом такой же безответной любви, каким для Федры стал ее пасынок Ипполит. Безответную любовь переживала и Навсикая по отношению к Одиссею. К этому концепту относится и упоминание Академа – героя, который указал Кастору и Полидевку, где находится Елена, похищенная Тесеем – мужем Федры (уже после событий мифа о Федре). Из-за действий Академа Тесей лишился Елены, также оказавшись в ситуации безответно влюбленного. Следует также отметить, что имя Академа чаще всего ассоциируется с Платоном, который разместил свою школу в роще олив, посвященной Академу – Уайльд отсылает именно к роще, так как Федре предлагается бродить «среди олив» (“through the cool olives of the Academe”). Платон является автором философского диалога «Федр» (имя главного героя созвучно Федре), в котором разъясняется сущность любви, в том числе и безответной любви.

После упоминания Мирандолы и Академа (которые хронологически были после Федры) Уайльд как бы «отправляет» Федру в прошлое, погружая ее в архаичные мифы о Пане и об Одиссее и Навсикае – царевне, влюбленной в Одиссея. Все персонажи, перечисляемые Уайльдом, связаны с идеей безответной любви, причем любви к очень красивому человеку – удивительной физической красотой отличался и Пико делла Мирандола, и Елена Прекрасная, которую полюбил Тесей. Пан в этом контексте также вполне закономерен: он был влюблен в прекрасную нимфу Сирингу, испугавшуюся его уродства. Федре Уайльда «следовало бы собирать тростник вместе с Паном» - это явная отсылка к мифу о Сиринге, превратившейся в тростник. Об Одиссее в мифе о Навсикае также упоминается, что боги придали ему удивительную красоту. Красота отличала и Ипполита, в которого была безответно влюблена Федра.

[286] Semprini G. Il commento alla canzone di amore del Benivieni di Pico della Mirandola // Rivista di Filosofia Neo-Scolastica. Vol. 14, No. 5, Settembre-ottobre 1922. P. 361.

Логика текста Уайльда, таким образом, следующая: Федра могла бы путешествовать по временам, общаться с теми, кто, как и она, испытывал безответную любовь к кому-то прекрасному внешне – однако она предпочла явиться в «этот мир», в скучное и обычное время. Скитания Федры по временам и эпохам описаны как “should’st have talked”, “should’st have gathered” – то есть используется конструкция, которая априори предполагает невероятность, невозможность описанного: она «могла бы…» - но не сделала этого, а пришла в наш мир.

В переводе Гумилева противопоставление сглажено. Во-первых, русский язык не располагает таким грамматическим средством, и переводчику приходится использовать конструкцию «Тебе, которой следовало быть», а затем вновь обращаться к вероятностному регистру, утверждая, что Одиссей «проплыть / мог»: то есть вероятность отнесена как бы не к Федре, а к Одиссею. Это размывает аллюзию к Навсикае: если Уайльд четко говорит о девушках, разбудивших Одиссея (следовательно, речь идет о появлении Одиссея в земле феаков), то Гумилев упоминает девушек у моря, мимо которых Одиссей мог проплыть – в таком контексте это могли быть, например, и сирены. Также утеряна и отсылка к Академу как герою – Федра Гумилева могла бы бродить «в оливковых аллеях академий».

В конце стихотворения у Уайльда идет повторение отрицательного суффикса –less: Федра все же пришла в скучный мир, поскольку ей не нравился “sunless day” (бессолнечный день), “scentless asphodel” (асфодели без запаха) и “loveless lips” (губы без любви). У Гумилева это, соответственно, «оковы сумрака», «унылые асфодели» и «холод губ» - и в переводе утрачивается основная мысль Уайльда. В тексте оригинала Федра предпочитает вернуться в живой мир, так как мир, в котором она пребывает, охарактеризован как “sunless, scentless, loveless” – вероятно, она надеется все же обрести ответную любовь (почему ей и не интересно общаться с другими безответно влюбленными), однако мир оказывается “common” –

«обычным, ординарным», она как бы ошибается временем, и миф о Федре повторяется вновь: она опять не сможет испытать взаимные чувства, слишком скучен и обыден тот мир, в который она пришла. Стихотворение чрезвычайно важно для Уайльда, восхищавшегося внешней красотой – в те же годы, когда написана «Федра», создан и «Портрет Дориана Грея», прославляющий исключительную внешнюю красоту и безответное восхищение ею.

У Гумилева Федра попадает в «скучный мир», в котором ей «скучно, суетно», при этом у него мотивировка действий Федры менее четкая, чем у Уайльда: поскольку в переводе не упомянуты два из трех мифов (фактически, отсылкой к безответной любви является только образ Пико делла Мирандолы и Пана), непонятно, почему же Федра предпочла явиться «в скучный мир». При этом в тексте Гумилева есть некоторые намеки на физическую близость: Федре следовало бы «быть в Италии с Мирандоло» (а не «разговаривать», как у Уайльда), с Паном «ломать» тростник, а не просто «собирать» - то есть Федра могла бы попасть в тот виртуальный мир, в котором Пан «сломал тростник» (овладел Сирингой), а попадает в итоге в тот скучный мир, в котором она пребывает сейчас. Несмотря на осуществленные переводчиком изменения, общая логика развития образа прослеживается: Федре, возненавидевшей холод Аида, пришлось оказаться в не менее скучном и неприятном мире, в котором она вряд ли сможет утолить свою страсть.

Выбор именно этого текста Уайльда не случаен: именно в 1912 году, когда Гумилев осуществляет перевод «Федры», выходит и его программная статья «Наследие символизма и акмеизм», утверждающая принципы новой поэтической школы, формируется концепция эонического времени, совмещающего в себе и прошлое, и будущее[287]. Важна для него и тема

[287] Липовецкий М. Н. Неоромантизм в русской поэзии XX - XXI веков: смысл и границы понятия // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 13-18. Сафиулина Р.М. Н.С.

безответной любви: поэт много лет был влюблен в Анну Ахматову, которая не единожды отказывала ему. К моменту перевода Уайльда Гумилев и Ахматова уже женаты, и у них растет сын Лев, однако поэта долгие годы мучила холодность его возлюбленной и отсутствие взаимности. В целом, переводя текст Уайльда, Гумилев во многом старается отразить логику и образную систему оригинала, но утрачивает некоторые значимые идеи.

В 1920 году, когда осуществляется перевод «Немеи» Эредиа, Гумилев уже сформулировал свои мысли относительно поэтических переводов. Сонет Эредиа посвящен первому подвигу Геракла – победе над Немейским львом. В стихотворении Эредиа Геракл предстает в восприятии пастуха – случайного наблюдателя, первоначально принявшего человека, несущего тело побежденного зверя, за льва, - чудовище, «человекозверя», в переводе Гумилева. Сам подвиг – схватка со львом в стихотворении не описан: Геракл уходит в лес, оттуда слышен рык льва, свидетельствующий о его смерти, и далее Геракл выходит из леса, неся тело льва на себе. Фоном для разворачивающейся картины является закат: солнце исчезает с последним рыком льва, а герой выходит из леса на фоне сумерек.

Гумилев, переводя Эредиа, сохраняет общую канву сюжета – он также описывает состояния «до» (Геракл уходит в лес) и «после» (Геракл выходит из леса), однако с некоторыми отличиями от оригинала, которые представляются семантически важными. Геракл у Эредиа назван Dompteur, «укротитель», причем это слово написано с большой буквы как имя собственное. У Гумилева «ловчий скрылся в лес» - использованная им лексическая единица связана с принципиально иным контекстом: его Геракл стремится «поймать» льва, а Геракл Эредиа – «усмирить, приручить».

Гумилев в свете «нового исихазма» Д. Андреева. Научный диалог. 2018. № 12. С. 233-245.

Далее, в тексте Эредиа Геракл идет по следу льва, охарактеризованному как “formidable”: это слово означает «примечательный, заслуживающий внимания», но никак не «раскидистый». У Гумилева видим: «склоняя голову к раскидистому следу». Можно предположить, что Гумилев, опираясь на античный сюжет, запечатлевает момент, когда лев мечется и затем убегает от человека, поэтому его след и является раскидистым. Геракл Эредиа – следопыт, шедший по следу животного, Геракл Гумилева – герой, который уже обратил неуязвимое чудовище в бегство, а теперь преследует его далее. Эта же смысловая линия имеет продолжение и дальше. Для Эредиа принципиально важно, что борьба Геракла и льва осуществлялась в полной тишине, и только «одно рычание предало их объятие» - то есть лишь звук удушенного льва обозначил, что в пещере идет борьба. У Гумилева «одно рыкание означило победу» - схватка уже закончилась, ее исход предрешен, однако фраза сформулирована так, что непонятно, кто победил, человек или лев.

Этот момент непонимания, незнания исхода битвы важен для центрального образа стихотворения Эредиа – пастух в ужасе видит на фоне неба льва, вставшего на дыбы, и лишь потом осознает, что на него надвигается не лев, а Геракл. У Гумилева пастух «готов поверить бреду», то есть ему кажется, что на него надвигается зверь, и одновременно он осознает, что это видение – бредовое. В тексте Эредиа глаза пастуха “élargi par la crainte”, «расширились от страха» - он видит не бредовое монструозное видение, но принимает надвигающуюся на него фигуру за самого Немейского льва.

У Эредиа силуэт льва, обозначенный клыкастой пастью и гривой, возникает на фоне «кровоточащего неба», “sur le ciel sanglant” – природа как бы сливается воедино с подвигом, кровь льва течет и по небу тоже. У Гумилева «на окровавленном закате взор страшнее / Клыков оскаленных и гривы золотой» - появляется слово «взор», отсутствующее в тексте Эредиа. Далее, в последнем трехстишии, когда объясняется, что все-таки на зрителя

надвигается не сам лев, а Геракл в шкуре льва, у Гумилева просматривается следующая логическая связь: «взор страшнее… ведь там … шел человекозверь, чудовищный Герой». «Страшнее» оказывается именно взгляд Геракла, победившего льва. И «страшнее» он, чем картина, первоначально представившаяся наблюдателю, - «пастух испуганный» думал, что он видит льва, и лишь потом разобрался, что видит человека. Если учесть, что в описании этой картины Гумилев использует слово «бред», то вырисовывается следующая логика: взгляд героя, одержавшего свою первую фантастическую, невероятную победу оказывается даже страшнее бредового видения Немейского льва, вставшего на дыбы.

Перевод, выполненный Гумилевым, следует оригиналу по форме и по ритму, соблюдается и образная система, и синтаксическая разбивка текста – то есть, он вполне соответствует декларируемым Гумилевым канонам. В то же время Гумилев вносит в текст семантически значимый момент: благодаря несколько измененному построению фразы в центре внимания оказывается не противопоставление кажущегося и действительного, как это было у Эредиа, а образ человека – героя, совершившего подвиг.

В 1920 году, когда был создан перевод «Немеи», Гумилев написал стихотворения, в которых описано пространство «бреда», мир на грани яви и морока – так, например, в «У цыган», в «Заблудившемся трамвае» лирический герой оказывается в некоем искривленном, измененном мире, живущем не по обычным логическим законам[288]. Отсылкой к этому миру является и упоминание «бреда» в переводе Эредиа: если герой оригинала всего лишь испуган, то герой перевода как бы на миг проваливается в это

[288] Куликова Е.Ю. О магистральных и маргинальных путях русской поэзии: «Чужие звезды» Николая Гумилева и Павла Булыгина // Критика и семиотика. 2017. № 2. С. 146-164. Куликова Е. Ю. «Я заблудился навеки...»: «сюрреализм» Н. Гумилева и А. Рембо // Сибирский филологический журнал. Барнаул – Иркутск – Кемерово – Новосибирск – Томск, 2015. № 3. С. 130-139. Сердечная В.В. Духовные странники. Малоизвестные страницы творческого диалога Николая Гумилева с Уильямом Блейком // Русская литература. 2019. № 3. С. 182-189. Завельская Д.А. Мотив благовествования в творчестве Н.С. Гумилева // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 4. С. 76-90.

бредовое пространство, и тут же осознает, что он не в мире бреда, а в мире яви, а надвигающийся на него человек, победивший льва, еще чудовищнее, чем то, что ему сначала представилось.

Анализ двух переводов, выполненных Н.С. Гумилевым, позволяет показать эволюцию поэта-переводчика: придерживаясь оригинала и стараясь максимально полно отразить его содержание, Гумилев, тем не менее, вносит в тексты семантические оттенки, отсутствовавшие в оригинале. В переводе Уайльда, выполненном в 1912 году, изменения обедняют текст: в нем утрачивается образ безответной любви, влечения к красоте, противопоставления безжизненного Аида, тех гипотетических миров, в которые могла бы попасть героиня, и скучного мира современности. В переводе Эредиа, выполненном в 1920 году, после полемики о методах перевода и четкого формулирования Гумилевым своей позиции относительно взаимоотношения перевода и оригинала, внесенные переводчиком изменения обогащают текст, делают его более глубоким, как бы прочнее «укореняя» в нем античный миф. Тем самым Гумилев реализует миссию проводника мировой культуры для русского читателя. В обоих случаях выбор самого текста для перевода является знаковым: Гумилев обращается к тем текстам, которые интересны ему в контексте его собственной творческой эволюции, формулируемых им теоретических и творческих идей.

Перевод еще одного сонета Жозе-Мариа де Эредиа “Les Conquerants”[289] был выполнен Н.С. Гумилевым в период его работы в издательстве «Всемирная литература», ориентировочно в 1920-1921 гг. Этот перевод был напечатан только в 2019 году в собрании переводов Н.С.

[289] Материал о переводе Н.С. Гумилевым соента Ж.-М. де Эредиа вошел в состав статьи Устиновская А.А, Погодина Ю.Ю. К вопросу о переводческой стратегии Н.С. Гумилева (на примере перевода сонета «Les conquerants» Ж. М. де Эредиа) // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы X Международной научно-практической конференции. Москва–Пенза. 2021. С. 209-214.

Гумилева[290], и в примечаниях указано, что этот текст стал известен со слов М.Л. Лозинского.

Сонет «Конкистадоры» переведен в период сотрудничества со «Всемирной литературой», ориентировочно в 1919 году, и его перевод показателен в отношении авторских новаций. Гумилев вносит в текст значительные изменения, начиная с заглавия: “Les Conquerants” («завоеватели») в его трактовке - «конкистадоры». Слово «конкистадор» - принципиально важное в творчестве Гумилева[291]: с раннего периода поэт придавал большое значение образу конкистадора, ассоциировал себя с конкистадором («Я конквистадор в панцире железном .» - сонет, открывающий первый поэтический сборник Н.С. Гумилева[292]).

Стихотворение Эредиа написано в 1893 году и посвящено первооткрывателям Америки: в тексте упоминается “Palos de Moguer” - испанский город, откуда выплывали корабли первой экспедиции Христофора Колумба. Также в оригинале упоминается остров Сипанго - японский остров, описанный Марко Поло, которого гипотетически хотел достичь Христофор Колумб.

Эредиа описывает мечту завоевателей: в своем сонете он фиксирует тот момент, когда завоеватели еще плывут в поисках дальних земель, грезят несметными богатствами и таинственным металлом. Зафиксирован момент долгого плавания: их переживания повторяются chaque soir - «каждый вечер», и в последних трехстишиях сонета построена сложная синтаксическая конструкция, описывающая ежевечерние чувства моряков: они, вдохновленные мечтами об «эпическом послезавтра», зачарованные

[290] Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, издательство «Вита Нова», 2019. С. 349.

[291] Аллен Л. У истоков поэтики Н.С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия // Николай Гумилёв. Исследования. Материалы. Библиография. СПб: Наука, 1994. С. 235-253.

[292] Крылова Н.А. Издательская судьба стихотворения Николая Гумилева «Я конквистадор в панцире железном...» // Вчені записки Таврщського нацюнального університету імені В. І. Вернадського. 2017. № 2. С. 43-47.

фосфоресцирующей лазурью тропического моря, или склоненные перед белыми каравеллами, смотрели на то, как на неизвестном небе поднимаются из глубин океана новые звезды.

У Эредиа моряки - созерцатели, они смотрят на лазурь, на звезды, на каравеллы, мечтая о прекрасном будущем. Гумилев в переводе превращает их в воинов:

Иль с каравелл они, склонясь на меч железный,

Смотрели, как встают на небе, им чужом,

Созвездья новые из океанской бездны[293].

Прежде всего, в тексте оригинала отсутствует образ меча - моряки склоняются “penches a l’avant des blanches caravelles” - что можно перевести и как «перед белыми каравеллами» (тогда имеются в виду другие, проплывающие мимо, корабли), и как «с передней части белых каравелл» - то есть они плывут, вглядываясь в море с носа корабля, на котором находятся. У Гумилева моряки превращаются в воинов, склонившихся на меч - «не мир принес, но меч». Кроме того, небо у Гумилева не «неизвестное», как у Эредиа, но «чужое», что прямо перекликается с названием его сборника «Чужое небо».

В остальной части стихотворения Гумилев в основном перевел близко к тексту, однако и в четверостишиях сонета присутствуют значимые изменения. Тема моряков-воинов, близкая Гумилеву, намечается в самом начале, когда вместо слова “routiers” (водители, штурманы) Гумилев использует слово «бойцы»: «Прощались с Палосом бойцы и капитаны». В этой же строке добавлена трагическая нота: моряки не просто уезжают, как в сонете Эредиа, но «прощаются» - соответственно, высока вероятность того, что они не вернутся. В оригинале и в переводе использовано сравнение с перелетными птицами - кречетами, то есть моряки предполагают

[293] Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, издательство «Вита Нова», 2019. С. 349.

вернуться на то же место, откуда они отправляются. Гумилев в переводе как бы отказывает им в этом праве: они «прощаются». Также переводчик элиминировал топоним «Сипанго»: в его переводе упоминаются обобщенные «неведомые страны».

В целом, Гумилев выполняет достаточно точный перевод сонета, по максимуму сохраняя и его образную систему, и даже рифмовку – в двух четверостишиях у Эредиа рифмуется “natal – brutal, hautaines – capitaines, metal – Occidental, lointaines – antennes”, у Гумилева - «скал – ласкал, кафтаны – капитаны, металл – вал, страны – ураганы», то есть пары рифм буквально созвучны рифмам оригинала. В то же время некоторые переводческие выборы Гумилева - начиная с заглавия стихотворения - показывают, что он вкладывает в сонет несколько иной смысл: речь идет о воинах-конкистадорах, вооруженных моряках, бойцах, отплывающих в дальние земли с целью завоевания.

***

Под влиянием изменившихся взглядов на принципы перевода Н.С. Гумилев вносил исправления в ранее выполненные им переводы, исправляя их, чтобы добиться более точного соответствия оригиналу. Примером такого самоисправления служит перевод «Анакреонтической песенки» Теофиля Готье.

Традиция анакреонтической лирики[294] чрезвычайно богата и разнообразна. Легкое и оптимистичное восприятие мира, отношение к любви как к приятному переживанию стали знаками лирических стихотворений, которые воспринимались авторами как диалог с древнегреческим поэтом Анакреонтом и отсылка к его творчеству. Первые

[294] Материал о переводе «Анакреонтической песенки» Т. Готье вошел в статью Устиновская А.А. Перевод как диалог традиций и культур («Анакреонтическая песенка» Н.С. Гумилева) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводский государственный университет. 2020. № 4. С. 288–305. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-11-269-280

подражания Анакреонту восходят к IV веку до н. э.[295], и число подражателей поэту только в Древней Греции и в Древнем Риме достигло нескольких десятков. Многие образцы древней анакреонтики анонимны, и вполне вероятно, что те стихотворения, которые в наши дни публикуются как стихотворения самого Анакреонта, являются не его авторскими произведениями, а стихотворениями подражателей.

Всплеск интереса к анакреонтике характерен для эпохи Возрождения: как указывает Л. Б. Поплавская, картина мира псевдоанакреонтических произведений воспринималась как символ античности, основное миропонимание той эпохи[296]. Знаковыми темами этой лирики остаются любовь и вино: поэты воспевают наслаждение пиршеством и прекрасными девушками, иронически описывая отрицательные аспекты жизни. В литературе XVIII – начала XIX в. традиции анакреонтики нашли отражение в стихотворениях Эвариста Парни (Франция), Иоганна Вильгельма Людвига Глейма (Германия) и ряда других западноевропейских авторов.

Согласно мнению исследователей античных традиций в русской поэзии, русская лирика началась с анакреонтики. Так, первыми стихотворениями Антиоха Кантемира были именно переложения анакреонтики[297]. Корпус русской анакреонтики включает в себя произведения М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Л. А. Мея, Н. И. Гнедича, А. А. Фета и других поэтов.

Наряду с традицией написания стихотворений «в духе Анакреонта», в XVIII–XIX вв. развивалась традиция переводов иностранной анакреонтики – прежде всего, эллинистической, которую, до появления текстологических исследований, в основном воспринимали как

[295] Поплавская Л.Б. Из истории античной анакреонтики // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2008. № 1. С. 9.

[296] Там же. С. 13.

[297] Беляева О.Н. Русская анакреонтика как «поэтический турнир» переводчиков // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2007 № 5. С. 13.

произведения самого Анакреонта. О. Н. Беляева отмечает, что «в упражнениях в области анакреонтики рождался русский стих, свободный, легкий и совершенный, создавался идеал “прекрасной ясности”»[298].

Постоянными мотивами русской и мировой анакреонтики становятся радостное, беспечное упоение жизнью, восхваление чувственной любви и вина. Так, у А. С. Пушкина в стихотворении «Гроб Анакреона» сказано:

Наслаждайся, наслаждайся;
Чаще кубок наливай;
Страстью пылкой утомляйся
И за чашей отдыхай![299].

Жизнь не вечна, смертным суждено исчезновение и забвение, однако это не повод печалиться: наоборот, гимном мировой анакреонтики становится «наслаждайся, наслаждайся», упомянутое в лицейском стихотворении А. С. Пушкина.

В стихотворениях Н. С. Гумилева отсылка к Анакреонту присутствует опосредованно: единственным его произведением, в названии которого упоминается греческий лирик, является перевод «Анакреонтической песенки» Теофиля Готье (1811–1872). Название текста французского поэта – “Odelette anacréontique” – в буквальном переводе означает «Маленькая анакреонтическая ода». Следует отметить, что жанр анакреонтики предполагает эксплицитную отсылку к имени Анакреонта в заглавии – это может быть «подражание Анакреонту», «диалог с Анакреонтом», перевод или псевдоперевод под заголовком «из Анакреонта» и пр. Готье, называя свое произведение «Маленькой анакреонтической одой», не претендует на перевод греческого текста: он отсылает к жанру как таковому.

[298] Там же. С. 17.
[299] Пушкин А.С. Гроб Анакреона // Пушкин А.С. Сочинения. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 10.

Само словосочетание «маленькая ода» представляет собой оксюморон: ода как жанр торжественного воспевания не может быть «маленькой». Суффикс -ette подразумевает не только «малость», но и некоторую несерьезность, шаловливость, что никак не связывается с классическим пониманием жанра оды. Это привело к решению Гумилева-переводчика обозначить заголовок произведения как «Анакреонтическая песенка». В русском языке отсутствует уменьшительное слово, производное от «оды» («*одочка»? «*одонька»?), поэтому на смену слову «ода» появляется слово «песенка», воплощающее необходимый автору смысл: это не серьезная «песнь», а именно небольшая, легкая «песенка».

Переводя стихотворение Готье, Гумилев осознавал, что он вступает в диалог не только с французским текстом Готье, но и с жанровой традицией анакреонтики. Стихотворение Готье не обладает характерными признаками анакреонтической поэзии: в нем нет описания чувственных удовольствий, а присутствует обращение от имени девушки к мужчине-поэту, которого она просит не быть слишком настойчивым, не спугнуть ее робкую любовь. Отсутствует у Готье и другой семиотически значимый образ анакреонтики – вино. Стихотворение практически полностью написано в императивном регистре. В трех четверостишиях из пяти адресату сказано: «не будь слишком резким», «будь недвижим» – и тогда наградой его сдержанности будет целомудренный девичий поцелуй. Между тем традиция анакреонтической лирики по умолчанию предполагает совершенно иное решение описания любви: это радостное наслаждение любящих людей друг другом, их взаимное упоение. Обращение А. Кантемира к стихотворениям Анакреонта было своего рода ответом на традицию «любовных плачей» в стихотворениях В. К. Тредиаковского[300], и вся русская и мировая

[300] Салова С.А. Анакреонтическое стихотворение А.Д. Кантемира «О спящей своей полюбовнице» // Вестник Оренбургского государственного университета. 2003. № 6. С. 22.

анакреонтика, во-первых, исключительно оптимистична, а во-вторых, предполагает более тесное общение влюбленных.

У Готье только заглавие стихотворения намекает на какое-то дальнейшее чувственное развитие сюжета: сам текст обрывается в момент, когда голубка, символизирующая любовь, садится на плечо поэта и целует его. Если бы заголовок не отсылал к анакреонтике, это произведение можно было бы воспринимать как ролевую лирику, в которой поэт пишет от лица женщины и наставляет возлюбленного. Как раз упоминание имени греческого поэта в заголовке активизирует эротический подтекст восприятия стихотворения и подразумевает именно античный контекст: без учета заглавия единственной отсылкой к античности в тексте является упоминание «мраморного Гермеса» – статуи, которой должен уподобиться герой.

Центральным образом стихотворения Готье является образ любви-голубки, которую может отпугнуть слишком резкое обращение. При этом в оригинальном тексте не упоминается прямо, что голубка «белая» – только в предпоследней строфе, когда говорится о биении крыльев в вихре белизны:

Une palpitation d’ailes
Dans un tourbillon de blancheur[301].

«Голубка» – “colombe” в тексте Готье не сопровождается прилагательным “blanche” («белый»), а в первой строфе, когда образ голубки вводится, она в оригинале охарактеризована как “inquiète”, т. е. «беспокойная». У Гумилева видим:

Ты хочешь, чтоб была я смелой?
Так не пугай, поэт, тогда
Моей любви, голубки белой

[301] Gautier T. Odelette anacréontique // Gautier T. Émaux et Camées. Lemerre. 1890. Vol. 3. Poésies. P. 62–63.

На небе розовом стыда[302].

Гумилев сразу задает цветовую гамму восприятия поэтической картины: розовое небо (закат или рассвет) и контрастирующая с розовым цветом белая голубка. Совмещение этих двух цветов повторяется и в конце текста Гумилева:

И на плечо твое голубка
Слетит, уже приручена,
Чтобы из розового кубка
Вкусил ты сладкого вина[303].

Отметим введение Гумилевым в текст отсутствующего у Готье «знака» анакреонтики, фактически ее знамени – вина. Герои многочисленных подражаний Анакреонту с удовольствием пьют вино и телесно наслаждаются друг другом. Готье не упоминает в тексте о вине, что является нарушением канона. При этом если воспринимать четверостишие Гумилева вне анакреонтической традиции, оно лишено элементарной логики: зачем голубка слетит на плечо, чтобы герой вкусил вина? она не может принести с собой кубок вина и не может напоить человека Прирученная голубка символизирует девушку, дарящую свою любовь поэту, – стихотворение только в последней строфе становится собственно анакреонтическим: голубка больше не убегает от героя, и он принимает ее любовь как вино-наслаждение.

Кубок вина при этом описан как «розовый». У Готье розовый цвет также упоминается и в начале, и в конце текста, однако он имеет принципиально иную функцию. Вначале голубка также появляется на фоне «розового неба»:

Mon amour, colombe inquiète,

[302] Гумилев Н.С. Анакреонтическая песенка // Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 86.
[303] Там же.

Au ciel rose de la pudeur[304].

В конце же розовый цвет «переходит» к голубке: наслаждаясь взаимностью, поэт получает поцелуй от ее розового клюва:

Et son bec à pointe rosée
De ton baiser s'enivrera[305].

У Гумилева голубка появляется «на небе розовом стыда»: она как бы готова к падению, несмотря на свою белизну, символизирующую чистоту. У Готье для характеристики розового неба использовано слово "pudeur", которое имеет несколько значений: «застенчивость, стыдливость», «целомудрие» и передаваемое словарем как "délicatesse" – «нежность, утонченность»[306]. В оригинале любовь-голубка целомудренна: она и в конце стихотворения дарит своему возлюбленному лишь поцелуй, в то время как Гумилев, переводя концовку, использует уже образ наслаждения вином из кубка. Это подчеркнуто тем, что лишь клюв голубки обозначен как «розовый»: она не утратила своей чистоты, белизны, поцеловав поэта.

Переводческое решение Гумилева делает стихотворение более чувственным: автор практически прямо говорит, что девушка отдала поэту свою любовь, а он ею насладился, как вином. Это не отвечает тексту Готье, но согласуется с духом анакреонтической поэзии начиная от древнейших подражаний поэту.

Слово «розовый» как во французском, так и в русском созвучно слову «роза», что также вызывает ассоциации с важным образом. Не случайно именно на примере розы Гумилев объясняет в своей статье тонкости перевода творений различных поэтов:

[304] Gautier T. Odelette anacréontique // Gautier T. Émaux et Camées. Lemerre, 1890, Poésies. Vol. III. P. 62–63.

[305] Там же.

[306] Roux P.D. Nouveau Dictionnaire des oevres de tous les tempes e tous les pays. Paris: Editions Robert Laffront, 1994. Vol. 1. P. 882.

«Например, персидские поэты мыслили розу, как живое существо, средневековые – как символ любви и красоты, роза Пушкина – это прекрасный цветок на своем стебле, роза Майкова – всегда украшенье, аксессуар, у Вячеслава Иванова роза становится мистической ценностью и т. д.»[307].

Обращает на себя внимание тот факт, что в тексте Готье голубка «напьется из поцелуя», то есть упивается любовью девушка, а не ее возлюбленный. У Гумилева же вино вкушает сам лирический герой, именно он является активным субъектом, что также символично. Готье изображает историю робкого, зарождающегося чувства девушки, которая, являясь субъектом любви, решается лишь на поцелуй. Концовка стихотворения в переводе Гумилева показывает, что мужчина «сорвал цветок» любви – и это лишний раз обосновывает необходимость использования именно эпитета «розовый», созвучного с «розой».

В более позднем (1920) варианте перевода Гумилева последняя строфа выглядит следующим образом:

И прирученная голубка
Слетит к тебе, уже твоя,
Чтобы из клюва, как из кубка,
Ты выпил сладость бытия[308].

Этот вариант текста ближе к оригиналу: герой-поэт пьет уже не из кубка, а из клюва голубки, как в тексте Готье. Однако не изменяется вектор: активным субъектом по-прежнему является не голубка, а мужчина: он пьет «сладость бытия».

Большинство внесенных Гумилевым в текст переводческих новаций направлены именно на то, чтобы сделать стихотворение «более

[307] Гумилев Н.С. О стихотворных переводах // Гумилев Н.С. Сочинения: в 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 3: Письма о русской поэзии. С. 29.

[308] Гумилев Н.С. Переводы. СПб: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2019. С. 383.

анакреонтичным»: то есть усилить составляющую плотской любви, наслаждения, чувственности. Поздняя правка, делающая текст, наоборот, более близким к Готье, а не к Анакреонту, связана с развитием Гумилевым идей о переводе: процитированная выше статья «О стихотворных переводах» написана поэтом позже, чем первый вариант перевода «Анакреонтической песенки» – в 1919 г.

Во второй строфе стихотворения Готье птица «идет» по аллее – то есть использует неестественный для себя способ передвижения. В оригинале употребляется слово “marche”, акцентирующее внимание именно на движении пешком. Малейший шум пугает ее, и она осуществляет движение – “part” (этот глагол уже имеет гораздо более широкую семантику и предполагает движение, направленное от какого-то объекта, без уточнения способа движения; он соответствует русским глаголам со значением «движение от какой-то точки» – «убежать, уплыть, улететь» и пр.). Иными словами, птица, идущая по тропинке, при малейшей опасности может вспорхнуть, как и страсть девушки, от имени которой написано стихотворение, причем у Готье страсть «крылата» и «взлетает»:

Ma passion est chose ailée
Et s’envole quand on la suit[309].

У Гумилева же убрано противопоставление способов движения: и голубка, и любовь двигаются не по воздуху:

Идет голубка по аллее
И в каждом чудится ей враг,
Моя любовь еще нежнее,
Бежит, коль к ней направить шаг[310].

[309] Gautier T. Odelette anacréontique // Gautier T. Émaux et Camées. Lemerre. 1890. Vol. 3. Poésies. P. 62–63.

[310] Гумилев Н.С. Анакреонтическая песенка // Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 86.

Отметим, что при этом в тексте Гумилева сохраняется мысль, что любовь «еще нежнее» голубки, и мысль Готье передана не через эквиваленты противопоставления “part – s’envole”, а через наличие и отсутствие движения: голубке враг «чудится», а любовь сразу «бежит». Это в целом усиливает показанную выше тенденцию: текст Гумилева, по сравнению с текстом Готье, более контрастен: от неприятия любовь-голубка переходит к принятию любви и наслаждению ею.

В третьей строфе возникает образ статуи Гермеса (“Hermès de marbre” у Готье – «мраморный Гермес»), которому должен уподобиться мужчина, чтобы любовь-голубка без страха приблизилась к нему. Переводя этот пассаж словами «немой, как статуя Гермеса», Гумилев утрачивает важный момент в тексте Готье: «мраморный Гермес» не только немой (“muet”), но и холодный, и его холод противоположен горячности влюбленного мужчины. В дальнейшем этот смысловой компонент – «прохлада» – переносится на голубку: ее крылья в следующей строфе приносят дуновение свежести – “des souffles de fraîcheur”. В тексте Готье такой перенос происходит дважды: розовое небо – розовый клюв голубки; прохладный мрамор – прохладное дуновение крыльев. Гумилев в переводе не сохраняет этот смысловой элемент – более того, контекст взаимодействия вообще меняется. У Готье, очевидно, речь идет о парке: девушка предлагает мужчине стать немым, как мраморный Гермес, и разместиться в беседке (“sous la charmille”), и тогда голубка слетит к нему «со своего дерева» (“de son arbre”). Текст Готье в соответствующей строфе имеет вполне очевидную эротическую составляющую: поэту предлагается разместиться дословно «под беседкой», что активизирует второе значение слова “charmille”: так называется не только беседка-строение, но и парковое украшение-туннель, образованный сплетающимися кронами деревьев. Девушка иносказательно предлагает своему возлюбленному «поставить себя» (“pose-toi”) в этом туннеле и замереть, стать немым, как мраморный Гермес.

У Готье также не упоминается, что Гермес представляет собой именно статую: то, что он назван «мраморным», может быть воспринято не в прямом, а в переносном смысле: холодный, как мрамор, бледный, как мрамор. Образ Гермеса в целом мало подходит для иллюстрации сдержанности – Гермес в античной мифологии является богом торговли, переговоров, богом-посыльным, основными качествами которого являются хитрость и изворотливость, но никак не немота и сдержанность. Поскольку Готье использовал именно этот образ (а не написал, например, «немой, как мраморная статуя» или «немой, как мраморный Аполлон»), следует предположить, что имелась в виду именно хитрость: мужчине предлагается замереть, застыть, но не по-настоящему, а лишь схитрить, чтобы привлечь к себе робкую голубку. В целом строфа о мраморном Гермесе несет в себе наиболее яркий эротический подтекст: в сочетании с образом туннеля из деревьев, в котором герою предлагается разместиться, призыв читается как «войди и жди».

Гумилев же предлагает герою стихотворения «остановиться», и тогда голубка появится из чащи леса:

Немой, как статуя Гермеса,
Остановись, и вздрогнет бук, –
Смотри, к тебе из чащи леса
Уже летит крылатый друг[311].

Любопытен выбор глагола «остановиться»: герой стихотворения у Гумилева как бы уже сам начал движение, и девушка-голубка просит его остановиться, чтобы самой начать встречное движение к нему. При этом герои находятся не в окультуренном парке, но в дикой чаще, и голубка появится из чащи, но не «со своего дерева», как у Готье. При этом третья строфа является логическим продолжением второй: испуганная голубка-

[311] Там же.

любовь вспорхнула, и поэту, к которому обращается девушка, нужно замереть, чтобы она сама прилетела к нему “sans effroi”, т. е. «без страха».

В тексте Гумилева голубка убегает и возвращается, при этом нет ни слова о страхе: она видит в мужчине врага, но, когда он становится немым, как статуя Гермеса, она возвращается. Голубка и Гермес вступают в игру: он якобы бежит за ней, она как будто убегает, он останавливается – и она сама двигается к нему. У Готье страсть улетает, когда голубку начинают преследовать, и герою предлагается «сменить дислокацию»: перенестись в беседку и стать немым, причем девушка обращается к нему в императиве.

У Гумилева вопрос «перемены места» решен иначе: игра девушки-голубки с мужчиной не прерывается (у него нет упоминания об улетевшей страсти, любовь лишь «бежит»), но герои из пространства окультуренного парка (голубка идет по аллее) переносятся в чащу леса. Стихотворение пространственно размещается как бы на границе двух миров: парка с аллеями и статуями и чащи леса (чего нет у Готье): утонченность и культура противостоят дикости (чаще необлагороженного леса). Вехи, отмечающие пространство, у Гумилева, показывают, что изящная и нежная любовь девушки сталкивается с необузданной страстью мужчины. При этом упоминание конкретного дерева – бука – показывает, что «чаща» леса не так страшна: бук как широколиственное дерево не образует непроходимой чащи, это характерно для северных лесов, хвойных деревьев. Заядлый путешественник Гумилев, безусловно, не мог не знать, как выглядит бук, и столкновение в одном контексте слов «бук» и «чаща» активизирует семантику границы: герои находятся между окультуренным и неокультуренным миром, сдержанность борется со страстью, и, исходя из оптимистической концовки стихотворения, страсть побеждает, что согласуется с мотивами мировой традиции анакреонтики.

В дальнейшем Гумилев не сохраняет содержащийся у Готье признак «холода»: голубка прилетает к поэту, и он чувствует «дыханье ласковой волны» и «дрожанье легких крыл», но не «прохладу» (“fraîcheur”). Как

и в предыдущем случае, в тексте Гумилева контакт двух субъектов более тесен: герой чувствует не дуновение крыльев, а их дрожание: голубка как бы прикасается к нему. Вполне логично, что образ холода элиминирован: в подтексте стихотворения страсть и чувственность, образ холода принципиально не может здесь быть использован.

В переводе данной строфы присутствует также еще один интересный момент: у Готье крылья голубки не охарактеризованы никакими эпитетами, упомянуто лишь, что крылья трепещут (“palpitation”) в вихре (“tourbillon”), то есть голубка порхает рядом с человеком, обдувая его прохладным ветром крыльев. У Гумилева же использован редуплицирующийся, повторяющийся эпитет:

И ты почувствуешь дыханье
Какой-то ласковой волны
И легких, легких крыл дрожанье
В сверканьи сладком белизны[312].

Прежде всего, текст Гумилева предвосхищает мотив плотского наслаждения: волна «ласковая», сверканье белизны «сладкое» – прилетевшая из чащи леса голубка приятна герою, он испытывает удовольствие от ее присутствия. Во-вторых, использованное им повторение «легких, легких», с одной стороны, подчеркивает, что именно легкость является важнейшей характеристикой крыльев голубки, а с другой – что лирическая героиня, от имени которой выступает поэт, уже охвачена страстью, она как бы спотыкается в речи, заговаривается.

В последней строфе Гумилев вводит имплицитное противопоставление: голубка слетает на плечо героя «уже приручена» – то есть она была неприрученной, а теперь приручена. В сочетании с образом «кубка вина», упомянутым выше, складывается следующий подтекст: девушка изначально была готова к падению, страсть мужчины лишь

[312] Там же.

ненадолго отпугнула ее, а как только он умерил свой пыл, ему удалось «вкусить сладкого вина». В оригинальном же тексте у Готье голубка осталась целомудренной: пригласив героя в “charmille”, она, тем не менее, лишь подлетела к нему, а в конце только поцеловала, сама напившись его любви, но не напоив его.

При всей принципиальной важности, которую Гумилев придавал переводу, в работе со стихотворением Готье он счел необходимым отступить от своих принципов переводчика, учитывая важность культурной традиции: текст Готье мало соответствует типичным знакам анакреонтической поэзии, и Гумилев сознательно превращает стихотворение в «более анакреонтическое», усиливая по всему тексту мотив чувственного наслаждения и убирая мотив целомудрия. Так, первые строки стихотворения у Гумилева выглядят принципиально иначе, чем у Готье. Его текст начинается с вопроса «Ты хочешь, чтоб была я смелой?» – это как бы продолжение диалога, девушка откликается на реплику поэта вроде: «Будь смелее», «Не бойся» – и, обращаясь к иносказательному образу голубки, объясняет поэту, как именно необходимо с ней обращаться. Первая же строка задает контекст диалога: общаются уже знакомые люди, и девушке принадлежит вторая реплика. Причем у общения уже есть некая пресуппозиция: герои ранее пытались выстроить отношения – девушка проявила излишнюю робость, и поэт призывает ее к большей смелости, а с ее ответа начинается стихотворение.

У Готье же девушка обращается к поэту, начиная диалог: “Pour que je t’aime, ô mon poëte” – «Поскольку я люблю тебя, мой поэт». Поэт не знает о любви девушки, она сама ему об этом сообщает, сразу выставляя определенные границы: «не пугай слишком мою любовь» – и далее продолжает в регистре своеобразного наставления, инструкции. Первая строка задает тон восприятия всего стихотворения: монолог влюбленной девушки у Готье идет в противовес диалогу знакомых (и, возможно, уже близких друг другу) людей у Гумилева. Это подчеркивается у последнего

и решением второй строки: «…так не пугай, поэт, тогда». Здесь «тогда» – в значении «если ты хочешь, чтобы я была смелой, тогда не пугай…». Следовательно, собеседник уже осведомлен о любви девушки и даже пытается ее подбодрить. Героиня Готье пока не знает, взаимна ли ее любовь, а героиня Гумилева уже знает, что поэт отвечает ей взаимностью (вот почему, в частности, она просит его не «пройти в беседку», а «остановиться»).

Русский поэт в своем переводе стихотворения Готье ориентируется не только на букву и дух оригинала, но и на поликультурный диалог с традицией. Французский оригинал в переводе Гумилева преобразован, чтобы стать более приближенным именно к жанровой традиции анакреонтики.

Обращение к символике мировой культуры и установка на максимальное соответствие оригиналу приводили к «перепереводу» в рамках «Всемирной литературы» уже переведенных ранее другими поэтами текстов.

Стихотворение Леконта де Лиля “Le parfum impérissable”[313] («Неумирающий/негибнущий аромат») посвящено образу аромата, который невозможно уничтожить, и этот аромат сравнивается с неиссякаемой, вечной любовью к женщине. Центральным образом текста является образ «розы Лагора, цветка солнца» - в сонете упоминается один культурно значимый топоним, позволяющий провести генеалогию образа и встроить текст Леконта де Лиля в контекст мировой культуры. «Розой Лагора» (“la rose de Lahore”) иносказательно называлась красавица Лалла Рук – так, в 1846 году балетмейстером Перро был поставлен балет «Лалла Рук, или роза

[313] Материал вошел в статью: Устиновская А.А. Перевод стихотворения Леконта де Лиля “Le parfum impérissable” как внутриакмеистический диалог // Litera. 2021. № 3. С. 10-18. DOI: 10.25136/2409-8698.2021.3.35092 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35092

Лагора» на музыку Пуньи[314]. Легенда о Лалле Рук была воспринята русской культурой: романтическую поэму Томаса Мура «Лалла Рук» переводил В.А. Жуковский, впоследствии написавший по ее мотивам оригинальное стихотворение, в котором образ красавицы связывается образом розы

Видел я: торжествовали
Праздник розы и весны
И пришелицу встречали
Из далекой стороны[315].

По сюжету оригинальной поэмы Мура, прекрасная дочь царя была обещана в жены принцу, которого она никогда не видела, но полюбила поэта Фераморса. Входя в чертоги своего нареченного, Лалла Рук узнает, что ее возлюбленный Фераморс – и есть тот принц, которому она обещана[316]. Стихотворение Жуковского «Лалла Рук» запечатлевает момент, когда Лалла входит в замок жениха.

Образ Лаллы Рук был также важен для А.С. Пушкина, который через французский перевод Мура воспринял формулу «Иных уж нет, а те далече»[317], а также взял из стихотворения Жуковского «Лалла Рук» строку «гений чистой красоты», использованную им в стихотворении «Я помню чудное мгновенье…»[318].

Леконт де Лиль написал стихотворение об аромате в 1866 году и, безусловно, был знаком как с контекстом поэмы Мура, так и с балетом по мотивам поэмы. В его сонете «роза Лагора» - символ и неувядающего аромата, и сильной любви, переживающей любые препятствия. Поэт делает

[314] Перро // Большая российская энциклопедия // URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/2332606 (дата обращения 01.03.2021).

[315] Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959-1960. Т. 1: Стихотворения. С. 359.

[316] Яшина Т.А. Творчество Томаса Мура в русских переводах первой трети XIX века. М.: Флинта, 2017. 227 с.

[317] Лотман Ю.М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1980. С. 218.

[318] Там же. С. 219.

образ амбивалентным – это и роза как таковая, и прекрасная девушка, любовь к которой является бессмертной, при этом упоминание Лагора встраивает переживания лирического героя в обширный культурный и литературный контекст.

Русские поэты и переводчики высоко ценили творчество де Лиля и часто обращались к переводам его произведений – в частности, стихотворение “Le parfum impérissable” переводили Иннокентий Анненский, Николай Гумилев и Михаил Лозинский. Перевод Анненского был опубликован в 1904 году в составе сборника переводов «Парнасцы и проклятые», переводы Н.С. Гумилева и М.Л. Лозинского осуществлялись в 1919 году в рамках работы в издательстве «Всемирная литература».

Переводы И.Ф. Анненского, который высоко ценил творчество Леконта де Лиля, не отличались буквализмом: «И. Анненский воспроизводил оригиналы тем же методом, каким его любимые французские поэты, импрессионисты и символисты (да, впрочем, и он сам), воспроизводили действительность»[319].

Созданное в новом государстве издательство «Всемирная литература» декларировало, как упоминалось выше, принципиально иной, научно обоснованный подход к переводу – тексты подвергались литературоведческому анализу, рассматривался контекст написания и смысловые связи, и перевод стремился к максимальному соответствию оригиналу. Новый подход к переводу порождает принципиально новый перевод текста, значительно отличающийся от перевода Анненского. Интересным представляется сопоставление оригинала с двумя переводами разных авторов, выполненными с разницей в 15 лет, а также сравнение перевода Гумилева с переводом Лозинского, который синхронно с Гумилевым работал над текстом.

[319] Эткинд Е. Г. Французская поэзия в зеркале русской литературы // Французские стихи в переводах русских поэтов XIX-XX вв. М.: Прогресс, 1969. С. 38.

В рамках работы над переводами Гумилев часто показывал пример реализации декларированных им принципов перевода стихотворений – выполненный им параллельно с Лозинским перевод подвергался обоюдной редактуре[320], и в коллекции Лукницкого приводимый выше текст Гумилева написан Гумилевым от руки с припиской «редактировал М. Лозинский», затем перечеркнут крест-накрест, а далее представлен текст, написанный уже рукой Лозинского. Вероятно, Н.С. Гумилев сам выбрал в качестве окончательного текста для публикации вариант Лозинского – в этом переводе соответствие оригиналу прослеживается более последовательно.

Примечателен также тот факт, что из восьми стихотворений де Лиля, переведенных Н.С. Гумилевым в 1919 году, только «Неумирающий аромат» подвергнут такой кардинальной правке – в остальных стихотворениях Лозинский также принимал участие в редактуре, однако ни в одном случае в машинописных копиях не было вписано от руки принципиально иного варианта. Вероятно, за этими исправлениями стоит напряженная дискуссия о принципах перевода и смысле оригинального текста.

Сопоставим оригинал и три перевода в таблице. Перевод Н.С. Гумилева впервые опубликован в издании 2019 г.[321], там же в примечаниях приводится вариант Лозинского[322].

Таблица 12. Оригинал Леконта де Лиля и три перевода на русский язык

Оригинальный текст[323].	**Перевод И.Ф. Анненского[324]**

[320] Филичева В.В., Корконосенко К.С. Примечания // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, издательство Вита Нова, 2019. С. 666.

[321] Гумилев Н.С. Переводы. СПб: Издательство Пушкинского Дома, издательство «Вита Нова», 2019. С. 435.

[322] Филичева В.В., Корконосенко К.С. Примечания // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, издательство Вита Нова, 2019. С. 666.

[323] Leconte de Lisle Poèmes tragiques, Alphonse Lemerre, éditeur. Paris, 1942. С. 70-71.

[324] Анненский И. Ф. Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1988. С. 211-212.

Quand la fleur du soleil, la rose de Lahor, De son âme odorante a rempli goutte à goutte, La fiole d'argile ou de cristal ou d'or, Sur le sable qui brûle on peut l'épandre toute. Les fleuves et la mer inonderaient en vain Ce sanctuaire étroit qui la tint enfermée, Il garde en se brisant son arôme divin Et sa poussière heureuse en reste parfumée. Puisque par la blessure ouverte de mon coeur Tu t'écoules de même, ô céleste liqueur, Inexprimable amour qui m'enflammais pour elle! Qu'il lui soit pardonné que mon mal soit béni! Par de là l'heure humaine et le temps infini Mon coeur est embaumé d'une odeur immortelle!	Если на розу полей Солнце Лагора сияло, Душу ее перелей В узкое горло фиала. Глину ль насытит бальзам Или обвеет хрусталь, С влагой божественной нам Больше расстаться не жаль: Пусть, орошая утес, Жаркий песок она поит, Розой оставленных слез Море потом не отмоет. Если ж фиалу в кусках Выпадет жребий лежать, Будет, блаженствуя, прах Розой Лагора дышать. Сердце мое как фиал, Не пощаженный судьбою, Пусть он недолго дышал, Дивная влага, тобою; Той, перед кем пламенел Чистый светильник любви, Благословляя удел, Муки простил я свои.

	Сердцу любви не дано, — Но, и меж атомов атом, Будет бессмертно оно Нежным твоим ароматом.
Перевод Н.С. Гумилева	**Перевод М.Л. Лозинского**
Коль роза дивная – Лагор ее приют – Наполнила своей душою благовонной Кристальный, глиняный иль золотой сосуд, Ты можешь вылить все на камень раскаленный. И реки и моря напрасно оросят Святилища, ее сокрывшего, извивы: И, разбиваясь, он хранит свой аромат, Благоуханья полн и прах его счастливый. Пусть из груди моей, в которой скрылся нож, Божественным вином и ты теперь течешь, Любовь чудесная, заполненная ею! За гранью времени останется оно,	Когда пахучую по капле восприял Любимицу лучей, Лагорской розы душу Хрустальный, глиняный иль золотой фиал, Возьми его, пролей на жаждущую сушу. И реки, и моря напрасно наводнят Сей драгоценный храм, ее таивший пленной. Разбитый, он хранит все тот же аромат, Все тем же запахом обвеян прах блаженный. И если источать мне также суждено Из темных сердца ран священное вино, Тебя, моей любви, старинное посланье, -

То сердце запахом немеркнущим полно, Я боль благословил и проклинать не смею!	Я ей прощаю все. Благословен мой стон. Над жизнью дольною, над бездною времен Я в сердце вечное храню благоуханье.

И.Ф. Анненский не сохранил использованную в оригинале форму сонета – в его интерпретации текст состоит из семи четверостиший. Также у него изменен коммуникативный регистр: в отличие от автора оригинального текста, который не обращается к читателю, а просто описывает устойчивость аромата в первых двух строфах, переводчик формирует императивный дискурс: «перелей», «пусть … она поит». В тексте как бы приказывается перелить аромат розы в фиал, а затем разбить его. В оригинале долженствование отсутствует – флакон с ароматом розы «можно» разлить на раскаленный песок. Аромат так устойчив, что ни река, ни море не смоют его, и «счастливый прах» флакона будет продолжать пахнуть розой. Анненскому удается передать образ «счастливого праха» и сохранить общий смысл метафоры Леконта де Лиля. Дух розы сравнивается с любовью, наполнившей сердце лирического героя – подобно флакону с духами, продолжающему хранить аромат, сердце продолжает хранить в себе любовь, даже если оно разбито. В последней строфе Анненский отходит от текста де Лиля – в словах его лирического героя звучит умаление своего разбитого сердца («меж атомов атом») и употреблена амбивалентная по смыслу фраза – мысль «сердцу любви не дано» можно прочесть как «моя любовь не является взаимной» (что и предполагалось в оригинале), а также как «мое сердце не может любить» (о чем в оригинале не упоминается). А.Е. Аникин указывает на сходство образа атома с философией Анаксагора[325],

[325] Аникин А. Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме. Препринт. 5. Новосибирск, 1989. С. 25.

Е.С. Островская указывает на влияние этого образа на последующее творчество Анненского: «встретившись в рамках перевода из Леконта де Лиля, образы «атома» и «аромата» становятся философской основой оригинального стихотворения «Еще лилии»[326]. Следует отметить, что Анненский не сохраняет синтаксическую конструкцию концовки – у де Лиля построено условное предложение: «Поскольку открытая рана моего сердца истекает небесной жидкостью… пусть все мои страдания будут благословенны и простятся ей» - божественная любовь, испытываемая героем, становится условием прощения его жестокой возлюбленной. С учетом контекста «Лаллы Рук», этот образ отсылает к страданиям влюбленного поэта – девушка не смогла преступить волю родителей и все же согласилась выйти замуж за неизвестного принца, отвергнув горячо любимого ею, но незнатного стихотворца. В то же время история Лаллы Рук имеет счастливый конец: любовь оказалась взаимной, и в честь ее поэт написал чудесные стихотворения, составляющие основное содержание поэмы.

Образ Лагора, связывающего стихотворение Леконта де Лиля с восточной поэмой Мура, присутствует в стихах Н.С. Гумилева – в произведении «Змей» 1916 года змей говорит о похищаемых девушках:

Но еще ни одна не была
Во дворце моем пышном, в Лагоре:
Умирают в пути, и тела
Я бросаю в Каспийское море[327].

Сюжет «Змея» перекликается с сюжетом «Лаллы Рук»: змей, он же князь («в могучих объятьях моих / на торжественном княжеском ложе»), мечтает привести в свой прекрасный дворец невесту, но ее больше привлекает певец – «парень с белой пастушеской дудкой», которому змей

[326] Островская Е. С.: Французские поэты в рецепции И. Анненского. Ш. Леконт де Лиль // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2005, № 5. С. 28.
[327] Гумилев Н.С. Стихи. Поэмы. Тбилиси: Мерани, 1989. С. 278.

завидует. В «Лалле Рук» принц выдает себя за поэта, чтобы завоевать настоящую любовь девушки, а не брать ее в жены по принуждению. Важность Лагора как культурно нагруженного топонима могла побудить Н.С. Гумилева к выбору именно этого стихотворения Леконта де Лиля для перевода – в рамках «Всемирной литературы» он сам отбирал корпус наиболее значимых текстов для последующего перевода.

В целом, переводы Н.С. Гумилева и М.Л. Лозинского сохраняют форму оригинала – это сонеты, сохраняющие ритм и стихотворный размер текста Леконта де Лиля. Оба автора перенесли в перевод образный строй оригинала – сердце героя сравнивается с сосудом духов, наполняющая сердце любовь – с бессмертным ароматом. Оба сохранили три варианта материала, из которых может быть сделан флакон, скрывающий аромат – хрусталь, глина, золото, оба переносят в текст образ «святилища / храма», также использованный в оригинале. Лозинскому удается передать мысль о том, что аромат был «заперт» во флаконе – «ее таивший пленной». Этот образ важен для контекста как отражение восточного колорита – аромат закрыт в сосуде, как джинн, а когда сосуд разбит, он вырывается оттуда на свободу. Образ джинна в европейской культуре был известен через посредство «Тысячи и одной ночи», структуру которой взял за основу Томас Мур в «Лалле Рук» - история любви Лаллы и Фераморса становится обрамлением для четырех вставных новелл – песен Фераморса, никак не связанных с его любовью к Лалле (таким же образом истории красавицы Шахерезады составляют основную часть корпуса сказок «Тысячи и одной ночи», а сам сюжет ее любви к шаху и желания избежать казни становится лишь обрамлением).

Существенное различие между вариантами Гумилева и Лозинского заключается в двух отрывках. В начале Лозинский, как и Анненский, использует императив – «возьми… пролей», в то время как Гумилев в переводе сохраняет вероятностную модальность «ты можешь». Во-вторых, различия присутствуют в переводе двух последних терцетов – у Гумилева

получается не вполне согласованное долженствование («Пусть из груди моей…ты течешь…, любовь небесная!»), в то время как у Лозинского представлена причинно-следственная конструкция оригинала («Если… мне … суждено…, я ей прощаю все»). При этом у де Лиля речь идет не о личном прощении, а о прощении от высших сил – «пусть будет прощено», «пусть будет благословенно». Разбившееся сердце, подобно разбитому флакону, выпускает из себя любовь на волю, как запертого джинна – и за это жестокой красавице прощается то, что она разбила сердце. У Гумилева возникает образ пронзившего сердце ножа, отсутствующий в оригинале – в его прочтении истекающая из груди любовь скорее тождественна текущей из раны крови, а не выпущенному на волю джинну.

Ни один из переводчиков не отразил в своем тексте образ, использованный автором в одиннадцатой строке – «невыразимая любовь, которая зажгла меня к ней!» (к девушке). Между тем, образ “inexprimable amour” параллелен “Le parfum impérissable” – образу, вынесенному в заголовок: в обоих случаях использованы отрицательные приставки in-/im- и суффикс -able. Этот параллелизм не только проводит последовательное сопоставление любви с ароматом, но устанавливает логическую связь: любовь зажгла «к ней», и далее «ей» все прощается. В варианте Гумилева «Любовь чудесная, заполненная ею» - концовка предложения, в котором употребляется только одно слово женского рода – «грудь», и, соответственно, имеется в виду «любовь чудесная, заполненная [грудью главного героя]». Возможно, эта логическая шероховатость была одной из причин перечеркивания текста. Однако и в варианте Лозинского связать образ любви с образом девушки не удалось – «Тебя, моей любви, старинное посланье, - / Я ей прощаю все» (прощаю любви все).

Переводы Н.С. Гумилева и М.Л. Лозинского оказываются, таким образом, значительно ближе к оригинальному тексту Леконта де Лиля – как нам представляется, в данном случае важен и фундаментальный подход к контексту, декларируемый «Всемирной литературой», и внимание к

оригиналу, на котором особенно настаивал Н.С. Гумилев. Прочтение текста де Лиля И.Ф. Анненским как формально, так и содержательно значительно дальше от оригинала, чем переводы 1919 года.

Перевод стихотворения де Лиля был по-разному прочитан русскими переводчиками: И.Ф. Анненский обратился, прежде всего, к образу неувядающего аромата, символа вечной любви – и этот образ впоследствии был перенесен им в его собственные стихотворения. Для Гумилева и Лозинского более важным в переводе оказался культурный контекст – восточный колорит, связь с «Лаллой Рук», «Тысячей и одной ночью» и пр. Это отражает концептуальную установку акмеизма как «тоски по мировой культуре» - понимание текста важно не само по себе, но в рамках широкого культурного наследия.

Осуществленные тремя русскими поэтами переводы позволяют проследить эволюцию переводческой традиции акмеизма: Иннокентий Анненский, во многом предвосхитивший творческие и аксиологические установки акмеизма, обратился к центральному образу стихотворения, Николай Гумилев и Михаил Лозинский в процессе творческой дискуссии и взаимной редактуры выработали перевод, который позволил сохранить основную концепцию и в то же время показать богатую культурную традицию, к которой апеллировал французский поэт.

Н.С. Гумилев был практически единственным представителем школы акмеизма, активно занимавшимся переводами в период Серебряного века и соперничавшим с признанными мэтрами перевода – Брюсовым, Бальмонтом, Сологубом. Другие литераторы, причислявшие себя к акмеистам – О. Мандельштам, А. Ахматова, В. Нарбут, М. Зенкевич – занялись переводами значительно позже, в 1920-х – 1930-х годах. А. Ахматова эксплицитно утверждала «я стихов не перевожу»[328] в 1930-х гг.,

[328] Королева Н. В. «И вот чужое слово проступает...» // Ахматова А. А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 7. (дополнительный). Переводы. М.: Эллис Лак, 2004. С. 8.

когда уже активно занималась переводами прозы. В связи с этим представляется целесообразным обзорно рассмотреть технику перевода, используемую О. Мандельштамом, В. Нарбутом, М. Зенкевичем, а также взаимодействие А. Ахматовой с англоязычным подтекстом.

3.2. Диалогические и рефлексивные подтексты переводов О. Мандельштама

О.Э. Мандельштам, как и А.А. Ахматова, достаточно продолжительный период своей жизни отрицательно относился к поэтическим переводам. Ахматова указывает, что в 1930-х гг. «Осип Эмильевич был врагом стихотворных переводов... Мандельштам знал, что в переводах утекает творческая энергия, и заставить его переводить было почти невозможно»[329]. Массированные переводы 1920-х гг., которые выполнялись для заработка, в связи с этим представляются мало информативным материалом для анализа межкультурного диалога. На сегодняшний день общепризнанным является тезис о том, что перевод следует понимать «не только как акт речи, но и как акт межкультурной коммуникации»[330]. Такое понимание перевода выводит исследователя в широкую сферу художественной прагматики, основные координаты которой могут трактоваться в духе концепции диалога Ю.М. Лотмана, предполагающей, что «любой акт мышления есть диалог»[331]. Рассматривая глобальное взаимодействие разных культур, Лотман утверждает, что их

[329] Ахматова А.А. Листки из дневника // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 202.

[330] Боциева Ф.А. Теория художественного перевода в современной компаративистике // Известия Российского государственного педагогического университета им. И.А. Герцена. 2008. № 69. С. 35.

[331] Лотман Ю.М. Механизмы диалога // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: «Искусство-СПб», 2001. С. 268.

развитие и обогащение возможно только в рамках диалогического взаимодействия. Эту культурологическую в своей основе идею можно спроецировать и на семиотику перевода, который в данном ракурсе будет пониматься как «поле» взаимодействия разных философско-эстетических систем. Особый интерес в таком контексте представляет переводческая деятельность поэтов. Так, очевидно, что в поэтических переводах реализуются не только характерные черты текстов-оригиналов, но и специфические особенности эстетико-поэтической системы самих переводчиков. Поэт-переводчик в этом случае оказывается своеобразным волшебным зеркалом, в котором оригинальный текст отражается прихотливо и не всегда точно. Степень точности, по-видимому, зависит как от степени близости эстетических систем, так и от самой метапоэтической концепции перевода.

В связи с этим рассмотрим примеры переводов О.Э. Мандельштама, выполненные не «по заказу», а добровольно, в соответствии с его желанием. Как указывает Н.Я. Мандельштам, ранние опыты переводов были не очень удачными: «В юности он как-то пробовал переводить Малларме – ему посоветовал Анненский: учитесь на переводах. Но ничего из этого не вышло, и О.М. убеждал меня, что Малларме просто шутник. И еще – Гумилев и Георгий Иванов будто дразнили его такой строчкой: «И молодая мать – кормящая сосна», то есть со сна»[332]. Указанная строка – вероятно, набросок перевода из Малларме, в котором в итоге использована фраза «молодая мать с ребенком на руках».

Указанный отрывок является первым переводом Мандельштама, после которого обращение к переводам было приостановлено на долгие годы. Подробный анализ перевода в его сопоставлении с оригинальным текстом представлен в исследовании К. Рагозиной[333], здесь же обратим

[332] Мандельштам Н.Я. Воспоминания. Т. 1. М.: Прозаик, 2021. С. 231.

[333] Рагозина К. Перевод, незаконченный и неудачный // URL: https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/ragozina.htm (дата обращения 21.07.2022).

внимание на то, что вырванный из контекста отрывок приобретает принципиально иной смысл.

Таблица 13. Перевод отрывка из Малларме О.Э. Мандельштамом

Оригинальный текст[334]	**Перевод О.Э. Мандельштама**[335]
La chair est triste, hélas ! et j’ai lu tous les livres. Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres D’être parmi l’écume inconnue et les cieux ! Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux, Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe, O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe Sur le vide papier que la blancheur défend, Et ni la jeune femme allaitant son enfant. <далее перевод отсутствует> Je partirai ! Steamer balançant ta mâture, Lève l’ancre pour une exotique nature !	Плоть опечалена, и книги надоели... Бежать... Я чувствую, как птицы опьянели От новизны небес и вспененной воды. Нет – ни в глазах моих старинные сады Не остановят сердца, пляшущего, доле; Ни с лампою в пустынном ореоле На неисписанных и девственных листах; Ни молодая мать с ребенком на руках...

[334] Mallarmé S. Brise Marine // Le Parnasse contemporain, Alphonse Lemerre [Slatkine Reprints], 1866, I. 1866. P. 168.

[335] Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 1. С. 162.

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs, Croit encore à l’adieu suprême des mouchoirs ! Et, peut-être, les mâts, invitant les orages, Sont-ils ceux que le vent penche sur les naufrages Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots… Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !	

Мандельштам обрывает свой перевод перед той частью, где лирический герой стихотворения уверенно утверждает «Я уезжаю!», оставляя в силе только первую часть, где рассказывается о твердом намерении бежать и о том, что героя уже никто не удержит от этого намерения. Мандельштам в своем переводе полностью элиминирует тему моря: у Малларме сердце героя рвется в море, и вся вторая часть посвящена именно «морской» теме: упоминается корабль, мачты, матросы и пр. В строке “ce cœur qui dans la mer se trempe” («это сердце, которое бросается в море») Мандельштам переводит «сердца, пляшущего доле». Само заглавие стихотворения – «Морской бриз» - недвусмысленно указывающее на тему моря, в переводе Мандельштама отсутствует.

Соответственно, стихотворение о тоске по морю и желании уплыть на корабле в интерпретации Мандельштама приобретает более общий характер – это некий манифест эскапизма, не желание бежать в море, а в целом манифест усталости от жизни, когда «прочитаны все книги», и ничто не может удержать от желания убежать. В таком прочтении можно увидеть в тексте даже отсылку к теме суицида. В данном случае имеет место не «неудачный перевод» (К. Рагозина комментирует выполненный перевод

так: «Сдается мне, что Малларме был непереводим для него – принципиально, при всем обманном внешнем сходстве построения стиха этих двух поэтов. Потому и «не дотянул» Мандельштам свой перевод»[336]), а намеренный обрыв текста, позже использованный как прием уже А.А. Ахматовой при переводе отрывка из «Макбета»[337]. Мотив опостылевшего, опечаленного тела используется в написанном в 1909 году стихотворении Мандельштама:

Дано мне тело – что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?

За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлеется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.

Пускай мгновения стекает муть –
Узора милого не зачеркнуть[338].

---

[336] Рагозина К. Перевод, незаконченный и неудачный // URL: https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/ragozina.htm (дата обращения 21.07.2022).

[337] См. Кихней Л.Г., Ламзина А.В. Отрывок «Макбета» У Шекспира в переводе и истолковании Анны Ахматовой // Научный диалог. 2020. № 9. С. 222-234. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-9-222-234.

[338] Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 1. С. 32.

То же в стихотворении 1909 года «Истончается тонкий тлен…»[339]: мотивы эскапизма, отторжения своего тела и отвержения жизни. Эти мотивы представлены в стихотворениях 1910 г. «Как тень внезапных облаков…», «В огромном омуте прозрачно и темно…», “Silentium” и пр. – Мандельштам как бы «допереводит» Малларме, развивает далее эскапистские мотивы, продолжая начатый межкультурный и межтекстовый диалог.

В более поздний период переводческой деятельности поэта в череде переводов, которые «иссушали творческую энергию», присутствовали и те переводы, которые выполнялись Мандельштамом не по заказу, а добровольно, по его желанию. К их числу принадлежит перевод четырех сонетов Франческо Петрарки («Речка, распухшая от слез соленых…», Декабрь 1933 – январь 1934; «Как соловей сиротствующий славит…», Декабрь 1933 – январь 1934; «Когда уснет земля и жар отпышет…», Декабрь 1933 – январь 1934; «Промчались дни мои – как бы оленей…», 4 – 8 января 1934). Мандельштам обращается к переводам из Петрарки в 1930-х гг., в период становления нового общественного строя и нового поэтического языка в России. Лингвистически этот период коррелирует с эпохой Возрождения в Италии, эпохой становления и развития народного языка как литературного, рождения его из архаичных форм.

Таблица 14. Перевод О.Э. Мандельштама 164 сонета

Оригинал[340]	**Перевод О.Э. Мандельштама**[341]
Or che ‘l ciel et la terra e ‘l vento tace et le fere e gli augelli il sonno affrena, Notte il carro chiara ce in giro mena	Когда уснет земля и жар отпышет, А на душе зверей покой лебяжий,

[339] Там же. С. 33.

[340] Petrarca F. Canzoniere. A cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1964. P. 212.

[341] Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. Переводы. Сост., подготовка текста и коммент. Г.Т. Нерлера; Вступ. Статья С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990. С. 205.

et nel suo letto il mar senz'onda giace,	Ходит по кругу ночь с горящей пряжей
veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface	И мощь воды морской зефир колышет, —
sempre m'è inanzi per mia dolce pena:	
hiara è 'l mio stato, d'ira et di duol piena,	Чую, горю, рвусь, плачу — и не слышит,
et sol di lei pensando ò qualche pace.	В неудержимой близости все та же,
	Целую ночь, целую ночь на страже
Cosí sol d'una chiara fonte viva	И вся как есть далеким счастьем
move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco;	дышит.
una man sola mi risana et punge;	
	Хоть ключ один, вода разноречива —
e perché 'l mio martir non giunga a riva,	Полужестка, полусладка, — ужели
mille volte il dí moro et mille nasco,	Одна и та же милая двулична…
tanto da la salute mia son lunge.	
	Тысячу раз на дню, себе на диво,
	Я должен умереть на самом деле
	И воскресаю так же сверхобычно.

В оригинале сонет представляет собой описание всепроникающего сна природы, противопоставленного беспокойному, нервному состоянию лирического героя. У Мандельштама в описании сна природы совпадение наблюдается только в элементе «уснет земля», остальные образы – «жар отпышет», «покой лебяжий», «горящая пряжа», «мощь воды морской зефир колышет» - являются привнесенной переводчиком инновацией.

Далее, в противопоставленном спокойствию природы состоянии лирического героя Петрарка использует ряд глаголов в первом лице единственного числа: «вижу, думаю, горю, плачу». Переводчик заменил их

набором «чую, горю, рвусь, плачу», сближая тем самым чувства героя с образами животных из первой строфы – он не просто визуально воспринимает свою возлюбленную, у него включается звериное чутье, он «чует» ее и «рвется» к ней – лирический герой перевода более активен, чем лирический герой оригинала. В оригинале возлюбленная «меня мучает, она всегда передо мной, меня терзают сладкие муки, я полон гнева и страданий и думаю лишь о ней или о покое» (перевод наш). Петрарка использует глагол sfacere, архаичную форму современного sfare – отрицательного антонима к глаголу fare, «делать». Этот глагол имеет приблизительное значение «раз-делывать» в смысле «разрушать» как антоним к «делать, созидать». Возлюбленная своими действиями разрушает целостность героя, как бы разбивает его на части. Подчеркивая ее непостоянство, Мандельштам вносит еще одну переводческую новацию. В оригинале фактически только единожды упоминается о каких-то действиях со стороны возлюбленной главного героя: это ее рука его «и наказывает, и лечит». В переводе же применительно к возлюбленной используется отрицательный эпитет «двуличная», обычно используемый не применительно к переменам настроения, а к предательству и двурушничеству.

Также новациям подвергся и 301 сонет. Образы долины и реки, присутствующие как в оригинале, так и в переводе, усложняются и расширяются за счет введенной переводчиком геологической образности и неологизмов.

Таблица 15. Перевод О.Э. Мандельштама 301 сонета

Оригинал[342]	**Перевод О.Э. Мандельштама**[343]
Valle che de' lamenti miei se' piena,	Речка, распухшая от слез соленых, Лесные птахи рассказать могли бы,

[342] Petrarca F. Canzoniere. A cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1964. P. 364.

[343] Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. Переводы. Сост., подготовка текста и коммент. Г.Т. Нерлера; Вступ. Статья С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990. С. 204.

fiume che spesso del mio pianger cresci, fere selvestre, vaghi augelli et pesci, che l'una et l'altra verde riva affrena,	Чуткие звери и немые рыбы, В двух берегах зажатые зеленых;
aria de' miei sospir' calda et serena, dolce sentier che sí amaro rïesci, colle che mi piacesti, or mi rincresci, ov'anchor per usanza Amor mi mena:	Дол, полный клятв и шопотов каленых. Тропинок промуравленных изгибы, Силой любви затверженные глыбы И трещины земли на трудных склонах —
ben riconosco in voi l'usate forme, non, lasso, in me, che da sí lieta vita son fatto albergo d'infinita doglia.	Незыблемое зыблется на месте, И зыблюсь я. Как бы внутри гранита, Зернится скорбь в гнезде былых веселий
Quinci vedea 'l mio bene; et per queste orme torno a veder ond'al ciel nuda è gita, lasciando in terra la sua bella spoglia.	Где я ищу следов красы и чести, Исчезнувшей, как сокол после мыта, Оставив тело в земляной постели.

Перевод 311-го сонета Франческо Петрарки Вячеславом Ивановым и Осипом Мандельштамом[344] подробно разобран в статье Томаса Венцлова «Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам – переводчики Петрарки (На примере сонета CCCXI)»[345], в которой внимание уделено, главным образом,

[344] Материал о переводе сонета Петрарки Вяч. Ивановым и О. Мандельштамом вошел в статью Павлова Т.Л., Устиновская А.А. Вяч. Иванов и О. Мандельштам как интерпретаторы Петрарки: лирический сюжет 311 сонета и его переводческих версий // Казанская наука. 2019. № 12. С. 35-37.

[345] Иванов Вяч. О чем так сладко плачет соловей… // URL: https://ru-lyrics.livejournal.com/tag/%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0 (дата обращения 20.12.2019).

особенностям двух переводных текстов в сопоставлении друг с другом. Так, сам контекст выполнения двух работ отличается: Иванов переводил различные тексты Петрарки, вошедшие в книгу, выпущенную им в 1915 году. Мандельштам из всего наследия Петрарки в 1933 – 1935 гг. перевел всего четыре сонета, в том числе и сонет “Quel rossignol che sì soave, piange…”. Это позволяет предположить, что эти сонеты были близки поэту по личным и творческим причинам.

Помимо этого, радикально отличается само литературное направление, в рамках которого выполнялись переводы. Как указывает Т. Венцлова, «В переводческой практике начала XX века сталкивались две линии, которые, впрочем, прослеживаются и в наши дни: линия Анненского (впоследствии Пастернака) и линия Брюсова и Гумилева (впоследствии Лозинского). Переводы Анненского понятны лишь в контексте его собственного творчества, как его дополнение. Они крайне субъективны и предполагают резкие отступления от оригинального текста. Брюсов и Гумилев стремились к большей объективности, даже научности. Но они также включали переводимое в контекст собственного творчества (просто это творчество было другим, его внутреннее строение было более «объективным»). Именно на фоне этих двух течений следует рассматривать переводческие работы двух крупных поэтов эпохи – Вячеслава Иванова и Осипа Мандельштама»[346].

Оба текста, действительно, содержат значительные отступления от оригинала. И. Семененко, рассматривая перевод Мандельштамом текста Петрарки, сопоставляет первую редакцию перевода с окончательным вариантом текста и отмечает, что при значительных отличиях первой

[346] Венцлова Т. Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам — переводчики Петрарки (На примере сонета CCCXI) // URL: https://lit.wikireading.ru/46073 (дата обращения 20.12.2019).

редакции от финальной, она также содержит в себе отступления от оригинального текста[347].

Таблица 16. Перевод О.Э. Мандельштама 311 сонета

Оригинал[348]	**Перевод О.Э. Мандельштама[349]**
Quel rosignuol, che sì soave piagne forse suoi figli, o sua cara consorte, di dolcezza empie il cielo e le champagne con tante note sì pietose e scorte, e tutta notte par che m'accompagne, e mi rammente la mia dura sorte: ch'altri che me non ho di ch'i' mi lagne, ché 'n dee non credev'io regnasse Morte. O che lieve è inganar chi s'assecura! Que' duo bei lumi assai più che 'l sol chiari chi pensò mai veder far terra oscura? Or cognosco io che mia fera ventura vuol che vivendo e lagrimando impari come nulla qua giù diletta e dura.	Как соловей, сиротствующий, славит Своих пернатых близких ночью синей И деревенское молчанье плавит По-над холмами или в котловине, И всю-то ночь щекочет и муравит И провожает он, один отныне, — Меня, меня! Силки и сети ставит И нудит помнить смертный пот богини! О, радужная оболочка страха! Эфир очей, глядевших в глубь эфира, Взяла земля в слепую люльку праха, — Исполнилось твое желанье, пряха, И, плачучи, твержу: вся прелесть мира

[347] Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама (От черновых редакций к окончательному тексту). Рим: Carucci editore Roma, 1986. С. 77.

[348] Petrarca F. Canzoniere. A cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1964. P. 374.

[349] Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. Переводы. Сост., подготовка текста и коммент. Г.Т. Нерлера; Вступ. Статья С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990. С. 206.

	Ресничного недолговечней взмаха.

Общая канва стихотворения Петрарки имеет два смысловых центра: соловей своей печальной песней, в которой он, по предположению поэта, оплакивает либо своих детей, либо свою супругу, напоминает лирическому герою о всевластности и непреодолимости смерти. Это наводит его на мысль о навсегда погасших глазах его любимой.

Когда Петрарка говорит о мыслях, посетивших лирического героя под пение соловья, он употребляет фразу “che ’n dee non credev’ io regnasse Morte” – сложноподчиненное предложение с использованием формы Congiuntivo Imperfetto. Дословно эта фраза переводится как «я не думал, что среди богинь правит Смерть». Глагол «править» («царствовать») – regnare – поставлен автором в форму Congiuntivo Imperfetto, которая по своему смыслу передает не только необходимое в данном случае в соответствии с нормами грамматики согласование времен («я не думал» стоит в прошедшем времени, что вынуждает придаточное предложение также использовать времена из группы прошедших), но также имеет смысл очень малой, но все же возможной вероятности. В предложениях типа Periodo Ipotetico использование Congiuntivo Imperfetto предполагает малую, но все же возможную вероятность и формирует Periodo Ipotetico II типа (Se fossi presidente – «Если бы я был президентом…» - говорящий не является президентом, но не исключает вероятности того, что это может случиться). Congiuntivo Trapassato, например, в той же ситуации обозначает абсолютную невозможность и формирует Periodo Ipotetico III типа (Se avessi detto queste parole – «Если бы я (тогда) сказал эти слова…» - сама грамматическая форма сигнализирует слушателю, что вся мысль относится к прошлому, и говорящий уже не сказал в тот конкретный момент этих

слов)[350]. Петрарка, используя форму Congiuntivo Imperfetto, имплицитно добавляет мысль, что он не верил в царствование Смерти, но все же допускал ее вероятность. Поэт не верил, что его богиня (Лаура) смертна, что над ней может царствовать Смерть, однако допускал небольшую вероятность этого – и как раз этой вероятности суждено было сбыться.

В русском языке не существует достаточных грамматических средств для передачи этих смысловых оттенков. В тексте Вячеслава Иванова мысль о неверии передана следующим образом:

Так, вижу я: самих богинь сильней

Царица Смерть! И тем грозит могилой!

О, как легко чарует нас обман!

Не верил я, чтоб тех очей светила,

Те солнца два живых, затмил туман, —

Но черная Земля их поглотила.

Мандельштам же и вовсе избавился от конструкции «Я не верил, что…» и написал, что пение соловья «нудит помнить смертный пот богини». По поводу этой строки И.М. Семенко пишет: «Сначала написано:

И нудит смерть признать моей богини.

Здесь уже есть замечательная «нудит» — звуковая цитата из оригинала другого, CCC1 сонета (“nuda è gita”). Но весь стих еще очень близок к его предшествовавшему варианту («Что смерть нашла прибежище в богине») из обеих ранних редакций. Он также близок к Петрарке («...что над богинями властна смерть»). И вот стих переправляется на парадоксально-физиологическое, совершенно невозможное у Петрарки:

И нудит помнить смертный пот богини»[351].

В первой редакции идея неверия также отсутствовала:

---

[350] Карулин Ю.А., Черданцева Т.З. Основной курс итальянского языка. Учебник для вузов. М.: Юрайт, 2011. С. 277.

[351] Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама (От черновых редакций к окончательному тексту). Рим: Carucci editore Roma, 1986. С. 77.

Кто ж без меня поймет и в звук поставит,

Что смерть нашла прибежище в богине[352]

Т. Венцлова указывает, что «Если Иванов воссоздает или пытается воссоздать то впечатление, которое получает от оригинала Петрарки современный читатель-итальянец, то Мандельштам пробует реконструировать (и даже усилить) впечатление, которое производил Петрарка – сложный и новаторский поэт переходной эпохи — на своих собственных современников»[353]. Это подразумевает, что Мандельштам обращается к трансформационной теории перевода – не просто осуществляет посемный перевод, стараясь максимально передать оттенки значения, как это делает Вячеслав Иванов, но отталкивается от того впечатления, которое производил текст на его изначального адресата. Именно поэтому смысловая связка «пение соловья наводит поэта на мысль о смерти его возлюбленной» передана у Мандельштама через побуждение: «и нудит помнить». В первых редакциях стихотворения также использовано долженствование.

Интересна также трактовка первой строки в двух переводах. У Петрарки в середину фразы вставлено sì – «да» (использование ì с ударением показывает, что это именно «да», а не возвратное местоимение[354]). Иными словами, первая строка дословно переводится как «Тот соловей, который, да, сладко плачет» - в стихотворении Петрарки в нее вложена пресуппозиция, содержащая ответ на некое отрицание – как если бы невидимый собеседник утверждал, что соловей плачет «не сладко», а, к примеру «горько», и поэт отвечал, что плач все-таки сладкий.

[352] Там же.

[353] Венцлова Т. Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам — переводчики Петрарки (На примере сонета CCCXI) // URL: https://lit.wikireading.ru/46073 (дата обращения 20.12.2019).

[354] Карулин Ю.А., Черданцева Т.З. Основной курс итальянского языка. Учебник для вузов. М.: Юрайт, 2011.

Иванов сохраняет словосочетание «сладко плакать», при этом превращая ответ в вопрос:

О чем так сладко плачет соловей

И летний мрак живит волшебной силой?[355]

Мандельштам превращает «плач» соловья в торжественную песнь, при этом, однако, сохраняя синтаксическую разбивку фразы. У Петрарки в качестве вставного использовано слово «да», у Мандельштама – «сиротствующий»:

Как соловей, сиротствующий, славит

Своих пернатых близких ночью синей[356]

Таким образом, анализ двух переводов сонета Франческо Петрарки показывает, что оба автора – Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам – не ставят цели дословно воспроизвести оригинал, и при этом обращаются к двум разным моделям перевода. Иванов обращается к лексике, и в его переводе сонет близок по смыслу оригиналу (значительно ближе, чем у Мандельштама), однако утрачена синтаксическая канва. Мандельштам «пропускает» текст через себя, ставя цель создать не перевод, но воспроизвести впечатление.

Та модель перевода, к которой прибегает Иванов, характерна для художественной литературы. В отличие от него, на фоне и в сравнении, манера Мандельштама близка переводу рекламных слоганов или названий фильмов. Зачастую перевод дословно далек от оригинала, но его задача – добиться такой же эмоциональной реакции, как у носителя переводящего языка.

Таблица 17. Перевод О.Э. Мандельштама 319 сонета

---

[355] Иванов Вяч. О чем так сладко плачет соловей… // URL: https://ru-lyrics.livejournal.com/tag/%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0 (дата обращения 20.12.2019).

[356] Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. Переводы. Сост., подготовка текста и коммент. Г.Т. Нерлера; Вступ. Статья С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990. С. 207.

Оригинал[357]	**Перевод О.Э. Мандельштама**[358]
I dí miei piú leggier’ che nesun cervo, fuggîr come ombra, et non vider piú bene ch’un batter d’occhio, et poche hore serene, ch’amare et dolci ne la mente servo. Misero mondo, instabile et protervo del tutto è cieco chi ’n te pon sua spene: ché ’n te mi fu ’l cor tolto, et or sel tène tal ch’è già terra, et non giunge osso a nervo.	Промчались дни мои — как бы оленей Косящий бег. Срок счастья был короче, Чем взмах ресницы. Из последней мочи Я в горсть зажал лишь пепел наслаждений. По милости надменных обольщений Ночует сердце в склепе скромной ночи, К земле бескостной жмется. Средоточий Знакомых ищет, сладостных сплетений,
Ma la forma miglior, che vive anchora, et vivrà sempre, su ne l’alto cielo, di sue bellezze ogni or piú m’innamora; et vo, sol in pensar, cangiando il pelo,	Но то, что в ней едва существовало, Днесь, вырвавшись наверх, в очаг лазури, Пленять и ранить может как бывало.

[357] Petrarca F. Canzoniere. A cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1964. P. 382.

[358] Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. Переводы. Сост., подготовка текста и коммент. Г.Т. Нерлера; Вступ. Статья С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990. С. 208.

qual ella è oggi, e ’n qual parte dimora, qual a vedere il suo leggiadro velo.	И я догадываюсь, брови хмуря: Как хороша? к какой толпе пристала? Как там клубится легких складок буря?

Как и в предыдущих текстах, автор прибегает к варианту «вольного» перевода, который, тем не менее, не следует отождествлять с «переводами-пересказами» в литературном стане символистов. Мандельштам переводит выбранные им сонеты как целостный корпус текстов (хотя по факту они идут в сборнике Петрарки не подряд), переносит образы из одного сонета в другой, обогащая тексты аллюзиями к своему творчеству и характерными окказионализмами.

В целом, как в ранних, так и в поздних переводах Осипа Мандельштама прослеживается стратегия диалога с текстом: фактически, Мандельштам, как и Брюсов, Гумилев и другие поэты-переводчики, вступал в межтекстовый диалог с великими авторами, меняя и модифицируя вектор восприятия их стихотворений в соответствии с принципами своего творчества.

3.3. Семиотические стратегии освоения чужого текста в переводах В. Нарбута и М. Зенкевича

М. Зенкевич[359] в советское время воспринимался в первую очередь как переводчик – он считался одним из основателей советской школы перевода. Его переводческая деятельность масштабна и разнообразна, однако в первую очередь она связана с переводами англоязычной поэзии. Так, в 1939

[359] Материал о переводах в творчестве В. Нарбута и М. Зенкевича вошел в статью Темиршина О.Р., Устиновская А.А., Погодина Ю.Ю. — Перевод как форма диалога: художественные переводы В. Нарбута и М. Зенкевича // Litera. 2022. № 5. С. 9-20. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.5.37892 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37892

г. Зенкевич издает антологию «Поэты Америки», где представлены переводы американской поэзии как в ее классическом, так и современном изводах, – именно эта антология и определила основной вектор его переводческой деятельности (которая, заметим мы, еще не подвергалась детальному научному исследованию). Нарбут как переводчик практически неизвестен. Обнаруженные в авторском архиве переводы выполнены поэтом для сборника «Поэзия горцев Кавказа», вышедшем в 1934 г. Эти переводы также до сих пор не стали предметом научного анализа.

Мы полагаем, что в художественных переводах Нарбута и Зенкевича отражается, с одной стороны, комплекс акмеистических воззрений (которые и объединяют этих поэтов в «левое крыло» акмеизма), а с другой стороны, в переводимых художественных текстах находят свое воплощение и специфические индивидуально-авторские черты, реализуемые в мотивно-тематических комплексах. Отсюда и цель работы: выявить механизмы диалогического освоения акмеистами «левого крыла» иных эстетических систем в акте художественного перевода, показать степень реализации в переводах их собственных лингвопоэтических «шаблонов».

Обратимся к художественным переводам Нарбута. Эти переводы парадоксальным образом коррелируют с оригинальной поэзией Нарбута периода революции и Гражданской войны. Мы полагаем, что именно из военно-революционной поэзии произрастает тот комплекс семантико-стилевых особенностей, обнаруженный нами в художественных переводах поэта.

Ранняя поэзия Нарбута глубоко физиологична[360]. Центральный метаобраз его раннего творчества – образ Природы-Материи, претерпевающей бесконечные изменения: в текстах Нарбута «конструируется образ единой плоти, постепенно переходящей из одной

[360] См. об этом Гущина К.Н. Телесный код в ранней лирике В. Нарбута // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 3. С. 169-175.

формы в другую: тело соединяется с пространством внешнего мира, получая его свойства»[361].

Эта «вечная трансформация» плоти инспирирует «поэтику мифологической метаморфозы» тела, которая выражается в разбивании бинарных оппозиций и разрушении субъектно-объектных связей. Отсюда мотив отелеснивания мира: реальность наделяется чертами тела, становится физиологической и «оплотненной» (ср. этот «телесный онтологизм» в поэтическом сборнике «Аллилуиа», 1912 г.).

Однако уже в стихотворениях 1918 – 1920 гг. возникают иные мотивы, связанные с поступью железного механизированного века: в отдельные стихотворения вводятся такие образы, как штык, револьвер, поезд, серп, завод, домна и др. Ср.:

В шинелях – вши, и в сердце – вера,
Ухабами качает путь.
Не от штыка – от револьвера
в пути погибнуть: как-нибудь…[362]

И если в стихотворении 1919 г. «Предпасхальное» в финале возникает мотив физиологического восстания тела из мертвых (ср. «чтоб смертью смерть поправ, восстать из мертвых, // утробою отравленная кровь»[363]), то в последней строфе второго стихотворения, входящего в цикл «Семнадцатый», мотив физиологического восстания плоти заменяется мотивом «вознесения» молота, знаменующего новый этап истории. Ср.:

Горячей кровью жилы-струны
поют и будут петь вовек,
пока под радугой Коммуны

[361] Чеснялис П.А. Книга Владимира Нарбута «Аллилуйя»: картина мира // Сибирский филологический журнал. 2014. № 3. С. 117.

[362] Нарбут В.И. Собрание сочинений. Стихи. Переводы. Проза. М.: ОГИ, 2018. С. 428.

[363] Там же. С. 409.

возносит молот человек[364].

Надо сказать, что в поэзии Нарбута первой половины 1920-х гг. мотив вознесения/восстания/поднимания, соотнесенный с образом механизма и вынесенный в финал стихотворения, является исключительно частотным. Ср. последнюю строфу стихотворения «Шахтеры»:

Из домны кипящей простреться рука великана,
Над шахтами твердо приподнимет и выбьет в зарницах,
Бессмертное слово
«Победа!»[365]

Возникает вопрос: как соотносится физиологично-плотское начало в ранней поэзии Нарбута с «механистической» парадигмой стихотворений, связанных со стихией революции?

Совмещение этих двух систем, по-видимому, мыслилось Нарбутом в рамках апокалипсического сюжета, который стал совершенно обычным в поэтической традиции революции. Этот апокалипсис Нарбут понимает по-своему, в семантических координатах своего «акмеистического метода». Революционный «конец времен» трактуется поэтом как преображение «комка земной плоти» в «механистическое тело» Революции. С особенной яркостью этот мотив звучит в стихотворении «Первомайская Пасха», где природная плоть превращается в «Солнценосный Коминтерн», ср.:

Пчела, сосущая сережку,
девчонка с веткой босиком, –
всё на одну плывет дорожку,
и всё – земной единый ком.
В серпа и молота когортах
идем сквозь смрад и холод скверн.
И не Христос восстал из мертвых,

[364] Там же. С. 429.
[365] Там же. С. 476.

а Солнценосный Коминтерн[366].

Преображение организма в механизм, кажется, является топосом советской поэзии 1920-х гг., связываясь в том числе с эстетикой и поэтикой пролетарской лирики. Во всяком случае пролеткультовская поэзия демонстрирует то же сопряжение мифа и индустриальных мотивов[367], что и тексты Нарбута, – так парадоксально сближаются в рамках постсимволистской эстетики поэзия военного коммунизма и левое крыло акмеизма. Ср. также идею И.Е. Васильева о том, что левый акмеизм смыкается с футуризмом[368].

С пролеткультовской поэзией тексты Нарбута 1920-х гг. роднит не только органичное соединение мифа и механизма, но также и особая прагматика поэтического текста. Революционный канон предполагает прежде всего поэтическую лозунговость, воплощающуюся в большом количестве перформативов и риторических вопросов (ср.: уже отмеченную «лозунговость пролеткультовской поэзии и многочисленные призывы в стихотворных текстах, напоминающие ритуальные заклинания шамана»[369]).

Важность коммуникативно-прагматического измерения для поэзии такого рода приводит к большому количеству риторических обращений в текстах Нарбута. Поэтическое обращение, как правило, связывается с неким символическим неодушевлённым («Октябрь»), либо чрезвычайно обобщенным образом («рабочий»), ср. два характерных примера:

Октябрь, Октябрь!

Какая память,

Над алым годом ворожа

Тебя посмеет не обрамить

---

[366] Там же. С. 439 – 440.

[367] См. об этом Левченко М. А. Индустриальная свирель: Поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг. СПб.: СПГУТД, 2007.141 с.

[368] Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. С. 29.

[369] Левченко М. А. Индустриальная свирель: Поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг. СПб.: СПГУТД, 2007. С. 72.

Протуберанцем мятежа?[370]

Ты видишь, рабочий? – над Киевом белый,

На мясе твоем же, взращенный орел!

Ты слышишь рабочий? – Не стоны, а стрелы

С заката пронзают украинский дол[371].

Ср. также и иные примеры поэтических обращений: «Зачем ты говоришь раной, алеющей так тревожно?»[372], «Ступай – / и мертвому скажи…»[373], «Прощайте, наши надежды, наше будущее»[374] и многие другие стихотворные тексты, где есть обращения и воззвания.

С революционной поэтической прагматикой связывается и обобщенный образ лирического Мы, который присутствует в большом количестве военных стихотворений Нарбута. Ср.: несколько репрезентативных примеров: «Мы в громкий порох превращаем пыл…»[375], «Мы – первые легионеры / Вселенской армии труда…»[376], «Мы не забыли, как в садах Пале-Рояля…»[377] и др.

Обращает на себя внимание и большое количество топонимических именований в нарбутовских текстах: для большей поэтической экспрессии в стихотворениях Нарбута упоминаются Киев, Одесса, Дон, Припять, Днепр, Житомир и др. Эта топонимическая и шире – национальная – конкретика парадоксально сопрягается с обобщённым субъектным планом, что придает военно-революционным текстам Нарбута риторическую убедительность.

---

[370] Нарбут В.И. Собрание сочинений. Стихи. Переводы. Проза. М.: ОГИ, 2018. С. 430.

[371] Там же. С. 466.

[372] Там же. С. 436.

[373] Там же. С. 437.

[374] Там же. С. 441.

[375] Там же. С. 431.

[376] Там же. С. 459.

[377] Там же. С. 460.

Таким образом, в первом приближении вырисовывается определённая мотивно-образная, вербальная и композиционная структура постреволюционной лирики Нарбута, включающая в себя следующие элементы:

1. Апокалипсический мотив преображения органики в механику, что мыслится как наступление принципиально новой революционной эры.
2. Важным маркером новой эпохи оказывается мотив поднимания/вознесения, всегда вынесенный в финал стихотворения. И если в ранней лирике этот мотив сопрягался с восстанием из мертвых, то в эпоху революции и Гражданской войны он связывается с вознесением механизма.
3. Вербально вышеуказанный мотивный комплекс осложняется наличием особой прагматики, включающей в себя образ обобщённого лирического героя («мы»), перформативные лозунги и воззвания.
4. Национальный элемент реализуется в топонимике, рассыпанной по военным текстам поэта.

Мы не утверждаем, что этот паттерн исчерпывает всю поэзию Нарбута 1920-х гг., однако он, по-видимому, оказывается исключительно важным, так как включает в себя ряд инвариантных смыслов, характерных для лирики Нарбута этого периода. Мы также полагаем, что именно этот семантический комплекс и инспирировал обращение Нарбута к переводам стихотворения Темирболата Мамсурова («На чужбине. Колыбельная») и двух стихотворений Магомета Мамакаева («Пандур» и «В родном краю»).

Стихотворение Мамсурова является для сборника ключевым, оно «открывает весь сборник и раздел “Осетины”»[378], стихотворения Мамакаева включены в раздел «Чеченцы и ингуши».

[378] Там же. С. 802.

В этих текстах отчетливо проступает смысловой инвариант, о котором шла речь выше. Так, во-первых, в стихотворениях кавказских поэтов появляется целый ряд перформативных конструкций, характерных для лирики Нарбута. Ср.: «Спи тихим сном, безмятежным сном…», «О, пожалей нас, край родной» («На чужбине. Колыбельная»[379]). Ср. целые перформативные блоки в стихотворении «Пандур», которое композиционно построено как обращение к музыкальному инструменту, собственно, - пандуру:

Песню пропой нам свободы,
Вскинем чело мы высоко!
Стих я с пером своим отдал
Песням о крови потоках.
Ты же звени, стальная,
О коммунизме, о доле,
Тайны, струна, вскрывая,
Пой о заводах и поле…[380]

В стихотворении Мамакаева «В родном краю» также возникает эксплицитный образ адресата, обозначенный через лирическое Ты, ср.: «Несись, Аргун, лети, мой славный…»[381], «Когда твой свет веков морщины / Смахнет…»[382]. Сфера лирической персональности выражается здесь, как и в других стихотворениях Нарбута, через прямое обращение и притяжательное местоимение «твой». Во-вторых, в указанных текстах также возникают некоторые топонимические элементы, который столь любил Нарбут. Однако на этот раз речь идет не об украинской топонимике, а о кавказской. Так, в стихотворении «В родном краю» три раза повторяется название реки Аргун. Аргун, поясним мы, – это река на Северном Кавказе,

[379] Там же. С. 629.
[380] Там же. С. 630.
[381] Там же. С. 631.
[382] Там же.

приток Терека. Ср. контексты номинаций «Ревел Аргун, рвалась струя»[383], «Аргун бушует многоводный»[384], «Несись, Аргун, лети мой славный…»[385].

Думается, что в образе многоводного Аргуна очевидны и аллюзии на романтический текст Кавказа, созданный в русской литературе первой четверти XIX столетия, однако внутренние, имманентные смыслы поэтической семантики Нарбута, пронизанной национальной конкретикой, также не следует сбрасывать со счетов. Во всяком случае мы полагаем, что романтический сюжет бурной непокоренной реки здесь существеннейшим образом трансформируется. Река, выражающая хаотичное и неуправляемое начало, оказывается обузданной и покоренной. Так, мы выходим к собственной революционной мифологии Нарбута, соотнесенной с апокалипсическим сюжетом рождения механизма из органического хаоса. Мотив преображения природы, как это всегда бывает в военной поэзии Нарбута, выносится в финал и связывается с мотивом поднимания/вознесения механизма/инструмента. Однако здесь возносится не молот или серп, как в текстах, проанализированных выше, но металлическое колесо, которое обеспечивает новый мир энергией, ср. финал текста:

Когда на берегах твоих
Стальное колесо высокий
Поднимет в небо маховик
И домнам даст упорный ход,
Когда твой свет веков морщины
Смахнет – и саклям жизнь вернет[386].

Таким образом, внутренняя смысловая логика оригинальных текстов Нарбута проецируется и на его переводы, заставляя прочитывать их в том

[383] Там же.
[384] Там же.
[385] Там же.
[386] Там же.

же смысловом контексте. Структура «воспринимающей системы» оказывается абсолютно доминирующей, что приводит к переносу ключевых мотивно-образных и стилевых паттернов поэтической системы позднего Нарбута на его переводы.

Как было указано выше, переводы Зенкевича известны гораздо шире. Обратимся к наиболее репрезентативным текстам, в которых максимально ярко проявляются эстетические установки поэта.

В предисловии к сборнику «Американские поэты в переводах М. Зенкевича» сам автор отмечал, что в своих переводах он «старался поэтически близко воссоздать на русском языке образы, стиль и форму каждого стихотворения»[387]. Однако и здесь мы обнаруживаем неслучайные соответствия мотивов и образов.

Одна из важнейших тем лирики Зенкевича – война. Важность этой темы связана не только с историко-биографическим контекстом, но и с тем, что тематический комплекс войны оказывается своеобразным «смысловым полигоном», где «обкатываются» ключевые мировоззренческие установки автора, генетически соотнесенные с натурфилософией и с диалектическим мотивом противоборства плоти и духа. Именно поэтому в качестве объекта анализа нами выбраны только те переводные тексты, где присутствует военная топика.

Война в поэзии Зенкевича, как и у Нарбута, описывается в мифологически-апокалипсическом духе[388]. Так, первая характерная особенность войны – ее глобальный вселенский характер. Война понимается Зенкевичем как «конфликтный» принцип мироздания, и, верный своим установкам, поэт изображает войну в максимально

[387] Американские поэты в переводах М. Зенкевича. М.: Художественная литература, 1969. С. 3.

[388] Более подробно об эсхатологических сюжетах «левых» акмеистов см. Кихней Л.Г. Эсхатологические мифы В. Нарбута и М. Зенкевича // Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 6. 2007. Симферополь: «Крымский архив». 2008. С.192-203.

физиологическом аспекте: «…Зенкевич пленился Материей, и ей ужаснулся»[389].

Пожалуй, наиболее ярко физиологизм войны проявляется в «Пашне танков», стихотворении, перенасыщенном физиологическими деталями. Ср.:

Брызгая мозгом, расплющенные черепа,
Лопаются, как под утюгом вши.
Сухопутные дредноуты, землечерпалки,
Карабкаясь по трапам трупов,
Танки тонут и тянут
Стонущие, черпающие пространство ковши[390].

Ряд стихотворений Ричарда Олдингтона, переведенных Зенкевичем, содержит подобные натуралистические детали, вплетенные в «военный текст». Ср. примеры:

Морозной ночью, когда орудья смолкли,
Я прислонился к окопу,
Готовя для себя хокку
Из месяца, цветов и снега.
Но прозрачная беготня огромных крыс,
Отъевшихся человеческим мясом,
Заставила меня съежиться от ужаса[391].

Ричард Олдингтон в первую очередь известен своей антивоенной лирикой, которой свойствен особый физиологизм. Для западной литературы, прошедшей через натурализм и усвоившей опыт первой мировой войны, физиологические детали – типичное явление. Зенкевич

[389] Иванов Вяч. Marginalia // Труды и дни. 1912 № 4/5. С. 38-45 // URL: http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2013/07/trudy_i_dni_4-5_1912.pdf (дата обращения: 11.04.2022).

[390] Зенкевич М. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М.: Школа-пресс, 1994. С. 146.

[391] Поэты XX века. Стихи зарубежных поэтов в переводах Мих. Зенкевича. М.: Прогресс, 1965. С. 26.

сохраняет эти мотивы разрушаемой плоти, которые очевидно коррелировали с его эстетикой и метапоэтикой. Особенно яркие примеры таких деталей находим в «Окопной идиллии» Олдингтона, которая тематически напоминает «Пашню танков»:

Он сказал: – Я здесь уж два года,
И только раз при мне убили.
– Странно.
– Пуля пробила его горло
<…>
Прошлый год на этом участке
Снимать ночью диски с убитых,
Провисевших на проволоке полгода
Как раз вон там.
Самое скверное, что они
Распадались от прикосновенья.
Хорошо, что не видно было лиц,
На них были противогазы...[392]

Как и в оригинальной поэзии Зенкевича, война в выбранных для перевода текстах Олдингтона, оказывается своеобразной моделью распадающейся вселенной, где рвутся вся связи и законы. Ср.: «Четыре дня рвала и терзала землю, / Взрываясь, сталь. / Дома осыпались вокруг»[393]. Ср. фрагмент из оригинального стихотворения Зенкевича «Стакан шрапнели» (1924), где рисуется картина разорванного мира: «И земля от крови сырая, изрешеченная…»[394].

Комплекс физиологических образов и мотивов, сопряженных с темой войны, возникает в выбранных Зенкевичем для перевода стихотворениях

[392] Там же. С. 26-27.
[393] Там же. С. 28.
[394] Зенкевич М. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М.: Школа-пресс, 1994. С. 154.

Уилфреда Оуэна, Руперта Брука, Томаса Гарди и др. Во всех этих текстах так или иначе явлен разрушительный лик войны и появляется мотив деструкции человеческого тела.

Концептуально главное, что следует сказать об этих переводах, состоит, на наш взгляд, в следующем. В переведенных Зенкевичем текстах физиологическая образность войны оказывается «самодостаточной»: связываясь с антимилитаристскими коннотациями, в смысловом плане она является «топической», кочующей из одной поэтической системы в другую. Однако в оригинальной поэзии самого Зенкевича военный физиологизм наделяется совершенно иными смыслами: он становится частью вселенской мистерии, разворачивающейся на страницах книг поэта.

Одна из главных бинарных оппозиций для творчества Зенкевича – оппозиция «культура – природа». Противопоставление культуры и природы в поэзии Зенкевича инспирирует образ тела, которое распадается, разделяется на составляющие, расчленяется. Любопытно, что образ распадающегося тела впервые возникает отнюдь не в военных стихотворениях Зенкевича, а гораздо раньше[395]. Так, образ страдающей плоти возникает уже в «Мясной багрянице» (ср. такие стихотворения, как «Посаженный на кол», «Смерть лося», «Бык на бойне» и др. – практически весь сборник пронизан этим образным мотивом), в военных же стихотворениях этот образ получает свое дальнейшее развитие, отсылая к натурфилософским исканиям Зенкевича, связанным с попыткой снять оппозицию между плотью и культурой[396]. В военных стихотворениях это снятие мыслится как агрессивное, практически либидиозное слияние органики и механики (мотив, как мы отметили, важный и для Нарбута!), ср.:

Что в красной кашице

[395] См. об этом Тырышкина Е.В., Чеснялис П.А. Эстетика адамизма: лирика М. Зенкевича 1910-х годов // Идеи и идеалы. 2017. № 3. С. 117-131.

[396] См.: Кихней Л. Г, Ламзина А. В. Специфика «рамочного текста» в книгах М.А. Зенкевича «Дикая порфира» и «Под мясной багряницей» // Филологический класс. 2021. № 3. С. 112-124.

На черно-золотом лобке

Земли – сотнями полощатся

Зудящие стальные плащицы[397].

Установка на совмещение разных онтологических регистров проявляется в метафорической модели, используемой в стихотворении «Пашня танков». В статусе этой метафорической модели выступает древнейшая метафора плодородия, парадоксально включающая в себя и смертельно-военную семантику: общеизвестно, что «пашня» в традиционном фольклорном дискурсе становится как брачной, так и военной метафорой.

Таким образом, Зенкевич и Нарбут используют разные семиотические стратегии освоения чужого текста в акте поэтического перевода. Если для Нарбута характерна прямая проекция индивидуально-авторского семантического паттерна на переводимый материал, то у Зенкевича «отношения» с переводимым текстом на порядок сложнее. Эстетико-поэтическая система, служащая своеобразным «фильтром» для переводов, является, по-видимому, гораздо более масштабной по своему философскому охвату, чем сами переводимые тексты, что приводит к стратегии сужения «физиологической» темы в соответствующих переводах. Вопрос о семиотической нагруженности переводов Зенкевича в их связи с отсылкой к Н.С. Гумилеву подробно рассматривается Л.Г. Кихней и А.В. Ламзиной[398]: перевод стихотворений Андре Шенье, который предполагалось издать с посвящением Н.С. Гумилеву, представляет собой понятную всем современникам тайную эпитафию погибшему.

---

[397] Зенкевич М. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М.: Школа-пресс, 1994. С. 147.

[398] Кихней Л. Г. Эпитафические посвящения Гумилеву собратьев по акмеистическому цеху: игра явных и тайных смыслов // Научный диалог. 2021. № 12. С. 256-271. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-12-256-271.

3.4. Установка на транскультурную коммуникацию в творческой практике А. Ахматовой

Учитывая отношение А.А. Ахматовой к поэтическим переводам, упомянутое выше, целесообразным представляется рассмотреть вариант диалога с иноязычным текстом как скрытых аллюзий, отсылок к классику. Английский поэт XIX столетия Роберт Браунинг, мало известный в России, был значимой фигурой для Анны Ахматовой[399]. Как отмечает Г.П. Михайлова, «Указывая литераторам, переводчикам, читателям на источники поэмы, Ахматова наряду с Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Достоевским, Блоком упоминает Поля Валери и английского постромантика Роберта Браунинга. Последнего – в связи со строками «Он не ждет, чтоб подагра и слава / Впопыхах усадили его / В юбилейные пышные кресла...»[400]. Как правило, в контексте источников «Поэмы без героя» Браунинг фигурирует только в связи с данными строками. В примечаниях к «Поэме без героя» отмечено, что строки о подагре и славе отсылают к «стихотворению английского поэта Роберта Браунинга (1812 – 1899) “Dis Aliter Visum; or, Le Byron de nos Jours” (1864) («Боги судили иначе, или Байрон наших дней»), где «подагра», «слава», теплое кресло, являясь атрибутами неминуемой старости, противопоставлены красоте,

[399] Материал об аллюзиях к диптиху Роберта Браунинга в тексте «Поэмы без героя» Анны Ахматовой опубликован в статье Павлова Т.Л., Устиновская А.А., Дроздова Е.А., Белоусова О.Г. — «Я какой-то анти-Браунинг»: контрапункт английского претекста и подтекста в «Поэме без героя» А. Ахматовой // Филология: научные исследования. 2022. № 5. С. 21-31. DOI: 10.7256/2454-0749.2022.5.37960 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37960 (дата обращения 12.06.2022).

[400] Михайлова Г.П. «Миф о поэте» Анны Ахматовой в западноевропейском литературном контексте: интертекстуальный анализ // Respectus Philologicus 3(8), 2003. Цит. по: URL: http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/mihajlova-mif-o-poete-ahmatovoj.htm

любви, фантазиям – атрибутам проходящей молодости. … Ахматова указывала: «Браунинг – (подагра усадила. Dis aliter visum)»[401].

При этом Роберт Браунинг входил в круг чтения Ахматовой, был ей чрезвычайно интересен, и она читала его в оригинале на английском языке. «Браунинг – один из англоязычных авторов из нерусского круга чтения Ахматовой. В рубрике «Даты» в записных книжках Ахматова свидетельствует, что с осени 1927 г. она стала изучать английский язык и через полгода читала Теккерея с параллельным переводом на русский язык, затем Байрона, «потом Китса, Браунинга»[402]. В связи с этим следует предположить, что в обширном и чрезвычайно важном для Ахматовой тексте «Поэмы без героя» присутствует не единственная аллюзия к творчеству этого поэта.

Браунинг и его супруга Элизабет Барретт, также писавшая стихи, были важны для А.А. Ахматовой не только как авторы, но и как некая точка референса: фактически, Ахматова и Гумилев составляли такую же пару супругов-поэтов. В мемуарах Н.Я. Мандельштам цитируется фраза А.А. Ахматовой, «когда-то Гумилев сказал ей, что они двое будут, как Браунинги, - при жизни слава досталась жене, после смерти внезапно вырос муж, а жена почти исчезла»[403]. Как отмечает Г.П. Михайлова, лейтмотивом творчества Ахматовой в контексте сопоставления пары Гумилев-Ахматова с парой Браунинг-Барретт является отстаивание самоидентификации своего творчества, отсутствия влияния мужа-поэта, становления самостоятельной творческой единицы. «На уровне персонажей браунинговская тема поединка мужчины и женщины редуцируется Ахматовой к теме поединка

---

[401] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала…». Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории. СПб: издательский дом «Миръ», 2009. С. 910.

[402] Михайлова Г.П. «Миф о поэте» Анны Ахматовой в западноевропейском литературном контексте: интертекстуальный анализ // Respectus Philologicus 3(8), 2003. Цит. по: URL: http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/mihajlova-mif-o-poete-ahmatovoj.htm (дата обращения 20.04.2022).

[403] Мандельштам Н.Я. Вторая книга. Париж, 1978. С. 479.

ярко выраженных творческих «я». Но этот поединок оказывается за пределами текста «мифа о поэте» в «Поэме без героя» и находит отражение в ином семиотическом пространстве – в мемуарных записях Ахматовой и ряде стихотворений»[404].

Среди стихотворений Браунинга, повлиявших на творчество Ахматовой, Г.П. Михайловой перечисляются такие произведения, как «Юность и искусство» “Youth and Art”), «Раздвоение» (“Bifurcation”), «Слишком поздно» (“Too Late”). Вкупе с уже названным выше “Dis Aliter Visum; or, Le Byron de nos Jours” эти произведения формируют семантический комплекс «греха поэта», его вины и наказания. По нашему мнению, в данном контексте следует добавить к перечню стихотворений Браунинга, послуживших источниками аллюзий в творчестве Ахматовой, еще одно произведение – диптих 1836 года, состоящий из стихотворений “Porphyria’s Lover” («Любовник Порфирии») и “My last duchess” («Моя последняя герцогиня»), ранее не рассматривавшийся в связи с творчеством А.А. Ахматовой.

Оба стихотворения Браунинга посвящены убийству возлюбленной, которое совершил мужчина. Они переведены на русский язык Григорием Кружковым[405]. А.А. Ахматова знакомилась с этими произведениями в оригинале, и мотивы из них отражаются в «Поэме без героя». В ряде случаев перевод Г. Кружкова не передает оттенки смысла оригинала, поэтому для настоящего исследования переводы с английского языка были выполнены одним из соавторов данной статьи (далее по тексту помечено «перевод наш – Е.Д.»).

«Любовник Порфирии» представляет собой драматический эмоциональный монолог, написанный от лица мужчины, к которому

---

[404] Михайлова Г.П. Об одном двойном автопортрете // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2018. № 4. С. 13-36.

[405] Кружков Г.М. Браунинг // URL: http://kruzhkov.net/translations/english-poetry/robert-browning/ (дата обращения 20.04.2022).

пришла его возлюбленная – Порфирия. Девушка пришла к мужчине в бурю, в сильный дождь, описание которого открывает текст. Порфирия прибыла к своему возлюбленному промокшей, и начала снимать мокрую одежду. Вскоре из контекста стихотворения выясняется, что она пришла, чтобы отдаться своему любимому. Возлюбленный оказывается в замешательстве и не знает, что ему делать. Порфирия объявляет, что ее намерение “give herself to me for ever” («отдаться мне навсегда»), и он, после некоторой внутренней борьбы, принимает решение убить ее, и душит Порфирию ее собственными волосами. Далее лирический герой продолжает сидеть в обнимку с уже мертвой возлюбленной, положив ее голову себе на плечо. Стихотворение завершается словами:

And thus we sit together now,

And all night long we have not stirred,

And yet God has not said a word![406]

(И мы сидим вместе сейчас,

И так мы не пошевелились в течение всей ночи,

И Бог не сказал ни слова!) (перевод наш – Е.Д.)

В переводе Г. Кружкова видим:

Сидим и молча утра ждем.

Но ни звезда не задрожит;

И ночь идет, и Бог молчит[407].

В переводе, таким образом, утрачен смысл «мы не пошевелились»: в описании переводчика стихотворение построено так, будто лирический герой сидит с живой возлюбленной. Между тем, Браунинг отсылал к традиции фотографий post mortem, распространенных в викторианской Англии – жанру посмертных фото, на которых умершему человеку

[406] Browning R. Porphyria’s Lover // URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/46313/porphyrias-lover (дата обращения 20.04.2022).

[407] Кружков Г.М. Браунинг // URL: http://kruzhkov.net/translations/english-poetry/robert-browning/ (дата обращения 20.04.2022).

придавали такую позу, словно он живой[408]. Возлюбленный Порфирии таким же образом размещает уже мертвое тело:

I propped her head up as before,

Only, this time my shoulder bore

Her head, which droops upon it still[409]

Я установил ее голову, как раньше,

И только сейчас ее голова

Легла на мое плечо (перевод наш – Е.Д.)

Лирический герой отсылает к моменту из начала стихотворения, когда Порфирия сама пытается его соблазнить, привлечь к себе:

She put my arm about her waist,

And made her smooth white shoulder bare,

And all her yellow hair displaced,

And, stooping, made my cheek lie there[410]

(Она положила мою руку к себе на талию,

Оголила свое гладкое белое плечо,

Ее золотые волосы растрепались,

Она привлекла меня к себе (дословно «наклонила так, чтобы моя щека оказалась там») (перевод наш – Е.Д.)

В переводе Г. Кружкова также утрачен этот момент манипулирования с мертвым телом, чрезвычайно важный для Браунинга в контексте исследования нездоровой психики главного героя:

Склонившись к другу на плечо,

---

[408] Fox R. Robert Browning's Necropoetics // Victorian Poetry. Vol. 49, No. 4 (WINTER 2011), pp. 463-483.

[409] Browning R. Porphyria's Lover // URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/46313/porphyrias-lover (дата обращения 20.04.2022).

[410] Browning R. Porphyria's Lover // URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/46313/porphyrias-lover (дата обращения 20.04.2022).

Она казалась весела[411].

Отсылка к post mortem воплощена во втором стихотворении диптиха Браунинга, “My last duchess”, написанном от имени Альфонсо II д’Эсте, герцога Феррары (на что указывает авторская помета «Феррара» перед началом текста Браунинга). Герцог женился на Лукреции ди Козимо Медичи, бросил ее через год, а еще через два года она умерла, по официальной версии – от туберкулеза[412]. Браунинг интерпретирует сюжет как убийство герцогом герцогини за ее излишнюю жизнерадостность: мужа раздражало, что супруга улыбалась всем, и он отдал приказ ее уничтожить. Стихотворение представляет собой рассказ-монолог, обращенный к гостю, которому герцог демонстрирует портрет своей умершей супруги. На портрете она «как живая»: “There she stands / As if alive”[413] (Она стоит здесь / как живая), и теперь только супруг может любоваться ее улыбкой. Написанное в 1842 году стихотворение Браунинга резонирует с созданным в том же году рассказом Э. По «Овальный портрет» («В смерти – жизнь»)[414], герой которого – художник – рисует свою возлюбленную, отбирая у нее жизненные силы, и по завершении портрета натурщица падает замертво. Действие «Овального портрета» также происходит в Италии и восходит к временам эпохи Возрождения: рассказчик находит портрет в старинном замке и описывает историю его создания.

Браунинг, таким образом, предпринимает исследование нездоровой, маниакальной психики убийц в жанре драматического монолога от первого лица. «Любовник Порфирии» также отсылает к историческим прецедентам,

---

[411] Кружков Г.М. Браунинг // URL: http://kruzhkov.net/translations/english-poetry/robert-browning/ (дата обращения 20.04.2022).

[412] Quazza R. Alfonso II d’Este, duca dì Ferrara // Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 2. // Цит. по URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-ii-d-este-duca-di-ferrara-modena-e-reggio/ (дата обращения 20.04.2022).

[413] Browning R. My last duchess // URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/43768/my-last-duchess (дата обращения 20.04.2022).

[414] По Э. Полное собрание рассказов. – изд. подг. А. А. Елистратова, А. Н. Николюкин; отв. ред. А. А. Елистратова. М.: Наука, 1970. С. 543-546.

отраженным в литературе и публицистике: «Комментаторы указывают, что одним из источников «Любовника Порфирии» послужила поэма Корнуолла «Марциан Колонна» (которую Пушкин читал и даже пытался переводить). Убив свою возлюбленную, Колонна пробыл возле нее целую ночь, «как сиделка», лишь для того, чтобы видеть и ощущать «нежную, прощающую улыбку». Другим источником стихотворения явились «Отрывки из дневника Госсена», опубликованные в журнале «Блэквуд мэгазин» в качестве перевода с рукописи, якобы написанной немецким священником, исповедовавшим приговоренного к смерти, - но на самом деле эти «Отрывки» были сочинены постоянным сотрудником журнала Джоном Уилсоном»[415]. Г. Кружков прослеживает связь «Любовника Порфирии» с пушкинскими «Маленькими трагедиями», указывая на исследование болезненных проявлений человеческой психики в творчестве обоих поэтов.

Мотивы браунинговского диптиха нашли значительное отражение в тексте «Поэмы без героя», причем многие комплексы мотивов зеркально отражены, «перевернуты» (ср. «Я зеркальным письмом пишу»[416]). Прежде всего, в тексте «Поэмы», начиная с первой редакции и далее, присутствуют отсылки к самоубийству Всеволода Князева (образ «драгунского корнета / гусарского корнета / драгунского Пьеро»), застрелившегося из-за безответной любви к Ольге Глебовой-Судейкиной[417]. Таким образом, ситуация, описанная Браунингом, зеркально перевернута: у Ахматовой умирает мужчина, а отказывает ему женщина, у Браунинга – умирает женщина, а мужчина не принимает ее любовь.

---

[415] Кружков Г.М. Браунинг: между Пушкиным и Достоевским // Очерки по истории английской поэзии. Т.2. Романтики и викторианцы. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 185 – 204.

[416] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала…». Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории. СПб: издательский дом «Миръ», 2009. С. 891.

[417] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала…». Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории. СПб: издательский дом «Миръ», 2009. С. 918.

Упоминаемые в поэме внешние черты alter ego главной героини коррелируют с описанием Порфирии: она охарактеризована как «белокурое чудо», «на щеках твоих алые пятна», у нее «поцелуйные плечи» и «палевый локон». Порфирия Браунинга также белокура (в тексте трижды упоминается цвет ее волос – “yellow”, желтый), она демонстрирует своему возлюбленному плечо, ожидая от него поцелуя (но не дожидается). После убийства на щеке мертвой Порфирии запечатлен поцелуй возлюбленного, как алое пятно: “her cheek once more / Blushed bright beneath my burning kiss” («ее щека еще раз / Вспыхнула под моим обжигающим поцелуем» - перевод наш – Е.Д.). В тексте Ахматовой, обращаясь к героине, возлюбленный говорит «Я оставлю тебя живою»[418], обозначая тем самым, что намерение убить героиню – было, но в итоге оно не реализовалось.

Черты Порфирии воплощены и в героине, ассоциируемой с самим автором. Так, строка «войду сама я / Кружевную шаль не снимая» («Шаль турецкую не снимая», как правило, прочитывается комментаторами через отсылку к известной желтой восточной шали – подарку Н.С. Гумилева, который упоминается в стихотворениях А.А. Блока и О.Э. Мандельштама в качестве детали образа Ахматовой[419]. Ахматова упоминает, что шаль нравилась ей, грела ее в часы постоянного озноба[420]. Между тем, в «Любовнике Порфирии» также присутствует шаль, которую Порфирия снимает, обозначая тем самым свои намерения:

she rose, and from her form
Withdrew the dripping cloak and shawl
(Она поднялась, и со своей фигуры
Сняла промокший плащ и шаль) (перевод наш – Е.Д.)

[418] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала…». Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории. СПб: издательский дом «Миръ», 2009. С. 887.

[419] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала…». Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории. СПб: издательский дом «Миръ», 2009. С. 906.

[420] Там же.

Лирический герой Браунинга уделяет особенное внимание погоде в тот вечер, когда Порфирия пришла к возлюбленному: лил дождь, дул ветер.

The rain set early in to-night,

The sullen wind was soon awake,

It tore the elm-tops down for spite,

And did its worst to vex the lake[421]

(Дождь пошел сегодня вечером рано,

Быстро проснулся угрюмый ветер,

Он наклонял верхушки вязов

И вздымал воды озера) (перевод наш – Е.Д.)

Порфирия снимает промокший плащ в помещении, что естественно, но снять шаль – это уже избыточное действие, начало ее падения. Героиня строк «Поэмы без героя» противопоставляет себя Порфирии: она также приходит сама, но не снимает шали, не инициирует свое падение – и не погибает.

Мотив снимания плаща также присутствует в тексте поэмы: лирическая героиня призывает своих гостей снять плащи в прихожей:

…Но маски в прихожей,

И плащи, и жезлы, и венцы

Вам сегодня придется оставить[422].

Ситуация вновь перевернута зеркально: у Браунинга Порфирия сама приходит к герою и сама снимает плащ, у Ахматовой – героиня призывает мужчин в гости, и сама указывает им, что они должны снять плащи.

В стихотворении Браунинга не обозначены эксплицитно причины поступка героя, который задушил Порфирию. Присутствие таких эпитетов,

---

[421] Browning R. Porphyria's Lover // URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/46313/porphyrias-lover (дата обращения 20.04.2022).

[422] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала…». Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории. – СПб: издательский дом «Миръ», 2009. С. 875.

как “fair” («честный, справедливый»), “pure” («чистый»), а также сравнение поникшей головы мертвой возлюбленной с нераскрывшимся бутоном цветка – расхожей метафорой девственности – позволяет предположить, что он убил Порфирию, чтобы она осталась непорочной. Однако имя героини – единственное имя собственное, обозначенное в тексте Браунинга, - позволяет предположить, что в тексте присутствует и второй смысловой план. «Порфирия» - редкое, мало распространенное имя в англоязычной среде, оно имеет греческое происхождение и отсылает к порфире (багряной мантии) как атрибуту царской власти. Герой отказывает не только от любви девушки Порфирии, но и от власти, царства, что связывает стихотворение с более поздним “Dis Aliter Visum”, герой которого также отвергает атрибутику славы – соответствующая строка эксплицитно процитирована Ахматовой в «Поэме без героя».

Текст «Любовника Порфирии» Браунинга является многосмысловым и многослойным: при обилии в нем бытовых подробностей (описания дома, одежды главной героини и пр.) в нем прочитывается несколько разнообразных слоев смысла. Так, помимо двух представленных выше вариантов прочтения, присутствует и третий: автор акцентирует внимание на том, что в столь страшную бурю герой сидел в холодном и нетопленом доме: именно Порфирия, придя к нему, разожгла огонь, и дом наполнился теплом.

She shut the cold out and the storm,
And kneeled and made the cheerless grate
Blaze up, and all the cottage warm[423];
(Она закрыла дверь, оставив снаружи холод и бурю,
Опустилась на колени, раздула безрадостную каминную решетку,
И дом наполнился теплом) (перевод наш – Е.Д.)

[423] Browning R. Porphyria’s Lover // URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/46313/porphyrias-lover (дата обращения 20.04.2022).

Возможно, сам лирический герой уже мертв (и от этого не чувствует холода), а Порфирию он убивает, чтобы воссоединиться с ней в вечной жизни: не случайно в конце текста отмечено, что всю ночь они не шевелились, и Бог «не сказал ни слова», то есть никак не осудил убийцу. В этом случае в стихотворении Браунинга представлен перевернутый мотив «мертвого жениха» - не мертвец приходит за девушкой, как в балладах Бюргера и Жуковского («Ленора», «Людмила», «Светлана» и пр.), а наоборот, героиня приходит уже к мертвому возлюбленному и умирает вслед за ним. В таком прочтении стихотворение передает ситуацию, обратную мотиву прихода мертвого жениха в «Поэме без героя».

Героиня Ахматовой, ожидая гостей-мертвецов, также чувствует «холод влажный», и так же, как у Браунинга, именно женщина разжигает огонь: «я зажгла заветные свечи»[424]. В целом, ее действия в момент встречи с возлюбленными, пришедшими с того света, как бы зеркально отражают действия героев «Любовника Порфирии» Браунинга. С учетом того факта, что в записных книжках Ахматова прямо говорила о себе «Я какой-то анти-Браунинг»[425], следует считать, что стихотворение «Любовник Порфирии» - один из скрытых, зашифрованных источников текста «Поэмы без героя», перевернутый ахматовским «зеркальным письмом».

Вторая часть диптиха Браунинга, «Моя последняя герцогиня», также связана с текстом «Поэмы без героя». Прежде всего, их связывают общие мотивы с текстом рассказа Э. По, влияние которого на «Поэму без героя» и «Прозу о поэме» подробно прослеживается в исследовании Л.Г. Кихней и А.В. Ламзиной[426]. В тексте «Поэмы без героя» также упоминается живой портрет:

---

[424] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала…». Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории. – СПб: издательский дом «Миръ», 2009. С. 875.

[425] Ахматова А.А. Записные книжки. 1958-1966. М.-Турин: Giulio Einaudi editore, 1996. С. 476.

[426] Кихней Л.Г., Ламзина А.В. «Эхо» Эдгара По в «Поэме без героя» и поздних стихах Анны Ахматовой // Litera. 2021. № 1. С. 1-14.

Что ж вы все убегаете вместе,

Словно каждый нашел по невесте,

Оставляя с глазу на глаз

Меня в сумраке с черной рамой,

Из которой глядит тот самый,

Ставший наигорчайшей драмой

И еще не оплаканный час?[427]

Ситуация, обыгранная Браунингом, вновь отзеркалена: герой «Моей последней герцогини» сам убивает супругу, и по своей воле остается с ее портретом взамен живой жены, а от героини «Поэмы без героя» ее гости убегают сами, оставляя ее в компании портрета. Строка «каждый нашел по невесте» также отсылает к сюжету «Последней герцогини»: ее лирический герой уже нашел себе новую невесту взамен умершей:

I repeat,

The Count your master's known munificence

Is ample warrant that no just pretense

Of mine for dowry will be disallowed;

Though his fair daughter's self, as I avowed

At starting, is my object[428].

Повторю,

Что благородство известного вам Графа –

Гарантия того, что он искренен

И не откажет в приданом,

Хотя, как я и утверждал с самого начала, моя цель –

Сама его честная дочь (перевод наш – Е.Д.)

---

[427] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала…». Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории. – СПб: издательский дом «Миръ», 2009. С. 878.

[428] Browning R. My last duchess // URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/43768/my-last-duchess (дата обращения 20.04.2022).

Упоминаемая в тексте «Поэмы без героя» «голова madame de Lamballe»[429], которая связывается с историческим контекстом Французской революции и с одноименным стихотворением М. Волошина, также отсылает к образу «последней герцогини»: мадам де Ламбалль, также имевшая титул герцогини, красивая и жизнерадостная, была растерзана толпой.

Таким образом, диптих Роберта Браунинга «Любовник Порфирии» и «Моя последняя герцогиня», объединенный темой убийства возлюбленной и ее посмертного присутствия в жизни убийцы, следует считать одним из скрытых, зашифрованных, спрятанных в «тройном дне шкатулки» источников текста «Поэмы без героя» А. Ахматовой. Через мотивы и ситуации, взятые из этого текста и перевернутые зеркальным способом, выстраивается связь текста поэмы с историческим контекстом Италии эпохи Возрождения, традицией фотографического искусства post mortem в викторианской Англии, «Маленькими трагедиями» А.С. Пушкина и т.д. Помимо этого, «Поэму без героя» с браунинговским диптихом роднят контексты трагического непонимания, отсутствия диалога между героями. Любовник Порфирии не понимает и не принимает ее намерений, герцог не понимает и не принимает жизнерадостности своей супруги и находит ее улыбки и благодарность оскорбительными. Диалоги лирической героини «Поэмы без героя» и ее двойника с возлюбленными также трагически обрываются, нагнетая роковые контексты непониманий. В контексте установленных межтекстовых связей слова Ахматовой «Я какой-то анти-Браунинг» следует расшифровывать не только как комментарий к посмертной славе Браунинга и его супруги Элизабет Барретт, но и как отсылку к зеркальному переворачиваний ситуаций из двух известных стихотворений Браунинга.

[429] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала…». Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории. – СПб: издательский дом «Миръ», 2009. С. 880.

Выявленные закономерности распространяются и на другие случаи диалогов с иноязычными текстами в творчестве А. Ахматовой: прибегая не к точному переводу, но к скрытым отсылкам, она формирует тот же «диалог на равных», мысленную беседу с отдаленными во времени и пространстве собеседниками, который практиковали В.Я. Брюсов и К.Д. Бальмонт. В то же время ее уникальной особенностью является использование техники «криптоперевода», перевода зашифрованного и скрытого, который подчас сложно вычленить и идентифицировать.

Выводы по главе 3

Переводческая практика школы акмеистов имеет определенную хронологическую и семиотическую специфику. Можно условно выделить «первый период», по времени коррелирующий с активной переводческой деятельностью символистов, и «второй», который относится уже к 1920-м – 1930-м гг. и даже к более позднему периоду.

В первом периоде акмеизм осознавал себя через переводческую деятельность в противопоставлении символизму и в связи с «тоской по мировой культуре». Межкультурные и межтекстовые диалоги осуществлялись за счет выбора для перевода авторов, значимых для акмеизма, и за счет иной направленности вектора перевода: символическому прочтению уступало «предметное», акмеистическое.

Наиболее активным поэтом-переводчиком в акмеизме был основатель и теоретик школы Николай Гумилев. Его переводы значительно эволюционировали с течением времени. Первые опыты в области переводов осуществлялись «под знаком акмеизма», когда значимыми являлись переводческие трансформации и прочтение текстов.

В 1919 году изменилось отношение Н.С. Гумилева к переводу: он начал сотрудничать с издательством «Всемирная литература» и занялся переводческой деятельностью как просветительской. Принципы перевода

«Всемирной литературы» предполагали тщательный анализ текста, работу с ним и максимально дословный перевод. Гумилев погрузился в теорию перевода и сформулировал основные принципы перевода стихотворений. Соответственно, в поздний период Гумилев опирался на свои принципы, также вписывая переводы в контекст акмеизма.

Другие представители литературного течения акмеизма – О.Э. Мандельштам, А.А. Ахматова, «малые акмеисты» - в основном осуществляли работу над поэтическими переводами уже в рамках советской переводческой школы. В их творчестве формируется техника «криптоперевода» - использования переводов и аллюзий к иноязычным текстам в качестве отсылки к произведениям расстрелянных, репрессированных соратников, в том числе погибшего в 1921 году Н.С. Гумилева.

Переводы школы символизма практически не получили продолжения в советское время: основные поэты-переводчики умерли в 1920-х гг. или эмигрировали. Школа акмеизма «подхватила» традиции перевода и развила их, усовершенствовав внутренний диалогизм переводов и взаимодействие с иноязычными и русскоязычными текстами.

ГЛАВА 4. КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ КОНТРАПУНКТЫ В ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

4.1. П. Верлен в переводческих «зеркалах» Ф. Сологуба и В. Брюсова: установка на синтез искусств

Обращение к творчеству символистов – создателей соответствующего течения – было чрезвычайно значимым в контексте русского символизма. Так, стихотворения Поля Верлена были чрезвычайно популярны в России Серебряного века[430]. Без преувеличения можно сказать, что Верлен стал «точкой опоры» для старших символистов, создававших принципы поэтики русского символизма в напряженном поэтическом и стилистическом поиске. Переводы из французского поэта воспринимались как перенос на русскую почву содержательных и формальных установок французского символизма.

Выше уже были проанализированы примеры переводов из Поля Верлена в контексте сопоставления переводческих стратегий представителей «старшего» символизма. В данном случае рассмотрим переводы из Верлена в их синергии с другими видами искусства – живописью и музыкой.

Верлен привлекал старших символистов в том числе своим импрессионизмом, преодолевавшим границы собственно импрессионистического метода. Леонид Андреев писал о нем: «Сборник «Галантные празднества» ясно показывал, что объективная часть «пейзажа души» может разрастаться до пределов, возбуждающих сомнение в импрессионистичности тех или иных произведений, такие «пейзажи»

[430] Материал о переводе текста Поля Верлена Брюсовым и Сологубом вошел в статью Кихней Л.Г., Устиновская А.А. «Sur l'herbe» Верлена в переводческой интерпретации Сологуба и Брюсова: к стилевым поискам русского символизма // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2020. № 3(66). С. 50-57. DOI: 10.26456/vtfilol/2020.3.050

рисующих. Импрессионизм открывает реальный мир как источник впечатлений, и это открытие реальности может не удержаться в границах собственно импрессионистического метода, может раздвинуть эти границы – вплоть до реализма»[431].

В сборнике «Галантные празднества» одним из наиболее импрессионистичных произведений можно назвать небольшую 12-строчную зарисовку «На траве», само название которой отсылает к двум шедеврам импрессионизма в живописи.

«На траве» Верлена представляет собой реплику в культурном диалоге, начатом двумя живописцами-импрессионистами. Название «На траве» апеллирует к известному «обмену репликами» двух живописцев – Эдуарда Мане и Клода Моне. В 1863 году Мане написал скандальную картину «Завтрак на траве», изображающую двух мужчин, завтракающих на берегу реки в компании обнаженных девушек. Неприятие публики вызвало противопоставление одетых мужчин нагим девушкам и размещение обнаженной женской фигуры на первом плане картины. В 1866 Клод Моне создал одноименную картину, на которой группа людей, мужчин и женщин, благопристойно одетых, также завтракает на траве[432].

Верлен, называя свое стихотворение 1869 года «На траве», апеллирует скорее к первому, скандальному, варианту картины. В то же время он поэтическими средствами воплощает в этой зарисовке принципы импрессионизма, которых придерживались оба французских художника[433]. Поэтический импрессионизм выразился в том, что стихотворение состоит из череды реплик, принадлежащих, очевидно, двум загулявшим собеседникам, которые называют друг друга «маркиз» и «аббат» (что

[431] Андреев Л.Г. Импрессионизм. Видеть. Чувствовать. Выражать. М.: Гелеос, 2005. С. 87.

[432] Bonafoux P. Correspondances impressionnistes: Du côté des peintres. D. de Selliers, 2008.

[433] Федотова В.Е. Становление импрессионизма в поэзии Поля Верлена. Дисс…. к.ф.н. М., 2004.

намекает на некое нарушение запрета, как минимум, со стороны аббата). Обмен репликами имитирует «пьяный» диалог, практически лишенный логики. За обменом репликами угадывается мотив, чрезвычайно важный для другого смыслового источника поэтики «старших» символистов: мотив преступания морали, упадка – декаданса. Аббат нарушает ряд запретов и делает то, что ему как духовному лицу, делать не пристало.

Реплики размещены в стихотворении без подписей, читателю предлагается самому догадаться, кто что говорит. Беспорядочные высказывания, подобно широким мазкам в импрессионистических картинах, сливаются в некую целостную картину. Так, композитор Морис Равель, написавший на эти стихи одноименный романс, указывал, что это небольшое произведение представляет собой картину в духе Ватто[434]. Равеля привлекло также использование в тексте нот, имевшее, впрочем, скорее символическое, чем музыкальное значение.

“Sur l’herbe” привлекло внимание двух поэтов-переводчиков, принадлежащих к поколению «старших» символистов – Федора Сологуба и Валерия Брюсова. Для обоих интерес к Верлену не случаен, и перевод становится способом не только освоить новую форму, но и наполнить ее новым содержанием.

Федор Сологуб переводил с французского стихи многих прославленных поэтов – Гюго, Леконта де Лиля, Рембо и Малларме. Наиболее значительный вклад Сологуб-переводчик внес в распространение на русской почве стихотворений Поля Верлена, к творчеству которого он обращался, «потому что любил его»[435]. Сологуб в своих переводах Верлена опирался на концепцию «мистической иронии», принятия мира в его поэтическом преображении: «принципы мистической иронии отвечали

[434] Ravel M. Songs 1896 – 1914. Edited by Arbie Orenstein. NY:Dover publications, 1990. С. 123.

[435] Верлен П. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. СПб: Факел, 1908. С. 3.

умонастроению самого Сологуба, действительно сумевшего, хотя и сквозь образный флер несколько навязчивого мифа, прозорливее многих своих как русских, так и французских современников определить своеобразие поэтического мира Верлена»[436]. Переводы Верлена, выполненные Сологубом, отличаются необыкновенной точностью, граничащей с буквализмом[437].

К творчеству Верлена обращался и Валерий Брюсов, которому принадлежат переводы нескольких сотен стихотворений французского поэта. В сборнике переводов Верлена, изданном в 1911 году, Брюсов отмечает свои принципы переводчика: он стремится передать русскому читателю то же впечатление, которое испытывает французский читатель при чтении оригинала[438]. Стихотворение «На траве» Брюсов относит к юношеским стихам Верлена, в которых автор «стремился… к четкости и скульптурности образов, к чистоте и некоторой величавости речи, охотно играя при этом словами, теша себя экзотическими именами и редкими выражениями»[439].

Рассмотрим два перевода, выполненных русскими поэтами, в сопоставлении (см. таблицу 17).

Таблица 17. Оригинал Верлена, перевод Сологуба и перевод Брюсова

Оригинал	**Перевод Ф. Сологуба**	**Перевод В. Брюсова**
L’abbé divague. — Et toi, marquis,	Аббат хмелен. Маркиз, ого!	-Аббат, ты мелешь вздор! – Маркиз,
Tu mets de travers ta perruque.	Поправить свой парик сумей-ка.	Ты свой парик напялил худо!

[436] Багно В.Е. Федор Сологуб – переводчик французских символистов // // На рубеже XIX и XX веков. Л.: Наука, 1991. С. 135.

[437] Волошин М. Поль Верлэн. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом // URL: http://sologub.lit-info.ru/sologub/articles/voloshin-verlen-sologub.htm (дата обращения 30.06.2020).

[438] Верлен П. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М.: Скорпион, 1911. С. 10.

[439] Там же.

— Ce vieux vin de Chypre est exquis	— Вино из Кипра, Камарго,	- Дитя, ты краше всех актрис,
Moins, Camargo, que votre nuque.	Не так пьянит, как ваша шейка.	А кипрское сегодня – чудо!
— Ma flamme… — Do, mi, sol, la, si.	— Огонь мой... — До, ми, соль, ля, си.	- Моя любовь… - До, ре, ми, соль…
— L'abbé, ta noirceur se dévoile.	Аббат, ты распахнул сутану.	- Смотри, аббат, не все стерплю я!
— Que je meure, mesdames, si	— О дамы, черт меня носи,	- Ах, для тебя, дитя, позволь,
Je ne vous décroche une étoile.	Коль с неба звезд вам не достану.	Вот эту звездочку сорву я.
— Je voudrais être petit chien!	— Собачкой стать бы — не беда.	- Когда б я был собачкой сам…
— Embrassons nos bergères, l'une	— Одну, другую, поцелуем	- О, мрак, мечтам благоприятствуй,
Après l'autre. — Messieurs, eh bien ?	Пастушек наших. — Господа!	Позволь обнять любезных дам…
— Do, mi, sol. — Hé ! bonsoir, la Lune!	— До, ми, соль. — Эй, луна, пируем!	- Как смели вы… - Ба, месяц, здравствуй!

Как можно увидеть из приводимой таблицы, оба переводчика достаточно точны и верны своим принципам буквализма. Однако между двумя трактовками есть ряд семантически значимых различий. Первое из них касается общего настроя диалога, который Сологубу удалось передать ближе к оригиналу, чем Брюсову. Во второй строфе Брюсов вместо констатации («твоя сутана расстегнута») вводит мотив ревности: после вполне невинной реплики с нотами «до, ре, ми, соль» следует реакция «смотри, аббат, не все стерплю я!» - очевидно, «за кадром» аббат перешел к активным действиям по отношению к одной из девушек – видимо, к той,

которую выбрал себе и маркиз. В оригинале герои не соперничают: аббат и вовсе призывает обнимать “l’une après l’autre” – «одну после другой». Да и после «распахнутой сутаны» аббат произносит фразу, обращенную сразу к обеим: «дамы, пусть я умру, если не достану вам звезду с неба». У Сологуба аббат так и обращается к двоим: «о дамы». У Брюсова аббат обращается к одной девушке: «дитя». Далее мотив ревности углубляется Брюсовым в третьей строфе: на месте реплики маркиза “Messieurs, eh bien?” («Итак, господа?»), подразумевающей вполне невинный и не угрожающий по смыслу вопрос («итак, что будем делать дальше?»), у Брюсова герой говорит «Как смели вы…», что опять-таки подразумевает некое соперничество маркиза и аббата. Перед этим аббат у Брюсова произносит «позволь обнять любезных дам».

Иными словами, аббат Брюсова, как и в тексте Верлена, предлагает уделить внимание обеим дамам, а вот маркиз у Брюсова, очевидно, выделил для себя одну, и ревнует ее к аббату. Кроме того, в третьей строфе у Брюсова уже в самом начале появляется упоминание, что на улице стемнело – «мрак, мечтам благоприятствуй». Персонажи Брюсова мечтают обнять дам в темноте, словно осознавая, что они делают нечто запретное и непозволительное. В то же время в оригинале священник никак не обозначает, что он делает что-то неправильное: он предлагает «обнять наших пастушек одну после другой», и мрак никак не может помочь или помешать ему.

Таким образом, в переводе Сологуба нет и намека на ревность, Брюсов же вводит агрессивные реплики маркиза, показывающие, что он пытается оттолкнуть аббата от девушек. По нашей гипотезе, перевод Сологуба выполнен раньше, чем перевод Брюсова: Сологуб работал со стихотворениями Верлена в 1890-х гг., тогда как Брюсов – в начале 1900-х. (в издании Верлена Брюсов ссылается на переводы Сологуба,

следовательно, он с ними знаком[440]). Таким образом, текст Брюсова является репликой на текст Сологуба и своеобразным воспроизведением «пикирования» живописцев Мане и Моне. В тексте Сологуба аббат совершенно не задумывается о том, что делает нечто запретное, нарушающее данный им обет. Одергивающие реплики маркиза, введенные в текст Брюсовым, могут быть истолкованы не только как признак ревности, но и как попытка придать пирушке видимость благопристойности: маркиз останавливает аббата, намеревающегося обнять девушек, и сам аббат понимает, что его действия не вполне одобряемы обществом и хочет дождаться темноты, чтобы его не было видно. Иными словами, текст Брюсова является более «пуританским», благопристойным – как и более поздняя картина Моне по сравнению с картиной Мане.

Однако следует отметить, что в тексте присутствует и некий шифр, показывающий ироническое отношение автора к описываемым событиям. Это произносимые аббатом ноты, в переводе которых Брюсов допустил отклонение от текста оригинала, а Сологуб строго следовал Верлену, воплощая тем самым его «мистическую иронию». В первый раз аббат произносит «До, ми, соль, ля, си» во второй строфе, затем – «До, ми, соль» в третьей. У Брюсова в первом случае аббат говорит «До, ре, ми, соль…», а второй случай использования нот и вовсе пропущен. В целом, использованные аббатом ноты могут обозначать просто забавное пьяное напевание, однако следует отметить, что напевают чаще слова некой мелодии, чем ноты.

Для расшифровки смысла введенных в текст нот обратимся к их полным названиям. Общепринятые названия нот восходят к гимну Иоанну Крестителю, который был использован для мнемонической техники монахом Гвидо д’Ареццо:

[440] Верлен П. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М.: Скорпион, 1911. С. 8.

«UT queant laxis

REsonare fibris

MIra gestorum

FAmuli tuorum

SOLve polluti

LAbii reatum

Sancte Ioannes

(В переводе с латинского: «Чтобы слуги твои голосами своими смогли воспеть чудные деяния твои, очисти грех с наших опороченных уст, о, Святой Иоанн»)»[441].

Первоначальное UT для удобства пропевания было превращено в DO – сокращение от Dominus, «Господь». Аббат Верлена, каким бы порочным и развратным он ни был, вероятно, знает латынь и знаком со значениями тех слов, к которым восходят названия нот. Таким образом, произносимая им в первый раз фраза расшифровывается как “Dominus, mira solve labii Sancte Ioannes” (приблизительно «Господь, чудесно очисти уста, о Святой Иоанн»), а вторая – “Dominus, mira solve” («Господь, чудесно очисти»). Таким образом, в тексте все же присутствует намек на то, что аббат чувствует свои деяния греховными и невзначай просит Господа очистить его грехи и осквернённые уста.

Сологуб сохранил в тексте эту «молитву нот», что делает его текст еще ближе к оригиналу: ему удалось не только верно передать настрой собеседников по отношению к девушкам и друг к другу, но и обозначить, пусть и завуалированную, просьбу священника к Господу. Брюсов же принял ноты за пропевание какой-то песенки и не сохранил их порядка, использованного автором (брюсовское «До, ре, ми, соль» соответствует “Dominus, resonare mira solve” и не имеет внятного смысла).

[441] Кто придумал названия семи нот и что они значат в переводе с латинского? // URL: http://prikolno.cc/article/2129/kto-pridumal-nazvanija-semi-not-i-chto-oni-znachat-v-perevode-s-latinskogo (дата обращения 30.06.2020).

Таким образом, Сологубу удалось передать в небольшой зарисовке ту «мистическую иронию» в отношении к действительности, которую он особенно ценил в стихотворениях Верлена. У Брюсова же полностью сохранена форма стихотворения-диалога, нетипичного для классической русской поэзии, однако утрачена символизация нот. Обращаясь к межкультурному и межъязыковому диалогу Мане – Моне – Верлена – Сологуба, Брюсов не принял в расчет музыкальную составляющую (отмеченную и оцененную еще одним участником этой цепочки – Морисом Равелем), что, безусловно, не умаляет ценности выполненного им виртуозного перевода.

Жанр экфрасиса развивается и в другом стихотворном переводе из Верлена, выполненном В.Я. Брюсовым[442]. В стихотворении «На траве» ни автором, ни переводчиком экфрасис не вынесен в заголовок и жанровые пометы: проницательному читателю предлагается уловить аллюзию самостоятельно. Значительно более интересный в жанровом отношении вариант представляет собой стихотворение «Парижское кроки», представляющее собой также перевод из Верлена, при этом в название вынесено обозначение жанра, которое Брюсов предпочел воспроизвести в транслитерации. Слово “croquis”, использованное Верленом, переводится как «эскиз, набросок»[443], однако Брюсов как переводчик принял решение озаглавить стихотворение именно словом «кроки», причем согласованное с ним прилагательное «парижское» указывает на средний род данного существительного, то есть Брюсов осмыслил его по аналогии с такими существительными, как «жюри», «дерби» и пр.

[442] Материал о переводе В.Я. Брюсовым стихотворения «Парижское кроки» вошел в состав статьи Карташева А.О., Устиновская А.А. Жанровые поиски Брюсова-лирика в переводческом диалоге с французским символизмом // Litera. 2022. № 11. С. 105-112.

[443] Гак В.Г., Соколова Г.Г., Триомф Ж. Французско-русский словарь активного типа. М.: Просвещение, 2008.

По данным Национального корпуса русского языка, слово «кроки» имело хождение в XIX – начале XX столетия и использовалось, как правило, во множественном числе: «Если не портреты с них, то по крайней мере абрисы, кроки хочется мне снять» (1877, из Записок Ф.Ф. Вигеля)[444], «Генерал-майор свиты Е. В. Протасов-Бахметьев приехал из отряда, действовавшего под Еленой; он рассказал подробности последних дел, с пояснением их на составленных им самим кроки местности» (Дневник Д.А. Милютина)[445]. То же видим в художественной литературе, например, у Н.А. Лескова в «Чертовых куклах»: Художественное было мне дорого до той степени, что я совсем им увлекся и, когда кончил мои кроки, молча подъехал к герцогу и подал ему мою книжку, но, вообразите себе, он был так невежлив, что отстранил ее рукой и резко сказал: «Я не требовал, чтобы мне это было подано»[446]. С 1907 по 1912 год включительно НКРЯ фиксирует десятки употреблений слова «кроки» в составе названия рубрики в «Петербургской газете» - «Эскизы и кроки», что также подразумевает употребление во множественном числе. В 1930-х годах и позже слово «кроки» также зафиксировано во множественном числе, и в большинстве случаев используется в отношении военного дела. Только в узусе А.Т. Твардовского НКРЯ отмечает «кроки» (также pluralia tantum) в значении «черновики» - «кроки первой главы» и пр.

В.Я. Брюсов, таким образом, создает прецедент употребления слова «кроки» в уникальном, среднем роде, в единственном числе. Подобный узус не отмечен в НКРЯ в принципе, что позволяет предположить уникальность брюсовского контекста. Название «Парижское кроки» указывает на восприятие им слова «кроки» как аналога слова «набросок» или аналогичного. Это слово следует рассматривать как уникальное жанровое определение стихотворного экфрасиса-наброска. Брюсов не случайно

[444] Национальный корпус русского языка // https://ruscorpora.ru/
[445] Там же.
[446] Там же.

дистанцируется от принятого употребления «кроки» (в случае использования этого слова во множественном числе следовало бы озаглавить стихотворение «Парижские кроки»), отмечая тем самым уникальность

Далее, помимо уникального жанрового определения автором перевода в текст внесены некоторые значимые изменения по сравнению с оригиналом. В оригинальном тексте Верлена [Verlaine] луна «наносила свои цинковые пятна / на тупые углы / и на кончики крышек дымовых труб / в форме перевернутой пятерки» - то есть, имеется в виду треугольная крышка дымовой трубы, имеющая форму перевернутой римской цифры V. У Брюсова видим:

Луна на стены налагала пятна
Углом тупым.
Как цифра пять, согнутая обратно,
Вставал над острой крышей черный дым[447].

Таким образом, в форме треугольника поэту видится дым, а не наконечник трубы, и сам образ перевернутой римской цифры V не очевиден, так как Брюсов разъединяет единую конструкцию Поля Верлена: луна не отбрасывает пятна на дымовые трубы, а дым является отдельным, самостоятельным образом, что усиливает импрессионистическую составляющую текста: взгляд как бы перемещается с одного объекта на другой, не задерживаясь подолгу ни на чем. При этом сложно представить себе дым в виде перевернутой V – это, скорее, округлые клубы, напоминающие арабскую цифру 5.

Во второй строфе переводчик также вносит изменения в текст по сравнению с оригиналом. В тексте Верлена «Небо было серым. Ветер плакал / как фагот / Вдали холодный и сдержанный кот / Мяукал странным,

[447] Брюсов В.Я. Торжественный привет. Стихи зарубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова. М.: Прогресс, 1977. С. 19.

писклявым голосом». В этом четверостишии используются два достаточно редко употребляемых слова: bise как название определенного типа ветра: северного или северо-восточного холодного ветра, а также matou – название некастрированного домашнего кота (в отличие от нейтрального по полу chat, которым могут быть обозначены как кот, так и кошка)[448]. В переводе В.Я. Брюсова:

Томился ветер, словно стон фагота.
Был небосвод
Бесцветно сер. На крыше звал кого-то,
Мяуча жалобно, иззябший кот…[449]

В.Я. Брюсов переставил местами идеи – сначала упоминается ветер, затем небосвод, и использованный в оригинале перенос фразы со строки на строку (enjamebement) также перенесен с образа ветра на образ небосвода. Существенно отличается трактовка образа кота: у Верлена он продолжает тему холода – как и холодный ветер с северо-востока, кот холоден и сдержан, и голос его не жалобен, а просто непривычно высок, пискляв. Используя название именно некастрированного самца, Верлен тем самым отсылает к типовой особенности певцов-кастратов, поющих неестественно высокими голосами. Эта особенность людей экстраполируется на кота, и общий образ промозглого, сырого и холодного вечера дополняется заунывными звуками неестественно звучащего кошачьего мяуканья. Брюсов усиливает «жалостную» составляющую образа: кот зовет кого-то, он «иззябший», его мяуканье «жалобно». Кроме того, кот у Брюсова брошен, возможно выброшен хозяином, а кот Верлена, напротив, холоден и сдержан, независим, его мяуканье – это как бы способ самовыражения,

[448] Roux P.D. Nouveau Dictionnaire des oevres de tous les tempes e tous les pays. Paris: Editions Robert Laffront, 1994. Vol. 1.

[449] Брюсов В.Я. Торжественный привет. Стихи зарубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова. М.: Прогресс, 1977. С. 20.

гармонирующий с общей картиной холодного северного ветра и серого небосвода.

Использование редких в употреблении слов matou и bise не отражено в тексте стихотворения – отсылкой к лексикону оригинала можно считать разобранное выше употребление слова «кроки» в названии. Не имея возможности использовать редкое наименование кота (соответствующая лексема отсутствует в русском языке), Брюсов использует редкое слово в раме текста, сознательно избегая немаркированного «эскиз».

Наиболее значимое изменение внесено Брюсовым в последнюю строфу, в которой лирический герой стихотворения противопоставляет себя всей нарисованной им в двух первых четверостишиях картине. В оригинале «А я, я шел, мечтая о божественном Платоне / о Фидии / о Саламине и о Марафоне / под мигающими глазами голубых газовых фонарей». Брюсов убирает из перечня тех, о ком мечтает герой, Фидия:

А я, - я шел, мечтая о Платоне,

В вечерний час,

О Саламине и о Марафоне...

И синим трепетом мигал мне газ[450].

Брюсов в данном случае сохраняет рифмовку оригинала – Platon – Marathon и Fidias – gaz, что вынуждает его исключить из списка Фидия. Лирический герой Верлена уносится мыслями от промозглой и холодной ночи к героическим сражениям античности: битвы при Саламине и при Марафоне были прославлены победами греков над персами. Великий скульптор Фидий жил и творил в те же времена, когда происходили эти сражения, Платон жил и творил несколько позже, но был представителем той же самой культурной парадигмы. Все упоминаемые события и деятели связаны с Афинами: Платон и Фидий жили и творили в этом городе, в сражениях при Саламине и при Марафоне участвовали войска афинян, и

[450] Там же.

сами битвы происходили недалеко от города. Так в «парижском эскизе» прорастает образ другого города – Афин – возникающий в сознании лирического героя стихотворения.

В целом, В.Я. Брюсов как переводчик стремится к сохранению формы оригинала: во всех трех четверостишиях вторая строка является самой короткой, что переводчик бережно переносит в свой текст. В то же время содержание текста подвергнуто ряду изменений, общую стратегию которых можно определить как «установку на диалогичность». Живые существа в тексте Верлена (человек, кот) существуют как бы независимо, сами по себе, не вступая во взаимодействие с внешним миром. Мир перевода Брюсова диалогичен: газовые фонари светят «мне», кот зовет кого-то и пр. Это вовлекает в пространство диалога и античность – Саламин, Марафон, Платона – и коррелирует с базовой установкой импрессионизма как течения в живописи: «Импрессионизм – это не “превращение формы в текучее время”. не победа временного над пространственным, - а переход в другое измерение, в семантическое пространство, где все существует синхронно, одновременно»[451]. Эту же особенность импрессионизма отмечает и М.Г. Дьякова: «Рассматривая содержание художественного образа в импрессионизме, важно отметить и такие его особенности, как многозначность и недосказанность. Включение познавательного интереса в процесс восприятия картин художников-импрессионистов является необходимым условием, порождаемым диалогичностью образного мира. Поэтому именно творческая активность субъекта восприятия играет в импрессионизме ключевую роль, призывая зрителя к соучастию, со-творчеству, со-переживанию. И все, чего нет в картине, должно дополнить

[451] Мартышкина Т.Н. Категория времени в философии импрессионизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 54. С. 135.

его сознание, скорее даже, подсознание на основе ассоциации - именно так, как это воспринимается в жизни»[452].

Брюсов, таким образом, подходит к жанру «кроки», «наброска» с пониманием текущих процессов не только в литературе, но и в живописи. Внося заимствованное слово в название стихотворения в оригинальной грамматической интерпретации, он формирует образец нового жанра, не получивший продолжения в отечественной литературе. Экстенсивная политика развития творчества В.Я. Брюсова подразумевала работу с новыми формами, которые он, по выражению Д.Е. Максимова, «захватывал и оставлял», то есть не ставил себе задачи создать много образцов одного и того же жанра. Обращаясь к тексту Верлена, Брюсов усиливает импрессионистическую составляющую, придавая новый смысл понятию «кроки», которое в отечественном узусе использовалось как pluralia tantum и было синонимично словам «эскизы, наброски» в чертежном или военном деле. «Кроки» Брюсова – это внутренне диалогичный полисемантический мир, в котором коррелируют различные визуальные и мысленные образы: свет луны, дым, небо, ветер, кот, античные сражения и газовые фонари. Дополнительно жанровую природу слова «кроки» усиливает соседство с ним переводов стихотворений из того же сборника Верлена «Марина» (имеется в виду картина на морскую тематику) и «Впечатление ночи», также изображающих импрессионистические картины.

Стихотворение Верлена “Ecoutez la chanson bien douce”, написанное автором в 1880 году было включено им в сборник стихотворений “Sagesse” («Мудрость») – по мнению Брюсова, известнейший и лучший сборник стихотворений Верлена[453]. Автор разделил сборник на три части, условно символизирующие мудрость людскую (в эту часть входит и анализируемое

[452] Дьякова М.Г. Импрессионизм: философская концепция и бытие в культуре. Дисс. … к. культурологии. Саранск, 1998. С. 8.

[453] Брюсов В.Я. П.Верлен. Биографический очерк // Верлен П. Собрание стихов / Пер. с франц. и биограф. очерк В. Брюсова. Минск: Харвест, М.: АСТ, 2001. С. 16-98.

стихотворение), мудрость христианских добродетелей (вторая часть целиком состоит из стихотворений, посвященных Иисусу и Деве Марии), и мудрость раскаяния – в третьей части стихи, в основном, посвящены отказу лирического героя от прежней грешной жизни и его обращению к Богу. Из третьей части и Брюсов, и Сологуб выбрали для перевода два связанных по смыслу стихотворения: “Un grand sommeil noir” “Le ciel est par-dessus le toit”. Эти три произведения воплощают вкратце изображенный Верленом в «Мудрости» путь веры: «первая – это мудрость, соотносимая с человеком и доступная ему в процессе следования «пути веры», а вторая – мудрость, принадлежащая горнему миру, связанная с образом Богоматери. Как следствие, данные ипостаси категории «мудрости», проявляются главным образом в 3 части книги как отражение погружения Верлена в католическую веру»[454].

В стихотворении “Ecoutez la chanson bien douce” содержится прямой призыв к читателям – прислушаться к нежной и давно знакомой, но забытой песне, которая призывает отказаться от притязаний к славе, жить добром и утешать страдающих. Верлен имеет в виду религию, которая живет в душе его лирического героя и его читателей – они давно знакомы с постулатами религии, но забыли о них. Нежная песня звучит, чтобы утешить и вернуть к истинной и простой жизни.

Как Брюсов, так и Сологуб в своем переводе ориентируются на максимальное следование оригиналу, однако ряд предпринятых ими переводческих решений вносит определенные новации в замысел Верлена. Приведем сопоставление текстов переводов и оригинала в таблице 8.

Таблица 18. “Ecoutez la chanson bien douce” в переводе Федора Сологуба и Валерия Брюсова

[454] Нелипа, Е. Е. Категория «мудрость» в религиозной лирике Поля Верлена / Е. Е. Нелипа. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. 2009. № 3 (3). С. 130-132. // URL: https://moluch.ru/archive/3/186/ (дата обращения: 08.02.2021).

Verlaine[455]	**Сологуб**[456]	**Брюсов**[457]
Ecoutez la chanson bien douce Qui ne pleure que pour vous plaire, Elle est discrète, elle est légère : Un frisson d'eau sur de la mousse ! La voix vous fut connue (et chère ?) Mais à présent elle est voilée Comme une veuve désolée, Pourtant comme elle encore fière, Et dans les longs plis de son voile, Qui palpite aux brises d'automne. Cache et montre au coeur qui s'étonne La vérité comme une étoile.	Послушай нежной песни лепет. Она заплачет, утешая, Такая скромная, простая, Как ручейка над мхами трепет. Нам ведома и вожделенна, Теперь она звучит из дали, И, как вдова из-за вуали, Глядит печально, но надменно. Злой ветер, налетая с ревом, Не вскроет тайны покрывала, Но сердцу ясен блеск фиала Небесной правды под покровом.	Прислушайтесь к песенке нежной, Что плачет, чтоб быть вам желанной, Она и легка, и небрежна – По мху ручеек неустанный. Вам голос знаком и немного По сердцу? Но он под вуалью, - Вдова, что томится печалью, Но держится гордо и строго И в складках печальной одежды, Дрожащей под лаской осенней, Мелькает звезда среди теней,

[455] Verlaine P. Sagesse, Vanier, 1902, OC. vol. I (p. 226 – 228).
[456] Верлен П. Калейдоскоп. Харьков: Фолио, 2013. С. 150-151.
[457] Там же. С. 152-153.

		Луч истины, отблеск надежды!
Elle dit, la voix reconnue,	Нам ведомая, повторяет,	
Que la bonté c'est notre vie,	Что наша ненависть и злоба	Вновь узнанный голос внушает,
Que de la haine et de l'envie	Бесследно канут в бездну гроба,	Что жить можно лишь добротою,
Rien ne reste, la mort venue.	И лишь добро не умирает,	Что, волей свершенное злою,
		Лишь явится смерть – пропадает.
	И, говорит, какая радость –	Еще говорит он о славе,
Elle parle aussi de la gloire	Простая жизнь без ожиданья,	О радости быть неизвестным,
D'être simple sans plus attendre,	И ясным золотом венчанье,	О счастье великом, чудесном –
Et de noces d'or et du tendre	И мира без победы сладость.	Жить в мире, не мысля о славе!
Bonheur d'une paix sans victoire.	Звучит, с холодным ветром споря,	Прислушайтесь к песне, твердящей
	Наивная эпиталама;	Упорно наивные грезы,
	Великолепнее нет храма,	Что может быть лучше и слаще,
Accueillez la voix qui persiste	Чем храм утешенного горя.	Как чьи-нибудь высушить слезы?
Dans son naïf épithalame.		

Allez, rien n'est meilleur à l'âme Que de faire une âme moins triste ! Elle est en peine et de passage, L'âme qui souffre sans colère, Et comme sa morale est claire !... Ecoutez la chanson bien sage.	Подобна страннице бездомной Душа, безгневная в томленье. Как ясны все ее ученья! Внимай урокам песни скромной.	Как ангел она светлокудрый, Страдая, молчит про упреки, И как ее просты уроки, Прислушайтесь к песенке мудрой.

В тексте Сологуба употребляются слова, формирующие религиозный контекст восприятия стихотворения: такие, как «фиал», «храм». Следует отметить, что в оригинале эти образы отсутствуют: перевод «великолепнее нет храма, чем храм утешенного горя» соответствует верленовскому «нет ничего лучше для души, / чем сделать другую душу менее несчастной», «блеск фиала» соответствует «блеску истины, сияющей, как звезда» и пр. Брюсов в меньшей степени опирается на религиозный смысл оригинала – в его тексте только в конце присутствует связанный с религией образ ангела, который также является его собственной переводческой новацией и полностью не соответствует оригиналу: в заключительном четверостишии речь идет о страдающей душе, чья мораль ясна и проста.

В тексте Верлена присутствует противопоставление прошлого и настоящего: когда лирический герой обращается к своей аудитории (во множественном числе, используя местоимение «вы» “vous”), он упоминает о том, что песня была им известна и дорога – и слово «дорога?» Верлен

выделяет скобками и выносит в отдельный риторический вопрос. Автор уверен, что религиозные истины были знакомы его адресатам и, возможно, были дороги им. Сейчас религия представляется скромной и укрытой вуалью вдовой, а ее песня говорит о доброте, о том, что злоба и зависть уходят, как только приходит смерть. Наиболее важным в контексте противопоставления прошлого и настоящего представляется пятое четверостишие – «она [песня] также говорит о славе / о том, как важно быть простым [простой] и ничего больше не ждать / о золотом венчании и нежном / счастьи мира без победы». Верлен говорит о прошлом католической религии – ее стремлении к мировому господству, миссиях в разные страны мира – по его мнению, это в прошлом, и теперь вера говорит ему о тихом мире и о простоте. На этот смысл указывает наречие plus – «больше» - его религия уже больше ничего не ждет.

Слово “simple” «простой» имеет одинаковую форму в мужском и в женском роде, что позволяет отнести его не только к песни-религии, но и к лирическому герою – мужчине. Именно так считывает данный контекст Брюсов, который в целом посвящает пятую строфу тщетности славы, не упоминая о военной победе. Сологуб формулирует данную строфу без антитезы – хотя он в своем переводе пятого четверостишия значительно ближе к тексту оригинала, тем не менее, речь идет об обезличенной «жизни» и «сладости», но не о той метаморфозе, которая произошла с религиозными институтами католицизма. Компенсируя утраченное противопоставление прошлого и настоящего, Сологуб использует другой поэтический прием: в его переводе нежной песне угрожает «холодный ветер», «злой ветер»: «злой ветер, налетая с ревом…», «звучит, с холодным ветром споря». В оригинале в первом случае речь идет о покрывале, раздуваемом осенним легким ветром (ср. у Брюсова «ласка осенняя»), а во втором образ ветра отсутствует в принципе – упоминается о настойчивости песни, которая “persiste” – «настаивает, твердит».

Перевод Брюсова, в некоторых аспектах более близкий к тексту оригинала, тем не менее, еще более далек от текста Верлена, так как Брюсов вводит в контекст слова, связанные с чувственным образом женщины: песня «желанна», вдова «томится», ее одежды касается «ласка осенняя», «лучше и слаще» и пр. У Верлена в стихотворении присутствуют образы песни-женщины-религии и души, к которой эта песня обращена, и в заключительной строфе речь идет именно о страдающей душе – начальное “elle” относится к душе, а не к песне, и финальная строка «Прислушайтесь к мудрой песне» адресована именно страдающей душе. Брюсов же в последнем четверостишии выстраивает предложение таким образом, что песня отождествляется и с ангелом, и со страдающей женщиной – у него в тексте в принципе отсутствует слово «душа». В его интерпретации текст Верлена представляет собой скорее некое пожелание прислушаться к сексуально привлекательной песне-женщине, забыть о славе и полюбить простую жизнь.

Вторая часть сборника “Sagesse”, посвященная Деве Марии и Христу, не привлекла внимание переводчиков, а из третьей она оба выбрали два стихотворения, описывающих страдания и раскаяние грешника. Стихотворение “Un grand sommeil noir” посвящено отрешению от земных желаний.

Таблица 19. “Un grand sommeil noir” в переводе Федора Сологуба и Валерия Брюсова

Verlaine[458]	**Сологуб**[459]	**Брюсов**[460]
Un grand sommeil noir Tombe sur ma vie: Dormez, tout espoir,	Я в чёрные дни Не жду пробужденья. Надежда, усни,	Огромный, чёрный сон Смежил мне тяжко вежды.

[458] Verlaine P. Sagesse, Vanier, 1902, OC. vol. I. P. 271.

[459] Мастера русского стихотворного перевода / Вступительная статья, подготовка текста и примечания Е. Г. Эткинда Л.: Советский писатель, 1968. Т. 2. С. 105-106

[460] Там же. С. 124-125.

Dormez, toute envie !	Усните, стремленья!	Замри, ненужный стон,
		Усните, все надежды!
Je ne vois plus rien,	Спускается мгла	
Je perds la mémoire	На взор и на совесть.	Кругом слепая мгла.
Du mal et du bien…	Ни блага, ни зла, —	Теряю я сознанье,
Ô la triste histoire !	О, грустная повесть!	Где грань добра и зла…
		О, грустное преданье!
Je suis un berceau	Под чьей-то рукой	
Qu'une main balance	Я — зыбки качанье	Я — колыбель. Слегка
Au creux d'un caveau:	В пещере пустой…	Её качает в нише
Silence, silence !	Молчанье, молчанье!	Незримая рука.
		О, тише, тише, тише!

У Верлена четко обозначено отсутствие у лирического героя всех желаний: “je ne vois plus rien” – «я больше ничего не хочу», что перекликается с упоминавшимся в “Ecoutez la chanson bien douce” – «больше ничего не ждать» (оба русских переводчика в этом случае ввели образ мглы – тумана, застящего глаза, но никак не отсутствия желаний). Герой теряет «память / о добре и зле» и возвращается во младенчество: “une main” («какая-то рука») качает его в люльке и всех просят замолчать и не нарушать детского сна.

В интерпретации Сологуба с первых же строк создается ощущение, что герой говорит о каком-то временном состоянии – «в черные дни». Между тем, Верлен описывает некий финал, концовку жизни: «черный сон» падает на жизнь человека, и тот больше ничего не хочет и не ждет. Речь идет, безусловно о смерти, которая усыпляет стремления и желания, воспоминания о добре и зле – и человек возрождается, как младенец. Его колыбель («зыбка») размещена не в «нише» и не в «пещере», а «под сводом склепа» - это не колыбель, а гроб. В то же время образ склепа дает надежду на воскрешение, подобное воскрешению Лазаря или Иисуса – человек умирает, отрешившись от всех желаний, и, очищенный, возрождается к

новой жизни. Сразу после этого текста в книге Верлена идет стихотворение о ясном синем небосводе – словно Лазарь вышел из могилы и поражается прекрасной природе.

Таблица 20. “Le ciel est, par-dessus le toit” в переводе Федора Сологуба и Валерия Брюсова

Verlaine[461]	**Сологуб**[462]	**Брюсов**[463]
Le ciel est, par-dessus le toit, Si bleu, si calme ! Un arbre, par-dessus le toit Berce sa palme.	Синева небес над кровлей Ясная такая! Тополь высится над кровлей, Ветви наклоняя.	Небосвод над этой крышей Так высок, так чист! Тёмный вяз над этой крышей Наклоняет лист.
La cloche dans le ciel qu’on voit Doucement tinte. Un oiseau sur l’arbre qu’on voit Chante sa plainte.	Из лазури этой в окна Тихий звон несется, Грустно с веток этих в окна Песня птички льётся	В небе синем и высоком Колокольный звон. Чу! на дереве высоком — Птицы тихий стон.
Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là, Simple et tranquille. Cette paisible rumeur-là Vient de la ville.	Боже мой! Я звуки слышу Жизни мирной, скромной. Город шепчет мне, — я слышу	Боже! всё, как в песне птицы, Мирно предо мной, Лишь вдали звучит столицы

[461] Verlaine P. Sagesse, Vanier, 1902, OC. vol. I (p. 272).

[462] Сологуб Ф. Из Поля Верлена // Северный вестник. СПб, 1893. № 9. С. 202.

[463] Мастера русского стихотворного перевода / Вступительная статья, подготовка текста и примечания Е. Г. Эткинда Л.: Советский писатель, 1968. Т. 2. С. 123-124.

— Qu’as-tu fait, ô toi que voilà Pleurant sans cesse, Dis, qu’as-tu fait, toi que voilà, De ta jeunesse ?	Этот ропот томный: «Что ты сделал, что ты сделал! Исходя слезами, О, подумай, что ты сделал С юными годами!»	Яростный прибой… — Что ж ты сделал, ты, что плачешь Много, много дней, Что ж ты сделал, ты, что плачешь, С юностью своей?

Лирический герой этого стихотворения словно вышел «с того света» - его поражает и синева неба, и ветви дерева, и колокольный звон, и песня птицы, он восклицает «Мой Бог, мой Бог, жизнь там, / простая и спокойная, / умиротворяющий шум / идет из города» - он ожил, воскрес, восхищен и поражен тем, что где-то неподалеку кипит жизнь (в библейском тексте упоминается о захоронении как Лазаря, так и Иисуса на окраине города, вдалеке от жилых построек). Герой при этом оплакивает свою утраченную юность, и некто – то ли поющая птица, то ли шумящий город, то ли и вовсе некая третья сущность – обращается к нему со словами «Что же ты сделал, ты, находящийся здесь (ты, вот ты) / плачущий беспрестанно / скажи, что же ты сделал, ты, находящийся здесь (ты, вот ты), / со своей юностью?». Субъект этих слов – не тот, кто восхищен синим небосводом и листвой дерева, это некто призывает героя подумать об упущенном времени и утраченной юности – иными словами, через собственный путь познания веры Верлен обращается к читателю, имплицитно призывая того не тратить юность, быстрее прийти к истинной вере. Не случайно в окружающие героя звуки вплетен символизирующий веру колокольный звон – ему пришлось умереть и воскреснуть, оплакивать свою юность. Представленный монолог может исходить также от души, отделившейся от тела – умерший в предыдущем стихотворении герой поражен тем, что способен видеть небо, слышать птиц, однако его собственной жизни уже не вернуть. О его

возможной невидимости, бесплотности свидетельствует употребляемое Верленом “ toi que voilà” – «вот именно ты», «вот ты, находящийся здесь» - то есть, герой, возможно не видит себя, и голосу мудрости приходится уточнять «да-да, именно ты!».

О смысловой связи с предыдущим стихотворением свидетельствует и употребление автором глагола “bercer” – «качать», от которого происходит “berceau” – «колыбель». Во французском слово «колыбель» происходит от глагола «качать», и в стихотворении “Un grand sommeil noir” герой погружается в колыбель, чтобы затем возродиться и увидеть качающееся дерево в “Le ciel est, par-dessus le toit”. Интересна также следующая деталь – у Верлена употребляется общее слово “arbre” – «дерево», у Сологуба – «тополь», у Брюсова – «вяз». Тополь в христианской символике показывает двойственность рая и ада – листья, темные с одной стороны и светлые с другой, по преданию, стали такими после того, как Геракл в венке из тополя спустился в ад за псом Цербером: «по дороге из Аида Геракл сплел себе венок из веток дерева, которое Гадес посадил на Елисейских полях в память о своей возлюбленной прекрасной нимфе Левке. Листья на этом венке, смотревшие наружу, почернели, поскольку черный — это цвет преисподней, а те, которые были прижаты к челу Геракла, стали серебристо-белыми. Вот почему священным деревом Геракла считается белый тополь или осина: цвет листьев означает, что Геракл совершал подвиги в обоих мирах»[464]. Вяз же символизирует сплетение мужского и женского начала: вокруг вязов традиционно сажали виноградную лозу, вплетавшуюся в ветки сильного дерева. Это символизировало союз слабой женщины и сильного мужчины. В этрусской культуре культивировалось так называемое «женатое вино» - вино из лозы, растущей на вязе[465].

[464] Мифы Древней Греции / Р. Грейвс; Пер. с англ. К. П. Лукьяненко; Под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. М.: Прогресс, 1992. С. 385

[465] Wine and the Etruscan (II): the “married vine”, three thousand and more years of viticulture and art // URL: http://www.guadoalmelo.it/en/wine-and-the-etruscan-ii-the-married-vine-three-thousand-and-more-years-of-viticulture-and-

В то же время соединение винограда и вяза имеет и христианское прочтение: «Бедный благодарит Бога за богатого, дающего ему. Так люди, думая, что вяз не дает плода, не понимают того, что во время засухи вяз, имея в себе влагу, питает виноградную лозу, и виноградная лоза благодаря этому дает двойной плод – и за себя, и за вяз. Так и бедные, моля Господа за богатых, бывают услышаны и умножают богатства их, а богатые, помогая бедным, ободряют их души. Те и другие участвуют в добром деле»[466].

Оба переводчика выстраивают символику стихотворения, продолжая начатую ранее линию: в прочтении Сологуба религиозные искания Верлена связаны с противопоставлением добра и зла, жизни и смерти, загробного мира и мира живых. Брюсов же сообщает религиозной линии любовный оттенок, который усилен его переводческими решениями, но может быть имплицитно прочитан и в самих полисемантических текстах Верлена.

В последнем стихотворении у Брюсова присутствует также противопоставление мирной идиллической картины «яростному прибою столицы» (в оригинале шум города воспринимается героем как умиротворяющий, а отнюдь не яростный), что разворачивает перед нами еще один ракурс прочтения: герой – не воскресший мертвец, а сбежавший от шума городов житель, наслаждающийся простой жизнью и оплакивающий утраченную юность. В прочтении Сологуба город, напротив, символизирует жизнь – не случайно переводчик ставит двоеточие таким образом, что обращение к герою в конце как бы полностью звучит от имени города, от живого – к мертвому.

Текст Верлена выступал своеобразным референсом для поэтов-переводчиков начала XX века – возникало имплицитное соревнование,

art/?fbclid=IwAR36NAQs9OhQxeMfm5hy4QzuyrO1dIUtTA5k_U4C3A4kFcQbsxUQIbEOY2Y (дата обращения 08.02.2021).

[466] ап. Ерм, Пастырь, ч. 19 // URL: https://azbyka.ru/otechnik/Erm/pastyr_hermy/19_1 (дата обращения 08.02.2021).

выявлявшее, кто из переводчиков ближе подошел к выявлению смысла и передаче формы оригинального текста.

4.2. Верификационные версии художественного перевода (Поль Фор в интерпретации К. Бальмонта, В. Брюсова и М. Кузмина)

Также В.Я. Брюсов и другие представители символизма переводили произведения французского поэта Поля Фора – в данном случае присутствует творческий поединок сразу трех авторов. Небольшое стихотворение Поля Фора[467] “Cette fille, elle est morte”[468], включенное автором в сборник “Ballade au Hameau”, написанное в 1897 году, неоднократно переводилось на русский язык разными поэтами. В 1903 году появился перевод К.Д. Бальмонта[469], в 1909, в антологии «Французские лирики XIX века. Переводы и характеристики», вышел перевод Валерия Брюсова[470], а в 1913 году, в рамках перевода эссе Реми де Гурмона «Поль Фор», вышел перевод М.А. Кузмина[471]. Все три поэта, обратившиеся к тексту Поля Фора, являются признанными мастерами перевода, при этом небольшая баллада об умершей девушке у Брюсова и у Кузмина является единственным переведенным текстом Поля Фора в их творческом наследии.

[467] Материал о переводах Поля Фора вошел в статью Устиновская А.А. Перевод как форма литературной коммуникации в поэзии Серебряного века: три лирических версии стихотворения Поля Фора // Научный диалог. 2020. № 11. С. 269–280. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-6-320-332

[468] Fort P. Cette fille, elle est morte // URL: paradis-des-albatros.fr/?poeme=fort/la-fille-morte-dans-ses-amours (дата обращения 05.05.2020).

[469] Бальмонт К.Д. Она умерла, умерла, она умерла от любви… // Золотая россыпь: Избранные переводы. М.: Советская Россия, 1990. С. 244.

[470] Брюсов В.Я. Торжественный привет. Стихи зарубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова. М.: Прогресс, 1977. С. 159.

[471] Кузмин М.А. Вот девушка скончалась, скончалась от любви… // Гурмон, Реми де. Книга масок. Литературные характеристики. пер. с фр. М.А. Кузмина. СПБ: Грядущий день, 1913. С. 261.

Бальмонт перевел цикл из 8 баллад, в который в том числе включено данное произведение.

Поль Фор был чрезвычайно популярен в поэтической среде начала XX века: в 1912 году он получил титул «Принца поэтов» («Князя поэтов»), присуждавшийся по результатам опроса. «В 1912 году, после смерти Леона Дирикса, Поль Фор, всеобщее признание и славу которому принесли его «Французские баллады», избирается «Принцем поэтов» (этот не слишком остроумный титул когда-то придумали для Малларме). В этом звании ему предстояло оставаться почти пятьдесят лет»[472]. В 1914 Поль Фор посетил Россию, и в ироническом описании Дон-Аминадо «Все притворяются, что знают принца чуть не с колыбели. На самом деле никто о нем понятия не имеет»[473]. Переводы текстов Поля Фора Бальмонтом и Брюсовым предшествовали его визиту в Россию и получению им титула «Принца поэтов», перевод М.А. Кузмина появился уже после этого события. Как отмечает А.В. Луначарский, большинство читателей познакомились с творчеством Поля Фора только после присуждения ему данного титула: «Против десятков голосов, отданных гениальнейшему современнику нашему, тому, кого я считаю гордостью нашего поколения – Эмилю Верхарну, против десятка голосов, отданных все еще таинственному, но уже приобретающему могучее влияние, далекому и странному Полю Клоделю, против десятка голосов, отданных чеканщику слова, ювелиру образов, брату и «перу» Мореаса, Вилье Griffфену, против десятка голосов, отданных прелестному, к сожалению, зарвавшемуся в своем кокетстве с католицизмом, Жамсу – сотни голосов с энтузиазмом, сразу, не раздумывая, возвели на трон Поля Фора. Кто такой Пол Фор? Это спросил, можно

[472] Креспель Ж.-П. Повседневная жизнь Монпарнаса в Великую эпоху. 1903 – 1930 гг. пер. с франц. Кайсаровой Л.И. М.: Молодая гвария, 2001. С. 77.

[473] Дон-Аминадо Поезд на третьем пути. М.: ПРОЗАиК, 2018. С. 108.

сказать, весь Париж. И ему ответили: прочтите шесть томов его стихотворений. Он их, однако не читает»[474].

Переводы, выполненные русскими поэтами, таким образом, были сделаны до того момента, как Поль Фор прославился: парадоксальным образом его «коронование» было не следствием его поэтической славы, но ее началом. Небольшая баллада об умершей девушке получила в переводах трех поэтов три разных прочтения, по-разному соотносящиеся как с подстрочником, так и с поэтическими концепциями и творчеством самих поэтов.

Для удобства дальнейшего сравнения приведем оригинал и три анализируемых перевода в сопоставительной таблице:

Таблица 21. Три перевода в сопоставлении с оригинальным текстом

Оригинал Поля Фора[475] (1895)	**Перевод Константина Бальмонта[476] (1903)**
Cette fille, elle est morte, est morte dans ses amours. Ils l'ont portée en terre, en terre au point du jour. Ils l'ont couchée toute seule, toute seule en sesatours. Ils l'ont couchée toute seule, toute seule en son cercueil. Ils sont rev'nus gaîment, gaîment avec le jour.	Она умерла, умерла, она умерла от любви. С рассветом ее унесли, и за гробом немногие шли. Ее схоронили одну, одну, как она умерла, Ее схоронили одну, как она перед смертью была. И с песней вернулись они: «Кому суждено — так умрет».

[474] Луначарский А.В. Князь поэтов в Народном университете (Письмо из Парижа). // Современник. 1913. № 2. С. 341.

[475] Fort P. Cette fille, elle est morte // URL: paradis-des-albatros.fr/?poeme=fort/la-fille-morte-dans-ses-amours (дата обращения 05.05.2020).

[476] Бальмонт К.Д. Она умерла, умерла, она умерла от любви… // Золотая россыпь: Избранные переводы. М.: Советская Россия, 1990. С. 244.

Ils ont chanté gaîment, gaîment: «Chacun son tour. Cette fille, elle est morte, est morte dans ses amours». Ils sont allés aux champs, aux champs comme tous les jours…	И пели, и пели они: «Для каждого есть свой черед. Она умерла, умерла, она умерла от любви». Ее унесли — и опять работать, работать пошли.
Перевод Валерия Брюсова[477] (1909)	**Перевод Михаила Кузмина[478] (1913)**
Она умерла, умирая в расцвете счастливой любви. Они ее гроб зарывали при первом сияньи зари. Теперь ей лежать одиноко, в богатом наряде своем. Теперь ей лежать одиноко, под тяжким могильным холмом. Они возвращались беспечно, беспечно встречая восход. Они возвращались и пели с беспечностью: «Всем свой черед!» Она умерла, умирая в расцвете счастливой любви! Они на охоту спешили, спешили, как в прошлые дни.	Вот девушка скончалась, скончалась от любви, Несут ее в могилу, в могилу понесли. Кладут ее одною, одной в ее чести, Кладут ее одною, одною в тесный гроб; Потом уходят весело, так весело ушли. Они запели весело, запели «на земли Теперь скончалась девушка, скончалась от любви»; И на поле по-прежнему, по-прежнему пошли.

Текст Фора, состоящий из восьми строк, характеризуется повторением в каждой строке: “Elle est morte, est morte dans ses amours. / …

[477] Брюсов В.Я. Торжественный привет. Стихи зраубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова. М.: Прогресс, 1977. С. 159.

[478] Кузмин М.А. Вот девушка скончалась, скончалась от любви… // Гурмон, Реми де. Книга масок. Литературные характеристики. пер. с фр. М.А. Кузмина. СПБ: Грядущий день, 1913. С. 261.

Ils l’ont portée en terre, en terre au point du jour”[479] и пр. Первая строка также полностью повторена в предпоследней в качестве песни тех, кто хоронил девушку; помимо этого присутствует повтор и первой части третьей и четвертой строк (“Ils l’ont couchée toute seule, toute seule”) и средней части пятой и шестой строк (в итоге четырежды в тексте повторяется слово “gaîment”, «весело»). Использованная Полем Фором форма стихотворения напоминает триолет: в этой форме, возникшей во Франции в Средние века, предполагается повтор первого стиха в четвертой и седьмой строке (у Фора только в седьмой) и второго – в восьмой (у Фора не соблюдено). Также в триолете предполагается всего две рифмы (у Фора есть тройная повторяющаяся рифма jour – amour – tour и однокоренное к tour atours и выбивающееся из ряда слово «гроб», cercueil)[480]. Несмотря на нарушения, форма, выбранная Фором, однозначно ассоциируется с триолетом, что приводит к ряду имплицитных умозаключений, к которым должен прийти читатель.

Автор описывает смерть девушки, умершей «среди своих любовей», девушку похоронили на рассвете, и первая и седьмая строка гласят «Эта девушка умерла, она умерла среди своих любовей». Четвертая строка, которая, теоретически, также должна совпадать с первой и седьмой, звучит как “Ils l’ont couchée toute seule, toute seule en son cerueil”[481] – «Ее похоронили совсем одну, совсем одну в гробу». Ожидая повторения первой строки и видя четвертую, не совпадающую с ней, читатель невольно проводит сопоставление и приходит к выводу, что умершая от любви девушка брошена, оттого она и похоронена в своем гробу совсем одна (а с кем бы она должна была бы там быть? – вероятно, ее возлюбленный именно

[479] Fort P. Cette fille, elle est morte // URL: paradis-des-albatros.fr/?poeme=fort/la-fille-morte-dans-ses-amours (дата обращения 05.05.2020).

[480] Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-х годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. С. 311.

[481] Fort P. Cette fille, elle est morte // URL: paradis-des-albatros.fr/?poeme=fort/la-fille-morte-dans-ses-amours (дата обращения 05.05.2020).

оставил ее, а не умер: иначе речь шла бы об их воссоединении). Возможно также, что умершая от любви девушка – самоубийца, чем и объясняется ее посмертное одиночество: ее хоронят за пределами территории кладбища, и после смерти она остается одна, рядом с ней нет других захоронений.

Отсутствующий повтор второй строки в восьмой также приводит к сопоставлению информации “ Ils l’ont portée en terre, en terre au point du jour”[482] («Ее положили в землю, в землю на рассвете») и “Ils sont allés aux champs, aux champs comme tous les jours”[483] («Они пошли в поля, в поля, как каждый день») – то есть смерть девушки и ее похороны никак не нарушили привычного уклада жизни, те «они», которые ее похоронили, после похорон пошли в поля работать, как и делают это ежедневно (хотя по форме триолета в конце оплакивание похороненной должно было бы повториться).

Поль Фор, таким образом, создает амбивалентный текст – с одной стороны, смерть влюбленной девушки никак не нарушила привычного уклада жизни, похоронившие ее шли с похорон с веселой песней (не случайно четырежды он использует слово «весело» - они весело шли и весело пели о ее смерти), слова песни утверждают, что «всякому свое время» (“chacun son tour”[484]). Смерть не трагична, она привычна и не мешает работе в полях, возможно даже воспринимается как некое развлечение, отвлекающее от рутинной работы. Если главная героиня стихотворения покончила с собой, то текст утверждает, что самоубийство не нарушает логики судьбы, рока: каждый все равно умрет в свой черед, даже если совершит самоубийство.

С другой стороны, в оригинале использована интересная грамматическая конструкция: пять строк подряд, со второй по шестую, начинаются со слова “ils”, «они», и следующего за ним глагола в 3 лице множественного числа: «они положили», «они уложили», «они уложили»,

[482] Там же.
[483] Там же.
[484] Там же.

«они вернулись» и «они пели». Первые три фразы – «они положили» и «они уложили» воспринимаются как типичная русская конструкция с неопределенно-личным сказуемым – «ее положили в землю», «ее уложили в гроб», где как бы не упоминается о субъекте действия: это были некие условные, безличные «они». В то же время две последующие строки «они вернулись» и «они запели» погружают читателя в иной контекст: оказывается, это были некие конкретные «они» - крестьяне, жители деревни, возможно, друзья или семья умершей. Стихотворение делится на два четырехстишия, которые условно можно обозначить как «грустную половину» - первые четыре строки, посвященные смерти и похоронам», и «веселую половину» - указание на возвращение в поля и веселую песню. Переход от «грустной» части к «веселой» осуществляется именно в момент осознания, что «они» - не фигура речи, а вполне конкретные люди. Иными словами, посыл стихотворения заключается в том, что девушка умерла, но жизнь продолжается. И хотя нарушенная Фором рифмовка явно выделяет слово «гроб», не вписывающееся в схему триолета (и именно на этом слове заканчивается «грустная» часть), общий настрой позитивный (весь текст стихотворения оканчивается словом «день»).

В переводе Бальмонта[485] произведены некие важные упущения, которые превращают амбивалентный текст Фора в скорее негативный, чем позитивный. Во-первых, в переводе отсутствует слово «весело», характеризующее действия «их» во второй части, и даже какой бы то ни было его эквивалент:

И с песней вернулись они: «Кому суждено – так умрет».

И пели, и пели они: «Для каждого есть свой черед»[486].

[485] Бальмонт К.Д. Она умерла, умерла, она умерла от любви… // Золотая россыпь: Избранные переводы. М.: Советская Россия, 1990. С. 244.

[486] Там же.

Отпевающие девушку словно настойчиво повторяют мысль, что ей суждено было умереть, что все случившееся закономерно. Помимо этого, в первой части стихотворения Бальмонт допускает следующее искажение:

Ее схоронили одну, одну, как она умерла,

Ее схоронили одну, как она перед смертью была[487].

В оригинале нет ни слова об ее одинокой смерти: как было указано выше, за счет деформаций, внесенных в форму триолета, Фор показывает, что девушка, возможно, была брошена, однако не говорит об ее одинокой смерти: ее могли оплакивать и родители, и друзья. Вероятнее всего, Бальмонт воспринял описание смерти девушки как описание самоубийства, и усилил этот элемент: она была одна перед смертью, так как покончила с собой.

Бальмонт также не учитывает рифмовку, использованную Фором: он использует три пары рифм: «любви – шли», «умерла – была», «умрет – черед» и «любви – пошли», прибегая к парной рифмовке по две строки. Это отдаляет стихотворение от формы триолета.

Таким образом, в переводе Бальмонта усилен негативный настрой, не соблюдена амбивалентность текста и более размыта аллюзия к классической форме поэзии, чем это было в оригинале текста. Как отмечают П. Куприяновский и Н. Молчанова[488], раннему творчеству Бальмонта, приблизительно до рубежа веков, свойственны декадентские настроения, уныние и безнадежность. Неудивительно, что в стихах Фора Бальмонт увидел прежде всего пессимистическую составляющую. Кроме этого, Бальмонт и сам предпринимал попытку суицида в 1890 году из-за разногласий со своей супругой (выбросился из окна), однако не погиб, а лишь остался хромым на всю жизнь. Стихотворение Фора как бы обращается к нему лично: если самоубийца довел свое действие до конца,

[487] Там же.

[488] Куприяновский П., Молчанова Н. Бальмонт. М.: Молодая гвардия, 2014. С. 108-112.

значит, так было суждено (следовательно, если нет – значит, и это было предусмотрено судьбой).

Перевод текста Фора, выполненный Брюсовым, значительно отличается от оригинала за счет внесенных им в текст эпитетов: прежде всего, девушка у Брюсова умирает «в расцвете счастливой любви»[489], в гробу она лежит «в богатом наряде своем», а хоронившие ее уходят не «в поля», как в оригинале, а «на охоту», причем нет ни намека на рутинную работу: «Они на охоту спешили, спешили, как в прошлые дни»[490]. Этими несколькими штрихами Брюсов создает картину смерти девушки-аристократки, которую хоронят такие же праздные аристократы, развлекающие себя охотой. Этот образ усилен использованием слова «беспечно»:

Они возвращались беспечно, беспечно встречая восход,

Они возвращались и пели с беспечностью: «Всем свой черед!»[491]

Причем девушка не брошена возлюбленным, как у Фора, а умирает от трагической случайности или болезни: это смерть «в расцвете счастливой любви». Рифмовка форовского псевдо-триолета также не воспроизведена: использованы четыре различающиеся пары рифм (в отличие от текста Бальмонта, который постарался сохранить форму хотя бы за счет использования однокоренных «шли» и «пошли»).

Таким образом, Брюсов создает текст о трагической смерти пресыщенной жизнью аристократки, которую хоронят ее беспечные друзья. Однако Брюсову, в то же время, удалось передать важную черту текста Фора: его разделенность на две половины. Первые два двустишия посвящены трагической смерти и могиле, а в третьем и четвертом акцентирована беспечность и тот факт, что похоронившие девушку спешат

[489] Брюсов В.Я. Торжественный привет. Стихи зраубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова. М.: Прогресс, 1977. С. 159.

[490] Там же.

[491] Там же.

на охоту, причем Брюсов усилил ощущение спешки, во второй строке упомянув, что умершую хоронят «при первом сияньи зари», а в пятой похоронившие ее «встречают восход», то есть похороны прошли очень быстро, буквально за несколько минут. У Фора похоронившие встречают после похорон не восход, а день, и некое имплицитное объяснение их спешки присутствует: они идут работать в поле, возможно, спешат, чтобы не попасть под гнев хозяина или управляющего. К праздным аристократам Брюсова такое оправдание не относится.

В целом, Брюсов, опираясь на текст Фора, вольно или невольно создает социальную сатиру на богатых и праздных людей, настолько спешащих на охоту, что им даже некогда проститься с умершей. При этом ее смерть в переводе Брюсова отнюдь не выглядит как самоубийство, что также отчасти согласуется с фактами биографии самого переводчика: так, он, в отличие от Бальмонта, не пытался совершить самоубийство сам, однако из-за любви к нему пыталась покончить с собой Нина Петровская (что произошло до перевода им текста Поля Фора), а впоследствии из-за любви к Брюсову застрелилась Надежда Львова. Текст Брюсова, в отличие от текста Бальмонта, как бы говорит читателям: «нет-нет, все хорошо, девушка умерла не из-за любви, она умерла в расцвете счастливой любви». Следует отметить, что текст Фора предполагает и такой вариант трактовки: в оригинале девушка умирает не «от», а «в» любви.

Перевод Михаила Кузмина выполнен им в рамках перевода прозаического текста Реми де Гурмона (при этом к моменту опубликования этого эссе уже существовали переводы и Бальмонта, и Брюсова, однако Кузмин предпочел выполнить свой, авторский вариант). Как и другие авторы, Кузмин повторяет рефрены там, где они присутствуют у Фора. При этом он пытается воспроизвести «сбой» рифмовки оригинала, что даже нарушает смысл: девушку хоронят «одной в ея чести», и слово «чести» нарушает рифмовку «понесли – ушли – земли – пошли». С одной стороны, использование слова «честь» противоречит духу оригинала, но зато

соблюдает его букву: присутствует обыгрываемый Фором «обрыв» рифмы».

Кузмин – единственный, кто дословно переводит последнюю строку стихотворения: «И на поле по-прежнему, по-прежнему пошли»[492], он показывает, что герои – крестьяне, что действие происходит в деревне. Он отчасти соблюдает форовскую амбивалентность, однако нарушает ее синтаксически: между четвертой и пятой строкой – точка с запятой, то есть предложение, начатое в «печальной» половине стихотворения, продолжается в «оптимистической» (у Фора стоит точка).

Стихотворение о девушке приведено в эссе де Гурмона полностью как иллюстрация того факта, что Фор использует старинные формы: «За исключением нескольких страниц, это даже не свободные стихи, а старинные, «численные» к счастью освободившиеся от тирании немых гласных – этих принцесс, которым никогда не знаешь, как угодить. … Фор поставил эти гласные на подобающие им места. … Такие стихи мне по сердцу. Только такие стихи я и люблю: стихи, в которых ритм ни на минуту не исчезает и не обрывается из-за лишнего или недостающего слога»[493].

Де Гурмон говорит о том, что в тексте Фора для соблюдения напевного ритма должны звучать «немые е» в таких словах, как “morte”, “terre”, “seule” – эти слова в разговорной речи односложны, а в стихотворении двусложны. Все эти три слова находятся перед цезурой во второй, третьей и четвертой строке соответственно, как бы воспроизводя рыдания оплакивающих девушку: далее, в «позитивной» второй половине стихотворения эффект этой протяжности исчезает. Кузмин постарался проиллюстрировать эту мысль использованием в своем переводе

[492] Кузмин М.А. Вот девушка скончалась, скончалась от любви… // Гурмон, Реми де. Книга масок. Литературные характеристики. пер. с фр. М.А. Кузмина. СПБ: Грядущий день, 1913. С. 261.

[493] Там же.

устаревших форм – «одною» (вместо «одну»), «ея чести́» (вместо «ее чести»):

Кладут ее одною, одной в ея чести,

Кладут ее одною, одною в тесный гроб[494].

При этом из всех проанализированных переводов только у Кузмина в принципе соблюден ритм оригинала: жертвуя согласованностью речи, он старался передать именно звуковую сторону текста Фора. Это согласуется с главным принципом творчества Кузмина: как указывает Н.А. Богомолов, Кузмин – создатель многочисленных ритмических экспериментов, а также – не только поэт, но и композитор[495]. Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель подчеркивают также акмеистическую природу творчества М.А. Кузмина с его вниманием к мастерству, ремеслу, вещной семантике[496]. Ничего удивительного, что в стихотворении Фора Кузмина привлекает, в первую очередь, ритмическая и звуковая сторона.

Поэты и переводчики Серебряного века часто вступали в своеобразное поэтическое состязание, переводя один и тот же текст. Небольшое стихотворение Поля Фора, в котором присутствует игра с формой, амбивалентность смысла и нетривиальная ритмика, переводилось тремя известными поэтами, каждый из которых увидел в этих восьми строках то, что близко лично ему. Так, Бальмонт, первым переведший это небольшое стихотворение, создал печальную балладу о смерти девушки, акцентировав внимание на судьбе и роке и их связи с суицидом – будучи сам неудавшимся самоубийцей, он создал переосмысленное им «отражение» текста Фора. Брюсов преобразовал тот же текст в некую социальную сатиру, высмеивающую праздных аристократов, при этом

[494] Там же.

[495] Богомолов Н.А. Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин. М.: Молодая гвардия, 2013. С. 21. С. 166.

[496] Кихней Л. Г., Меркель Е. В. «Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма» // Вестник Томского государственного университета. Филология 2015. №1 (33) С.130.

указывая на явную смерть от болезни или несчастного случая, но не самоубийство: смерть девушки приобретает смысл символической социальной сатиры в духе «пляски смерти». Михаил Кузмин, не удовлетворившись этими двумя вариантами перевода, встроил в переведенное им прозаическое эссе о Форе свой, авторский, где акцентировал звуковую сторону текста и его вещную семантику. Поскольку восьмистишие Фора использовано как иллюстрация новой, свежей ритмики в старой, средневековой форме, Кузмин постарался передать эту особенность за счет использования архаизмов и точного соблюдения ритма оригинала.

Художественный перевод, таким образом, становится для поэтов Серебряного века, способом самовыражения, отзывающимся на их глубинные психологические импульсы и поэтические эксперименты. В небольшом произведении Фора каждый увидел нечто очень личное и близкое ему. Мы видим три разных варианта диалога с традицией, которые воплощают не только личную поэтическую концепцию автора, но и эстетические установки литературных течений, которые воплощают в своем творчестве авторы переводов.

Интересным представляется также случай переводческого диалога с несколькими традициями – отсылка к классике мировой литературы, представленная внутри оригинального текста, стимулирует поиск оригинальных переводческих решений.

4.3. Ипостазированный диалог переводчика с оригиналом, традицией и соавтором

Тексты поэтов и прозаиков Западной Европы становились не только полем для соперничества авторов, но и приглашением к творческому сотрудничеству. Так, В.Я. Брюсов и Вяч. Иванов осуществили совместный перевод произведения Габриэле д'Аннунцио с итальянского языка[497].

Фигура Габриэле д'Аннунцио неоднозначно воспринимается в отечественном и мировом литературоведении. Его влияние на литературу Серебряного века несомненно: так, в исследованиях Л. М. Коваля[498], К.А. Чекалова[499], Т.А. Быстровой[500] и А.С. Александрова[501] указано, что стихи, драмы и проза итальянского автора оказали значительное влияние на авторов Серебряного века. Однако литературная репутация д'Аннунцио была омрачена его политической деятельностью: писатель был одним из идеологов итальянского фашизма и фактически автором его семиотической атрибутики[502]. Черные рубашки, характерное приветствие, возгласы,

[497] Материал о совместном переводе Вяч. Иванова и В.Я. Брюсова вошел в статью Кихней Л.Г., Устиновская А.А. Пьеса Д'Аннунцио «Франческа да Римини» в переводческой интерпретации В.Я. Брюсова и Вяч. Иванова // Филологический класс. 2022. Т. 27. № 2. С. 88-99.

[498] Коваль Л. М. Габриэле Д'Аннунцио в России. // Книга. Исследования и материалы. Вып. 76. М.: Наука, 1999. С. 165-171.

[499] Чекалов К. А. Д'Аннунцио на российской сцене: рубеж двух столетий (Итальянская драматургия и русский театр). // Новые российские гуманитарные исследования. – 2008. – № 3. – URL: http://www.nrgumis.ru/articles/122. (дата обращения: 25.11.2021).

[500] Быстрова Т.А. Габриэле д'Аннунцио в русской культуре. // Диалог культур. Культура диалога: в поисках передовых социогуманитарных практик. Материалы Первой международной конференции. Под общей редакцией Е.Г. Таревой, Л.Г. Викуловой. 2016. С. 83 – 87.

[501] Александров А.С. К истории подготовки перевода трагедии «Франческа да Римини» Габриэле д'Аннунцио Вяч. Ивановым и В. Брюсовым. // Филологические науки. 2016. № 6. С. 53-60.

[502] Gabriele d'Annunzio: fra genio e pregiudizio. // URL: https://aspasiascircle.wordpress.com/2013/09/25/gabriele-dannunzio-fra-genio-e-pregiudizio/ (дата обращения: 25.11.2021).

Kunishi K. Il croce critico di fronte a d'Annunzio: il cambiamento del giudizio di Croce su d'Annunzio. // Studi Italici. 2010. Vol. 60. Pp. 177 – 200. // URL:

ставшие узнаваемым признаком сторонников Муссолини, были разработаны именно д'Аннунцио[503]. В связи с этим исследования его переводов на русский язык и влияния на отечественную литературу в советском и российском литературоведении практически не проводились.

История создания перевода пьесы д'Аннунцио подробно рассмотрена А.С. Александровым[504] и Н.М. Хачатрян и С.В. Енокян[505], однако анализ текста в данном исследовании не представлен. Работа В.Я. Брюсова как переводчика подробно проанализирован М.Л. Гаспаровым[506], Вяч. Иванов как переводчик с итальянского – Т. Венцлова[507]. Отмечается практика вольного обращения с текстом оригинала у Вяч. Иванова и тенденция к буквализму Брюсова: в более поздний период Брюсов даже переделывал свои ранние переводы, приближая их к оригиналу.

Перевод был выполнен в рамках сотрудничества В.Я. Брюсова с театром В.Ф. Комиссаржевской[508], и прима театра планировалась на роль Франчески. Интересно, что оригинал также был создан для конкретной актрисы: д'Аннунцио посвятил текст пьесы Элеоноре Дузе.

---

https://www.jstage.jst.go.jp/article/studiitalici/60/0/60_KJ00006713853/_article (дата обращения: 25.11.2021)

Menditto M. Gabriele d'Annunzio: decadente "animale di lusso". // URL: https://www.900letterario.it/scrittori-del-900/dannunzio-decadente-animale-lusso/ (дата обращения: 25.11.2021).

[503] Кормильцев И.В. Три жизни Габриэле д'Аннунцио. // URL: https://magazines.gorky.media/inostran/1999/11/tri-zhizni-gabriele-d-annunczio.html (дата обращения: 25.11.2021).

[504] Александров А.С. К истории подготовки перевода трагедии «Франческа да Римини» Габриэле д'Аннунцио Вяч. Ивановым и В. Брюсовым. // Филологические науки. 2016. № 6. С. 53-60.

[505] Хачатрян Н.М., Енокян С.В. Брюсов и д'Аннунцио: к вопросу об истории перевода пьесы «Франческа да Римини». // Брюсовские чтения 2013 г.: сб. статей. Ереван, 2014. С. 518–530.

[506] Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм / М. Л. Гаспаров // Поэтика перевода. М.: Радуга, 1988. С. 29-62.

[507] Венцлова Т. Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам - переводчики Петрарки: (на примере сонета CCCXI) // Русская литература. 1991. № 4. С. 192-200.

[508] Александров А.С. К истории подготовки перевода трагедии «Франческа да Римини» Габриэле д'Аннунцио Вяч. Ивановым и В. Брюсовым. // Филологические науки. 2016. № 6. С. 53-60.

Вяч. Иванов является автором перевода сцены соблазнения Франчески Паоло (V сцена III акта), а В.Я. Брюсов – автором перевода I акта, в котором родня Франчески задумывает обманом посватать ее за красивого Паоло, а выдать – за уродливого Джанчотто. Эти сцены отсылают к двум различным версиям трактовки истории Франчески в литературе эпохи Возрождения, что делает их сопоставительный анализ чрезвычайно продуктивным.

Франческа да Римини – реальная историческая личность, супруга Джованни (Джанчотто) Малатеста, которая была влюблена в младшего брата Джанчотто – Паоло. Джанчотто был хромым и уродливым, Паоло же с детства имел прозвище «красивый». В итоге Паоло и Франческа были убиты мужем, заставшим их в объятиях друг друга. К этой истории первым обратился Данте Алигьери в «Божественной комедии», и именно он увековечил имя Франчески и дал рождение последующему бродячему сюжету. Данте был близок семье Франчески: «У Гвидо Миноре да Полента было пять человек детей: три сына и две дочери; четверо из них выступают в трагедии д'Аннунцио. По смерти Гвидо Миноре (1310 г.) власть перешла к двум его сыновьям – Остазио и Ламберто, а по смерти Ламберто (1316 г.) к сыну Остазио – по имени Гвидо Новелло. Этот Гвидо Новелло, который приходился племянником Франческе, был другом и покровителем Данте в последние годы его жизни. Великий поэт нашел последнее убежище в доме Гвидо Новелло и, по одним известиям, даже скончался на его руках. Гвидо Новелло устроил Данте достойные похороны, положил его тело в мраморную гробницу и хотел воздвигнуть ему памятник, но вскоре должен был бежать из Равенны (1322 г.) и умер на чужбине»[509]. В интерпретации

[509] д'Аннунцио Г. Собрание сочинений в 6 т. М.: Терра, 2010. Т. 3. 246 с. // URL: https://royallib.com/read/dannuntsio_gabriele/sobranie_sochineniy_v_6_tomah_tom_3_francheska_da_rimini_slava_doch_iorio_fakel_pod_meroy_silnee_lyubvi_korabl_novelli.html#0 (дата обращения: 25.11.2021).

Данте влюбленных охватила внезапная страсть под влиянием книги о Ланселоте, которую они читали:

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.

Per più fïate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Дословно:

Однажды мы для развлечения читали,
как любовь охватила Ланселота,
мы были одни и ничего не подозревали.
Не раз наши взгляды привлекало друг к другу
это чтение, и лица наши лишались красок,
и один момент нас победил.

(перевод наш – А.У.)

В трактовке Данте, таким образом, повесть о Ланселоте стала импульсом к внезапной страсти. Между тем, Боккаччо утверждает, что связь между любовниками длилась 10 лет (сходной версии придерживается и д'Аннунцио), и обманутый муж убил Паоло и Франческу, когда узнал об их многолетней связи[510]. Боккаччо отмечает, что и Франческа была обманута: когда ее выдавали замуж, чтобы скрепить союзе между семьями Полента и Малатеста, ей продемонстрировали в качестве жениха не уродливого Джанчотто, а красивого Паоло, который должен был посвататься к ней от

[510] д'Аннунцио Г. Собрание сочинений в 6 т. М.: Терра, 2010. Т. 3. 246 с. // URL: https://royallib.com/read/dannuntsio_gabriele/sobranie_sochineniy_v_6_tomah_tom_3_francheska_da_rimini_slava_doch_iorio_fakel_pod_meroy_silnee_lyubvi_korabl_novelli.html#0 (дата обращения: 25.11.2021).

имени брата. Об этом также упоминает д'Аннунцио в своей интерпретации данного сюжета.

Данте, близко знакомый с племянником Франчески, не мог не знать, что «Ланселот» - это одно из прозвищ ее супруга, Джованни Малатеста[511]. Тем самым Данте, сочувственно изображающий Франческу, тем не менее имплицитно упоминает о военных заслугах ее супруга, получившего прозвище за свой полководческий талант – на влюбленных произвела впечатление именно история Ланселота, а не какого-либо иного персонажа. В мировой традиции, таким образом, представлены две противоположных трактовки истории Франчески – «дантовская», сочувствующая Франческе и изображающая историю любви как внезапный порыв страсти под влиянием чтения книги, и «боккаччианская», описывающая Франческу как неверную супругу, в течение многих лет жившую со своим деверем.

Д'Аннунцио в своем представлении сюжета значительно ближе к Боккаччо, чем к Данте: он последовательно описывает жизнь Франчески в доме отца, затем переезд к мужу и связь с Паоло. В то же время он делает отсылки и к дантовской версии – в сцене соблазнения Франчески Паоло и Франческа читают историю Ланселота, а ранее Паоло упоминает о понравившемся ему юноше Данте из семьи Алигьери. Однако убийство совершается значительно позже, и после сцены соблазнения описывается преступная связь Паоло и Франчески, о которой мужу рассказывает младший брат – Малатестино Кривой. В оригинале отсылка к Данте представлена и в конце: д'Аннунцио сопровождает поэму стихотворным послесловием, написанным в стиле Данте – терцинами. Брюсов и Иванов не переводят этот фрагмент.

История Франчески в представлении д'Аннунцио, таким образом, представляет собой своеобразный «узел» ряда значимых текстов: придерживаясь «боккаччианской» версии, д'Аннунцио отсылает и к

[511] Там же.

узнаваемым образам из «Божественной комедии» Данте, который, в свою очередь, обращается к легенде о рыцарях Круглого стола. В соответствии с исследованием А.С. Александрова, сцена соблазнения Франчески, соединяющая эти мотивы (акт III, сцена V), была переведена Вяч. Ивановым. «Боккачианская» трактовка истории Франчески сконцентрирована в первом акте, перевод которого принадлежит В.Я. Брюсову. В этой части драмы описывается, как семья Франчески хитростью заставляет ее поверить, что она выходит замуж за красивого и статного Паоло. Авторство этих двух отрывков определяется точно, в соответствии с рукописными архивами[512], многие другие фрагменты пьесы являются результатом тесной коллаборации переводчиков, и выделить в них одного автора затруднительно.

Валерий Брюсов, в соответствии с текстологическим анализом А.С. Александрова[513], является переводчиком практически всего первого действия, в котором обсуждается запланированная подмена жениха. Д'Аннунцио готовит зрителя к появлению Паоло и последующему развитию истории интертекстуальными отсылками к истории рыцарей короля Артура, а также к легенде о Тристане и Изольде. Упоминание о Тристане также отсылает к Данте: в пятой песне «Ада» Тристан упоминается среди грешников, пребывающих в одном круге с Паоло и Франческой – виновных в преступной любви.

Помимо этого, важным мотивом у д'Аннунцио являются песни и музыка. В доме Франчески постоянно поют, она любит музыку, а в доме ее супруга Джованни Малатеста песни не приняты, и это угнетает ее. Музыкальная тема подготавливает зрителя к дальнейшему развитию сюжета и практически в самом начале содержит оппозицию двух трактовок

[512] Александров А.С. К истории подготовки перевода трагедии «Франческа да Римини» Габриэле д'Аннунцио Вяч. Ивановым и В. Брюсовым // Филологические науки. 2016. № 6. С. 53 – 60.

[513] Там же.

фигуры Франчески. Так, появление Паоло (который в первом акте всего лишь дважды проходит по сцене и едва виден Франческе) предваряется появлением в доме Полента странствующего комедианта и певца – жонглера Джан Фиго. Он предлагает спеть Франческе и ее служанкам несколько песен фривольного содержания, однако затем, повинуясь указанию служанки Бьянкофьоре (чье имя в переводе дословно означает «Белый цветок»), собирается исполнить легенды о рыцарях Круглого стола и о Тристане и Изольде, тем самым задавая зрителю вектор восприятия. Любовь Паоло и Франчески – не обыкновенная вульгарная связь, но возвышенная и чистая любовь, как в легендах.

Переводчик должен передать на русском языке названия песен, предлагаемых жонглером, с учетом шуток и каламбуров, присутствующих в оригинальном тексте. Сопоставим названия песен в оригинале и в переводе В.Я. Брюсова (см. Таблицу 22):

Таблица 22. Фрагменты межтекстового диалога во «Франческе да Римини» в переводе В.Я. Брюсова

Оригинал[514]	**Перевод В.Я. Брюсова**[515]	**Дословный перевод**
“Meravigliosamente un amor mi distringe.”	«Меня любовь пленила».	«Удивительно любовь меня сжимает»
“Tempo viene che sale...”	«Приходит время славе…»	«Приходит время подняться»

[514] D’Annunzio G. Francesca da Rimini // URL: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/francesca_da_rimini/pdf/d_annunzio_francesca_da_rimini.pdf (дата обращения: 25.11.2021).

[515] д’Аннунцио Г. Собрание сочинений в 6 т. М.: Терра, 2010. Т. 3. 246 с. // URL: https://royallib.com/read/dannuntsio_gabriele/sobranie_sochineniy_v_6_tomah_tom_3_francheska_da_rimini_slava_doch_iorio_fakel_pod_meroy_silnee_lyubvi_korabl_novelli.html#0 (дата обращения: 25.11.2021).

“Tempo viene che sale e che discende, tempo è da parlare e da tacere...”	«Приходит время славе и паденью, Приходит время слову и молчанью…»	«Приходит время подняться и спуститься, Есть время говорить и молчать…»
“pel fior delle contrade”.	«Я за цветок страны родимой…»	«За цветок района…»
“Madre mia dammi marito – Figlia mia dimmi il perché – Che mi faccia dolcemente...”	«Мама, мама, дай мне мужа». «Дочечка, зачем?» «Чтоб меня он ласково…»	«Мать моя, дай мне мужа – Дочь моя, скажи мне, зачем – Чтобы он мне сделал нежно…»
Federigo sposò la sorella del re semplice Arrigo d’Inghilterra; che gli piacque perché, come Madonna Francesca, ell’era dotta di musica e di bel parlar gentile; e furono le terze nozze; et ella, che cantava e sonava tutto dì e tutta notte, avea...	а Федериго, овдовев, женился вновь, Генриха английского сестру взяв в жены, — девушку, как и мадонна Франческа, в музыке и в разговорах искусную; и вот сыграли свадьбу; и новобрачная весь этот день и всю ту ночь лишь пела да играла; и вот…	Федериго женился на сестре Простого короля Англии Генриха, Которая понравилась ему, потому что она, как и Мадонна Франческа, была способна к Музыке и умела красиво говорить; И состоялась третья свадьба, и она

		Пела и играла музыку твесь день И всю ночь, и…
“Monna Lapa Imbotta imbotta...”	«Монна Лапа наливает, наливает…»	«Монна Лапа наливает в бутылки, наливает в бутылки…» (в оригинале использован специфический глагол, обозначающий именно разлив по бутылкам, а не в бокалы или в чашки)
“Questo mio nicchio s’io nol picchio...”	«Раковинка ты моя, полюбила тебя я…»	«Если я не соберу эту мою раковинку…»
“Ognuna tien sette amanti per tutti i dì della semmana...”	«Семь возлюбленных у ней для семи недельных дней!»	«У каждой женщины Есть семь любовников На каждый день недели»
“Monna Aldruda, levate la coda – Ché buone novelle...”	«Подбодритеся, мадонна! к вам я с доброй вестью!»	«Монна Альдруда, поднимите хвост – Какие прекрасные новости…»

Ascolta me: raccontaci una storia di cavalieri. BIANCOFIORE. Sì, sì. Sai tu la Tavola Ritonda? sai le belle avventure? il grande amore d'Isotta la bionda?	Послушай, друг, ты лучше расскажи нам историю о рыцарях. БИАНКОФИОРЕ Да! Да! про Круглый стол! про все их приключенья! и про любовь Изольды белокудрой!	Послушай меня, друг, расскажи нам историю о рыцарях. БЬЯНКОФЬОРЕ Да, да. Ты знаешь о рыцарях Круглого стола? знаешь о приключениях? О великой любви блондинки Изольды?
Come Morgana manda al re Artù lo scudo che predice il grande amore del buon Tristano e d'Isotta fiorita. E ciò sarà fra la più bella dama et il più bello cavalier del mondo. E come Isotta beve con Tristano il beveraggio che sua madre Lotta ha destinato a lei et al re Marco,	Как к королю Артуру послан был Морганой щит, который предвещал любовь Тристана к молодой Изольде. Что совершилось меж прекрасной дамой и рыцарем прекраснейшим на свете? Как выпили Изольда и Тристан напиток тот, что назначала Лотта для Марко короля и для Изольды?	Как Моргана послала королю Артуру Щит, который предсказывал великую любовь Доброго Тристана и цветущей Изольды. И то, что было между самой прекрасной дамой И самым прекрасным рыцарем в мире.

e come il beveraggio è sì perfetto che gli amanti conduce ad una morte. “Or, venuta che fue l’alba del giorno, re Marco e il buon Tristano si levaro...”	И как напиток тот непобедимый влюбленных двух привел к единой смерти? «И вот, едва заря зарделась, Марко король встает и доблестный Тристан».	И как Изольда выпила с Тристаном Напиток, который его мать Лотта Предназначила для нее и для короля Марко, И как напиток оказался совершенным И привел любовников к смерти «И вот был рассвет дня, И встали король Марко и добрый Тристан»…

Сцена с выбором песен для исполнения практически дословно воспроизводит пассаж из заключения пятого дня «Декамерона» Боккаччо, и названия фривольных песен частично те же самые: “Ed avendo giá, con volere della reina, Emilia una danza presa, a Dioneo fu comandato che cantasse una canzone; il quale prestamente cominciò: «Monna Aidruda, levate la coda, — ché buone novelle vi reco». Di che tutte le donne cominciarono a ridere, e massimamente la reina, la quale gli comandò che quella lasciasse e dicessene un’altra. Disse Dioneo: — Madonna, se io avessi cembalo io direi: «Alzatevi i panni, monna Lapa» o «Sotto l’ulivello è l’erba». O voleste voi che io dicessi: «L’onda del mare mi fa sì gran male»? Ma io non ho cembalo, e per ciò vedete voi qual voi volete di queste altre. Piacerebbevi: «Esci fuor, che sii tagliato —

com'un mio in su la campagna»? — Disse la reina: — No, dinne un'altra. — Adunque, — disse Dioneo — dirò io: «Monna Simona imbotta imbotta — e non è del mese d'ottobre». — La reina ridendo disse: — Deh in malora! dinne una bella, se tu vuogli, ché noi non voglián cotesta. — Disse Dioneo: — No, madonna, non ve ne fate male; pur qual piú vi piace? Io ne so piú di mille. O volete: «Questo mio nicchio, s'io nol picchio» o «Deh! fa' pian, marito mio» o «Io mi comperai un gallo delle lire cento»?"[516]. В переводе А.Н. Веселовского, вышедшем в 1896 году и доступном переводчикам д'Аннунцио:

«Когда, по желанию королевы, завели танец, Дионео было приказано спеть канцону. Тот сейчас же начал: "Монна Альдруда, свой хвост задери, несу тебе добрые вести", над чем все принялись смеяться, особенно королева, которая приказала ему оставить эту песню и спеть другую. Говорит Дионео: "Мадонна, будь у меня цимбалы, я пропел бы: "Поднимика полы, монна Лапа", либо: "Под оливой травка"; или, хотите, я скажу: "Морская вода очень мне вредна"; но у меня нет цимбал, и потому выберите сами, какую хотите, из следующих. Может быть, вам понравится "Высунься, я тебя срежу, как майское деревце в поле". – "Нет, спой другую", - сказала королева. "Коли так, - ответил Дионео, - разве спеть мне "Монна Симона все в бочку льет, а мы не в октябре". Королева, смеясь, сказала: "Убирайся ты в недобрый час, скажи нам, коли угодно, хорошенькую, а этой мы не хотим". Дионео ответил: "Мадонна, не сердитесь, какая же вам больше нравится? Я их знаю больше тысячи. Хотите эту: "Уж ты, ракушка моя, коль не балую тебя", либо "Потише, муженек", или "Купила я петуха за сто лир". Тогда королева, несколько рассердившись, хотя все другие смеялись, сказала: "Дионео, оставь шутки и спой нам хорошую; коли нет, ты можешь испытать на себе, как я умею гневаться"»[517]. Д'Аннунцио, таким

[516] Boccaccio G. Decameron. A cura di Aldo Francesco Massera. Bari, 1927. // URL: https://it.wikisource.org/wiki/Decameron (дата обращения: 25.11.2021).

[517] Боккаччо Дж. Декамерон. М.: Художественная литература, 1955. // URL: http://lib.ru/INOOLD/BOKKACHO/dekameron.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 25.11.2021).

образом, использует цитирование Боккаччо, показывая связь и с дантовской, и с боккаччианской трактовкой: вторым, народным названием «Декамерона» было «Принц Галеотто». Это второе название содержало намек на фривольность содержания новелл, которые могли навести на дурные мысли юношей и девушек. «Галеотом» называет книгу о Ланселоте Франческа в тексте Данте, имея в виду, что книга сыграла роль сводника – как рыцарь Галеот при Ланселоте и Джиневре. На момент написания «Божественной комедии» еще не существовало текста «Декамерона», и идея «книги-Галеота» принадлежит Данте, и лишь затем ее подхватили читатели «Декамерона».

Перечень песен, которые называет жонглер, имеет двойную адресацию: он разговаривает с Франческой и ее служанками и одновременно – со зрителями. В кругу девушек из свиты Франчески контекст перечисления песен и цитат намекает на грядущую свадьбу: невинной девушке предстоит выйти замуж, окружающие ее более опытные женщины со смехом намекают на различные непристойные вещи, однако в итоге останавливаются на исполнении песни о целомудренной любви Тристана и Изольды. Зритель, наблюдающий за этой сценой, знаком как с трактовкой Данте (который поместил Тристана в тот же круг ада, что и Франческу с Паоло), так и с трактовкой Боккаччо (в книге которого также происходит выбор песен). Фактически, все происходящее в сцене с жоглером связано с двумя антитезами: противопоставление любви плотской и любви возвышенной и противопоставление Франчески Данте – Франческе Боккаччо.

Как видно из таблицы 11, Брюсов придерживается оригинала, его перевод во многих случаях практически дословен. Интересно, что он не обращается к переводам названий песен из текста А.Н. Веселовского, хотя перевод «Декамерона» опубликован впервые в 1896 году – за 12 лет до начала работы над переводом «Франчески да Римини». Возможно, для Брюсова это способ отмежеваться от «боккачианской» Франчески и

приблизить ее к «дантовской», чтобы сюжет больше ассоциировался с возвышенной историей Тристана и Изольды, а не с фривольными сюжетами Боккаччо. В экспозиции пьесы практически задаются координаты восприятия дальнейшего развития сюжета – ведь зритель в любом случае знает в общих чертах историю Франчески и ожидает измены мужу.

Вячеслав Иванов переводит, в частности, сцену соблазнения Франчески, которая представляет собой развернутое представление рассказа из «Божественной комедии». Франческа и Паоло читают историю Ланселота по ролям: она – за Джиневру, он – за Галеота. Д'Аннунцио в данном случае выстраивает многоступенчатое взаимодействие текстов: в кульминации пьесы представлены отсылки к Данте, легендам о Ланселоте и к Боккаччо. При этом зритель, скорее всего, знакомый с трактовкой Данте, ждет, что сразу после чтения книги и поцелуя в зал вбежит разгневанный муж и поразит влюбленных. Однако этого не происходит, и в пьесе после этого есть еще два акта, на протяжении которых Джованни узнает об измене жены и убивает ее и брата. Иванов переводит самую «дантовскую» сцену, которая так же, как и процитированный выше фрагмент, содержит в себе отсылки к многочисленным другим текстам. В сцене вновь присутствует Галеот, и Паоло фактически совмещает в себе две роли: функционально он соответствует влюбленному в Джиневру Ланселоту, а фактически – читает за Галеота, проговаривающего чувства Ланселота.

Таблица 23. Фрагменты межтекстового диалога во «Франческе да Римини» в переводе Вяч. Иванова

Оригинал[518]	**Перевод Вяч. Иванова**[519]	**Дословный перевод**
“... ma non mi richiede di niente...” Volete seguitare? FRANCESCA. Guardate il mare come si fa bianco! PAOLO. Leggiamo qualche pagina, Francesca! FRANCESCA. Guardate quello stormo di rondini, che arriva e segna l’ombra sul bianco mare! PAOLO. Leggiamo, Francesca. FRANCESCA. E quella vela ch’è sì rossa che par foco!	«Но он спросить не хочет ничего…» Хотите продолжать? ФРАНЧЕСКА Смотрите, море все белое! ПАОЛО Хотите ли, Франческа, прочесть со мною несколько страниц? ФРАНЧЕСКА Смотрите, ласточки кружат над морем и тени их пятнают белизну. ПАОЛО Прочтем, Франческа. ФРАНЧЕСКА Парус, ярко-алый,	«Но он ни о чем меня не спрашивает…» Хотите продолжать? ФРАНЧЕСКА Смотрите, как море становится белым! ПАОЛО Прочтем несколько страниц, Франческа! ФРАНЧЕСКА Смотрите, какая буря (шторм) из ласточек прибывает и покрывает белое море тенью! ПАОЛО Почитаем, Франческа ФРАНЧЕСКА Какой красный парус, который кажется огненным!

[518] D’Annunzio G. Francesca da Rimini // URL: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/francesca_da_rimini/pdf/d_annunzio_francesca_da_rimini.pdf (дата обращения: 25.11.2021).

[519] д’Аннунцио Г. Собрание сочинений в 6 т. М.: Терра, 2010. Т. 3. 246 с. // URL: https://royallib.com/read/dannuntsio_gabriele/sobranie_sochineniy_v_6_tomah_tom_3_francheska_da_rimini_slava_doch_iorio_fakel_pod_meroy_silnee_lyubvi_korabl_novelli.html#0 (дата обращения: 25.11.2021).

PAOLO, leggendo. “Certamente, dama” dice allora Galeotto “ei non si ardisce, né vi domanderà mai cosa alcuna per amore, perché teme, ma io ve ne priego per lui, e se bene io non vi pregassi, sì lo doveresti voi procacciare, perché non potresti voi più ricco tesoro conquistare.” Et essa dice...	как будто реет вдалеке. ПАОЛО (читая) «Увы, мадонна, — молвит Галеотто,— не смеет он и никогда не спросит он ничего у вас, затем что робость ему не позволяет, за него я вас прошу, — а если б не просил я, должны вы были б сами догадаться, затем что не могли бы приобресть вы лучшего сокровища на свете». Она в ответ…	ПАОЛО (читая) Конечно, мадам, - говорит тогда Галеот, - он не осмелится И ничего никогда у вас не спросит О любви, потому что боится, но я Прошу вас об этом за него, а если бы я Вас не просил, вы бы сами должны были доставить, потому что вы не могли бы Получить более богатого сокровища…» А она говорит…

Как видно из приведенного сопоставления, переводчик случайно или намеренно делает текст более «целомудренным», выпуская из него некоторые элементы. Так, в оригинале Паоло прямо призывает Франческу «Прочтем!», у Иванова представлен вежливый оборот – «Хотите ли прочесть». Охватившие Франческу чувства передаются через ее описание моря: сначала она видит, как море «становится» белым, затем над ним появляется «шторм» из ласточек, потом парус, краснота которого напоминает ей огонь. Иванов передает все эти образы значительно более

сдержанно, без динамики – белизна моря, пятнающие его ласточки, красный парус. В его трактовке и Паоло, и Франческа гораздо менее активно стремятся к любви. То же происходит и внутри легенды: так, Галеот просто говорит, что Ланселот боится о чем-либо спрашивать королеву (убран элемент «о любви»), королева в оригинале должна не «догадаться», а «предоставить», то есть Галеот прямо призывает ее к измене королю. Интересно, что в оригинальном тексте д'Аннунцио использует в словах Галеотто условный период (Periodo Ipotetico) второго типа, подразмеувающий, что действие возможно, но маловероятно: «Если бы я вам не сказал, вы бы должны были…» (подразумевается, что он бы ни за что об этом не сказал, однако уже говорит). Далее намеченная линия продолжается. Отметим в таблице 24 моменты наибольшего расхождения с оригиналом:

Таблица 24. Фрагменты межтекстового диалога во «Франческе да Римини» в переводе Вяч. Иванова (продолжение)

Оригинал[520]	**Перевод Вяч. Иванова**[521]	**Дословный перевод**
Siate voi Ginevra.	За Джиневру — вам говорить	Вы будете Джиневрой
Via, leggete un poco!	Итак, читайте.	Давайте, почитайте немного!
Leggete ancora!	Читайте дальше	Читайте еще!
No, non vedo più le parole.	Я не могу. Я букв не различаю.	Нет, я больше не вижу слов.

[520] D'Annunzio G. Francesca da Rimini // URL: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/francesca_da_rimini/pdf/d_annunzio_francesca_da_rimini.pdf (дата обращения: 25.11.2021).

[521] д'Аннунцио Г. Собрание сочинений в 6 т. М.: Терра, 2010. Т. 3. 246 с. – URL: https://royallib.com/read/dannuntsio_gabriele/sobranie_sochineniy_v_6_tomah_tom_3_francheska_da_rimini_slava_doch_iorio_fakel_pod_meroy_silnee_lyubvi_korabl_novelli.html#0 (дата обращения: 25.11.2021).

Leggete: “Certamente…”	(читает) «То обещаю вам…»	Читайте: «Конечно…»
“Certamente, dice essa, io gli prometto; ma che egli sia mio et io tutta sua, e che emendate sien tutte le cose mal fatte...”	«То обещаю вам, — говорит она, — но только чтоб он моим отныне был и я — его и чтоб дурное все исправилось бы…»	Конечно, говорит она, я ему обещаю, но только чтобы он был моим, а я вся его, и чтобы были исправлены все дурно сделанные вещи…»
“Dama, dice esso, gran mercé: baciatelo, a me davanti, per cominciamento di vero amore...” Voi, voi! Che dice essa? Ora che dice? Qui.	«И Галеотто молвит: “Вас, мадонна, благодарю и вас прошу — его в присутствии моем вы поцелуйте в залог любви!”» Вам, вам теперь читать! Что ж говорит она?	«Мадам, говорит он, большое спасибо, поцелуйте его передо мной, чтобы начать настоящую любовь…» Вы, вы! Что говорит она? Что она сейчас говорит? Здесь.
“Dice: Di che io mi farei pregare? più lo voglio io che voi...”	Она в ответе: «О чем меня вы просите? сама того хочу я более, чем вы».	Говорит: «О чем я могла бы заставить себя просить? Я этого хочу более, чем вы…»
“E si tirano da parte. E la reina vede il cavaliere	«И разошлись они, и королева внезапно видит рыцаря, и он	«И они разошлись. И королева видит рыцаря, который не осмеливается больше

che non ardisce di fare di più. Lo piglia per il mento e lungamente lo bacia in bocca...”	у ней спросить не смеет ничего. Его берет она за подбородок и медленно потом целует в губы…»	ничего сделать. Она берет его за подбородок и долго целует в рот…»
Egli fa quell’atto istesso verso la cognata, e la bacia. Quando le bocche si disgiungono, Francesca vacilla e s’abbandona sui guanciali.	Паоло делает то же самое с Франческой и целует ее. Когда губы их разъединяются, Франческа шатается и падает на подушки.	Он делает то же самое по отношению к своей золовке и целует ее. Когда их рты разъединяются, Франческа покачивается и опирается на подушки.

Иванов продолжает ту же линию: в оригинале Паоло гораздо более активен, и это коррелирует с активностью Галеотто в тексте легенды: Ланселот молчит и ничего не предпринимает, фактически, вся история разыгрывается с подачи Галеотто, диалог ведут он и Джиневра, только в последний момент он отступает и уступает место самому влюбленному рыцарю. Не случайно у Данте «книга стала нашим Галеотом» - Галеотто вербализует чувства и Ланселота, и Джиневры.

Иванов знал итальянский язык и не мог не понимать последовательно проводимых им правок текста ключевой сцены. Паоло в его представлении гораздо более целомудрен, более вежлив, чем у д’Аннунцио, он намного более галантен и дистанцирован от Франчески. Интересно, что в последней ремарке, описывающей поцелуй, Франческа названа “cognata” – «жена брата», то есть д’Аннунцио акцентирует внимание на двойном предательстве: не просто жена изменяет мужу, но и брат предает брата.

Работа над текстом в 1907 – 1908 гг. продвигалась очень быстро – В.Ф. Комиссаржевская просила переводчиков в кратчайшие сроки предоставить ей текст. Для актрисы постановка «Франчески да Римини» была важна в контексте разрыва с режиссером Всеволодом Мейерхольдом: «если не сделаете Вы – не сделает никто, и я хочу, я не могу, чтобы хоть на секунду возникло предположение о том, что с уходом Мейерх<ольда> пульс ослабел, он должен забиться сильнее. А как это сделать, если не приду сейчас на сцену я? А что я могу играть, кроме Франчески теперь?»[522]. В итоге пьеса параллельно была поставлена в Малом театре с В.Н. Пашенной в роли Франчески, и в театре Комиссаржевской. Театральная критика приветствовала трактовку Комиссаржевской, отмечая легкость и ажурность ее Франчески[523], что косвенно свидетельствует о верности выбранной Брюсовым и Ивановым переводческой стратегии – Франческа Данте ближе зрителю, чем Франческа Боккаччо, он привык видеть в ней объект рыцарской любви-поклонения, резонирующей с почитанием Прекрасной Дамы в творчестве и философии многих поэтов Серебряного века.

Проведенное сравнение перевода драмы «Франческа да Римини» Габриэле д’Аннунцио, над которой работали В.Я. Брюсов и Вяч. Иванов, позволило сделать следующие выводы:

1. История Паоло и Франчески имеет множество интерпретаций в мировой литературе, и обращаясь к этой истории, Габриэле д’Аннунцио, а вслед за ним – Брюсов и Иванов вступают в диалог с Данте, Бокаччо и другими авторами, в творчестве которых отражен соответствующий сюжет. Текст Габриэле д’Аннунцио переполнен отсылками к двум традициям репрезентации фигуры Франчески в итальянской и мировой литературе, которые можно условно обозначить как «дантовскую» и «боккаччианскую».

[522] Альтшуллер А.Я. Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.: Искусство, 1964. С. 167.

[523] Александров А.С. К истории подготовки перевода трагедии «Франческа да Римини» Габриэле д’Аннунцио Вяч. Ивановым и В. Брюсовым. // Филологические науки. 2016. № 6. С. 53 – 60.

В «дантовской» традиции Франческа – жертва обстоятельств, любовь которой была спровоцирована совместным чтением книги, и концептуально ее фигура связана с легендой о Тристане и Изольде – образ целомудренной любви, вызванной внешним обстоятельством (в случае Тристана и Изольды – напитком, в случае Паоло и Франчески – книгой). Боккаччо раскрыл историю более подробно, и в его понимании Франческа – жертва не некоего артефакта, а хитрости семьи, которая обманом посватала ее за красавца Паоло, а выдала замуж за некрасивого Джованни. Но и она сама виновата, так как десять лет состояла в преступной связи со своим деверем. Д'Аннунцио задействует обе традиции, привлекая прямые отсылки как к Данте, так и к Боккаччо. Сам сюжет его драмы следует представлению Боккаччо, но ключевая сцена соблазнения выполнена как развернутый пересказ Данте.

2. В.Я. Брюсов придерживается в переводе буквализма, однако вносит в переводимые им отсылки к Боккаччо существенные изменения: прежде всего, он не использует переводы названий фривольных песенок, представляющие собой цитаты из «Декамерона», по известному переводу А.Н. Веселовского, а выполняет оригинальный перевод. В целом в его представлении Франческа ближе к трактовке Данте, чем к трактовке Боккаччо.

3. Линия Брюсова продолжается и развивается в сценах, переведенных Вяч. Ивановым. Обращаясь к переводу «текста в тексте» - сцены, в которой Паоло и Франческа читают легенду о Ланселоте – он делает и Паоло, и Галеотто менее активными и более галантными. В переводе уменьшена «страстная» составляющая и увеличена «галантная», весь диалог в пьесе и внутри текста легенды сделан более рыцарственным и целомудренным.

4. Русские переводчики, таким образом, вольно или невольно, приближают текст «Франчески да Римини» к Данте, а не к Боккаччо. Если в трактовке д'Аннунцио текст проходит как бы между двумя полюсами, то

русскоязычная трактовка гораздо ближе к «полюсу Данте». Это отразилось в постановке пьесы: успех имела трактовка театра Комиссаржевской, которую зрители восприняли как более возвышенную.

5. Двойная оптика переводческого текста, связанного с текстами эпохи Возрождения, связана с возможностью разнообразного прочтения символа, присутствующей в символизме, представителями которого были и В.Я. Брюсов, и Вяч. Иванов. Интерес представляет дуализм, сопровождавший русский перевод пьесы и ее постановки: двойное прочтение Франчески в литературе эпохи Возрождения, отраженное в произведении д'Аннунцио, резонирует с работой двух переводчиков, двойным прочтением образа через аллюзии – и двумя практически одновременными постановками спектакля в России.

Переводы становились приглашением к формулированию эстетических принципов творческой школы: диалоги о творчестве, его сущности и отношении к искусству, разворачивавшиеся в иностранной литературе, с помощью переводов переносились на русскую почву: тем самым отечественные поэты-переводчики не просто работали с текстом оригинала, но и вписывали свои имена в мировой литературный процесс.

4.4. Кристаллизация эстетических принципов поэтического течения в переводческом состязании В. Брюсова и Н. Гумилева

К тексту Поля Верлена обращается один из основателей русского символизма[524], Валерий Брюсов, а к «парнасской» школе – Теофилю Готье – основатель акмеизма, Николай Гумилев[525].

Эти поэты были приверженцами буквализма в переводе. М. Л. Гаспаров указывает, что Брюсов-переводчик был одним из наиболее ярких сторонников буквализма и старался «не обеднять подлинник применительно к привычкам читателя, а обогащать привычки читателя применительно к подлиннику»[526]. Н. С. Гумилев также призывал стремиться к точной передаче текста оригинала[527] и при выборе вариантов неизменно отдавал предпочтение тому, который точнее отражал исходный текст.

В связи с вопросом о степени точности перевода важным представляется оценить текст перевода стихотворения, являющегося своего рода программным с точки зрения той поэтической школы, к которой принадлежал переводчик. Показательны в этом отношении переводы В. Я. Брюсовым стихотворения Поля Верлена “Art Poétique”, которое можно назвать манифестом символизма, и Н. С. Гумилевым – стихотворения Теофиля Готье “L’Art”. Эти произведения, созданные в оригинале в конце XIX столетия (1874 и 1890 соответственно), воплощают две диаметрально

---

[524] Материал о поэтическом диалоге В.Я. Брюсова и Н.С. Гумилева через переводы Поля Верлена и Теофиля Готье вошел в статью Устиновская А.А. Художественный перевод как полемическая манифестация программных установок течений Серебряного века (на примере переводов В. Брюсова и Н. Гумилева) // Научный диалог. 2020. № 6. С. 320-332. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-6-320-332

[525] Иванова Е.В. Самоопределение раннего символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 1975. С. 100-120. Меркель Е.В. Миромоделирующие мотивы в поэтике акмеизма: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2015. С. 111-112.

[526] Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. М.: Радуга, 1988. С. 37.

[527] Лаццарин Ф. Н.С. Гумилев – переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе» // Вестник Московского университета, серия 9: Филология. 2012. № 3. С. 164.

противоположные концепции отношения к искусству и материалу, которым владеет поэт. Верлен призывает поэта следовать музыке стиха, отказаться от рифмы и не сковывать себя четкими и точными законами элоквенции[528]. В стихотворении Верлена Брюсов увидел идеи, которые резонируют с его представлением о символизме как о стилистическом феномене[529]. В своем предисловии ко второму выпуску сборника «Русские символисты», написанном в форме ответа, адресованного некоей «очаровательной незнакомке», якобы критикующей символизм, Брюсов пишет: «Этот вопрос я поставлю так: “Нарушается ли сущность поэтического произведения, если вместо полного образа даются намеки?” Поэзия как искусство облекает мысли в образы. Но в каждой мысли можно проследить целый процесс развития от первого зарождения до полного развития. Сущность различия литературных школ и заключается именно в том, на какой ступени развития воплощает поэт свою мысль. Так, в новоромантической школе каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах. Символизм, напротив, берет их первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний, и, таким образом, по своей сущности не больше отличается от других литературных школ, чем они между собой»[530]. Фактически эти идеи выражает в своем «Поэтическом искусстве» Верлен, призывая опираться не на краски, а на оттенки.

При этом Верлен полемизирует с предшествующей традицией – поэзией парнасцев, принципы которых были воплощены в произведении Готье. Готье же ставит стихи в один ряд с мрамором и камнем и описывает труд поэта как «борьбу» с материалом, упорное подчинение слова. Метафора Верлена – музыка, метафора Готье – скульптура. Призыв Верлена

[528] Федотова В.Е. Становление импрессионизма в поэзии Поля Верлена. Автореферат дисс. … к.ф.н. М., 2004. С. 4.

[529] Оганесян К.А. В. Брюсов о поэзии французского поэта-символиста П. Верлена на страницах журнала «Весы» // Интерактивная наука. 2017. № 5. С. 91-93.

[530] Брюсов В.Я. Статьи и рецензии 1893 – 1912 гг.: сборник. М.: Директ-Медиа, 2010. С. 12.

«следовать иным небесам и иной любви» («vers d’autres cieux à d’autres amours») согласуется с основными идеями символизма. Брюсов в дневниках писал: «Я надеюсь создать поэзию, чуждую жизни, воплотить построения, которые жизнь дать не может»[531], и эта декларация вполне соответствует стихотворению Верлена. Гумилев в программной статье «Наследие символизма и акмеизм» говорит, что «один из принципов нового направления – всегда идти по линии наибольшего сопротивления»[532], прямо упоминая Теофиля Готье как одного из вдохновителей нового течения в искусстве. Вс. Багно указывает, что обращение к Готье и предпочтение именно его Верлену, отмеченное Мандельштамом, действительно было частью принципиальной концепции русского акмеизма: «Мандельштам указывает на, казалось бы, частное предпочтение, которое Гумилев, охладев к одному французскому поэту, оказал другому, но при этом подразумевается, что эта смена предпочтений знаменует собой переориентацию русской поэзии с мистических переживаний на возведенную в абсолют предметность»[533]. В поэтике эта переориентация, по мнению исследователей, привела «к поиску новых принципов символизации, когда роль “означающего” играли предметы быта, втянутые в круг человека»[534]. В связи с этим и перевод Гумилева, и перевод Брюсова – больше, чем просто переводы: каждый из них – декларация нового течения, полемика с предшествующей традицией и открытие новых программных установок.

Брюсов, переводя Верлена, достаточно четко следует за текстом, почти дословно передает ключевые моменты оригинала, значимые для нового восприятия поэзии в целом и стиха, в частности. Некоторые новации

---

[531] Брюсов В.Я. Дневники: 1891 – 1910. М.: М. и С. Сабашниковы, 1927. С. 11.

[532] Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1991. С. 16.

[533] Багно Вс. «Оазис, где рокочет лира» (Николай Гумилев – переводчик) // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, Вита Нова, 2019. С. 16.

[534] Кихней Л.Г. Эоническое и апокалиптическое время в поэтике акмеизма // Modernites russes 10. Le temps dans la poetique akmeiste. Lyon: Lyon-3 CESAL, 2010. P. 32.

Брюсоваперевводчика связаны с различиями идиоматических выражений в русском и во французском языках. Так, например, первая строка в оригинале звучит как «de la musique avant toute chose» («о музыке прежде (впереди) других вещей»), здесь подразумевается, что, помимо музыки, существуют и другие вещи (и далее в стихотворении раскрывается, какие именно). Брюсов же несколько меняет контекст: «О музыке на первом месте!», причем в его стихотворении этот возглас выносится в отдельное предложение (у Верлена все первое четверостишие целиком представляет собой одно предложение). Далее у Верлена предлагается выбрать размер стихотворения, который был бы «impair», то есть «нечетный, нерегулярный» – точнее, даже само слово «размер» не упомянуто, и адресант говорит «выбирай поэтому Нечетное» («Et pour cela préfère l'Impair»), имея в виду силлабический стих с нечетным количеством слогов, который «plus vague e plus soluble dans l'air» («более зыбкий и более растворимый в воздухе») – имеется в виду, «более» по сравнению с четным, считавшимся солидным и тяжеловесным. Предлагаемая Верленом идея действительно нетривиальна на тот момент, так как нечетный силлабический стих считался пригодным исключительно для несерьезных песенок[535].

Поскольку в русской системе стихосложения предлагать такое достаточно затруднительно (противопоставление четного и нечетного стиха отсутствует как таковое), Брюсов выбирает формулировку:

Предпочитай размер такой,
что зыбок, растворим и вместе
не давит строгой полнотой[536].

[535] Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна лимитед, 2003. С. 55.

[536] Верлен П. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова с критико-биографическим очерком, библиографией и шестью портретами. М.: Скорпион, 1911. С. 97.

У Верлена за характеристиками стиха, который он предлагает выбрать, стоит имплицитное противопоставление («четный / нечетный»), а у Брюсова предлагается свободный выбор – четкой характеристики выбираемого размера нет. В примечаниях к тексту Верлена Брюсов пишет: «Упоминание о “нечете” имеет смысл только для французских стихов, и было бы совершенно неуместно по-русски, по отношению к нашему стихосложению; поэтому в переводе пришлось всей строфе придать характер более общий»[537].

Далее по тексту Верлена многие важные понятия (как и Impair в первой строфе) написаны с большой буквы: абстрактные существительные Indécis, Précis, Nuance, Couleur и прочие выделены автором (при этом иные существительные в тексте пишутся со строчной буквы, а слово Nuance в строфе, посвященной преимуществу оттенков перед красками, сначала написано с прописной, а затем со строчной буквы). В. Я. Брюсов только в одной строке сохраняет эти прописные буквы («От них слеза в глазах Лазури!»), в остальных случаях не прибегая к выделению абстрактных существительных. Фактически Верлен стремится подчеркнуть именно качества стиха (с большой буквы у него написаны слова Рифма, Оттенок, Дух, Смех и пр.), Брюсов же отказывается от использования прописных.

Произведение Верлена основано на антитезе: отказ от четного силлабического стиха влечет за собой некоторые другие последствия: предлагается отказаться и от остроумных слов, и от ярких красок, и от рифмы. Символами этого отрицания становятся красноречие («l’éloquence»), которому предлагается «свернуть шею», и литература, что передано у Брюсова как «Риторике сломай ты шею!» и «Все прочее – литература!»[538]. Брюсов, достаточно точно следуя за текстом Верлена, тем не менее, вносит в переводимый текст значимое изменение: он фактически

[537] Там же. С. 174.
[538] Там же. С. 97.

предлагает не сменить размер строгого стиха на размер фривольной песенки, а переработать поэзию как таковую. У Верлена музыкальные метафоры согласуются с мыслью, высказанной в первой строфе. Далее по его тексту предлагается уподобить стих «la chanson grise» («пьяной песне»[539]), соединить в нем звуки флейты и звуки рога, отказаться от рифмы и сделать стих свободным, «нелитературным».

Помимо музыкальной метафоры, в тексте Верлена присутствует кулинарная символика: то, от чего он предлагает отказаться, символизирует чеснок – «tout cet ail de basse cuisine» («весь этот чеснок низкой кухни»), а стих, свободный от ограничений, летит, рассеявшись по воле злого ветра «Éparse vent crispé du malin», к запаху цветущей мяты и тимьяна – «qui va fleurant la menthe et le thym ...»[540]. Грубый и резкий запах чеснока противопоставлен изящным мяте и тимьяну. Брюсов не использует слово чеснок, переводя соответствующую фразу более обобщенной конструкцией – «И всех приправ плохих столов»[541], что в итоге уничтожает противопоставление запахов.

В целом текст перевода Брюсова чрезвычайно точен, переводчик до мелочей следует оригиналу. Эту манеру отмечают А. Г. Коноваленко и Л. Ю. Парамонова при анализе других стихотворений[542]. Наибольшие расхождения наблюдаются в первой строфе и в последней: Верлен в заключении стихотворения предлагает стиху отправиться на поиски приключений, рассеяться в ветре в запахе мяты и тимьяна. Брюсов же пишет:

---

[539] Там же.

[540] Verlaine P. Art Poétique // P. Verlaine. Jadis et Naguère, Paris: Léon Vanier, 1891, p. 20.

[541] Верлен П. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова с критико-биографическим очерком, библиографией и шестью портретами. М.: Скорпион, 1911. С. 98.

[542] Коноваленко А.Г. Баллады Э. По в переводе В. Брюсова. Дисс. … к.ф.н. Томск, 2007. Парамонова Л.Ю. Французский символизм по-русски: анализ индивидуального стиля в переводах стихотворения “Il pleure dans mon coeur…” П. Верлена // Филологический класс. 2014. № 2 (36). С. 73-77.

Пусть в час, когда все небо хмуро,

Твой стих несется вдоль полян,

И мятою и тмином пьян …[543].

Брюсов, переводя эту декларацию, с самого начала не вносит в текст противопоставление «четного и нечетного», строгого стиха фривольной песне, что в итоге приводит к некоторой разрозненности его рекомендаций в восприятии читателя. Условно целевая аудитория Верлена понимала, что он предлагает отказаться от конкретной системы стихосложения и ее основных черт (на что недвусмысленно намекает и название стихотворения, повторяющее название трактата Николя Буало, посвященного принципам классицизма, и французское название трактата Горация, также посвященного принципам искусства). Брюсов же сводит рекомендации к более абстрактному призыву сделать поэзию близкой к музыке, освободить ее от сковывающих ее рифм, строгих слов и пр. Закономерным образом и в конце возникает образ «пьяного» стиха, несущегося к запахам полей. Для Брюсова ключевым моментом было именно противопоставление красок — оттенкам, «нюансам», четкого — расплывчатому и зыбкому.

Образ вольного, «пьяного», расплывчатого стиха в данном случае коррелирует с брюсовской концепцией понимания символизма: для В. Я. Брюсова, в отличие, к примеру, от «младосимволистов» (Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Александр Блок), символизм был в большей степени стилистическим, а не мировоззренческим феноменом[544]. Для него слово есть символ, выражающий иную семантическую, а не метафизическую реальность. Именно стихи в тексте Брюсова «ищут иных небес, иной любви» – вслед за Верленом он обозначает для стихов (и для стихотворцев) направление развития, поэтического поиска.

---

[543] Верлен П. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова с критико-биографическим очерком, библиографией и шестью портретами. М.: Скорпион, 1911. С. 98.

[544] Peterson R. E. A History of Russian Symbolism. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993. C. 81.

Гумилев, переводя Теофиля Готье, также практически с первой строфы задает тексту иную тональность: суть вложенной в текст декларации в целом сохранена, но выбранные переводчиком слова и их семантический ореол меняют ее тонкости. При этом Гумилев четко осознает, что, переводя «Искусство» Готье, он одновременно полемизирует с «Искусством поэзии» Верлена-Брюсова: в статье Гумилева 1920 года о Теофиле Готье сказано: «Только Верлэн своей проповедью милого, вольного, несовершенного искусства заставил французских поэтов несколько позабыть того, кто и имел все права быть их учителем»[545]. «Проповедь милого, вольного, несовершенного искусства» – это не что иное, как верленовское «L'art poétique», которое, в соответствии с логикой Гумилева, противопоставлено «l'art robuste» («крепкому искусству») Готье. В более ранней статье 1911 года о Теофиле Готье Гумилев также говорит о противопоставлении Готье и Верлена: «Прошло сорок лет со дня смерти Теофиля Готье. Мы много пережили за это время. Верлен требовал "оттенков, и только оттенков" и заставил нас полюбить "серую песенку"»[546].

В стихотворении Готье принципиально важны моменты упоминания твердости, неподатливости, сопротивляемости материала. Гумилев по возможности старается сохранить эти ключевые моменты в своем переводе, однако, как будет показано далее, важная для Готье антитеза мягкого и твердого, размытого и четкого не всегда поддается понятному переводу.

Так, у Готье в первой строфе проводится мысль о том, что произведение искусства становится тем более прекрасным, чем больше форма «rebelle» («сопротивляется») «au travail» («работе»)[547]. Гумилев пишет:

Созданье тем прекрасней,

---

[545] Гумилев Н.С. Теофиль Готье // РГАЛИ. Ф. 147. Оп. 1. Ед. хр. 14 // URL: http://gumilev.ru/clause/87/ (дата обращения 02.03.2020).

[546] Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1991. С. 189.

[547] Gautier T. L'Art / Th. Gautier. Poésies, Paris: Lemerre, 1890, vol. III, p. 132.

Чем взятый материал

Бесстрастней[548].

Слово «бесстрастный» несет принципиально иную смысловую нагрузку: материал не восстает, не сопротивляется, он просто бесстрастен. Готье в своем тексте говорит именно о той «линии наибольшего сопротивления», которую Гумилев декларировал в качестве главной черты нового течения в искусстве – акмеизма. Выбор Гумилевым слова бесстрастней обусловлен рифмой прекрасней – бесстрастней, однако этот выбор отходит от главной идеи Готье.

Во второй строфе Готье прямо обращается к Музе: именно ей предлагается более туго затянуть котурны. Гумилев преобразует это в обращение «О светлая подруга!», которое может быть адресовано кому угодно, в том числе и Музе (но не обязательно). Готье предлагает художнику активно взаимодействовать с материалом, бороться, испытывать напряжение – так, скульптору предлагается не месить податливую глину, но бороться с твердым мрамором, который является «gardiens du contour pur» («хранителем чистого контура»)[549]. Гумилев преобразует строфу о мраморе, введя метафору:

С паросским иль каррарским

Борись обломком ты,

Как с царским

Жилищем красоты[550].

Логика разворачивания метафоры понятна: красота живет внутри мрамора, ее необходимо высвободить, для чего нужно бороться с материалом.

---

[548] Готье Т. Искусство // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, издательство «Вита Нова», 2019. С. 419.

[549] Gautier T. L'Art / Th. Gautier. Poésies, Paris: Lemerre, 1890, vol. III, p. 132.

[550] Готье Т. Искусство // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, издательство «Вита Нова», 2019. С. 419.

Однако спровоцированное рифмовкой слово царский затуманивает смысл того, что хотел сказать поэт в оригинале. Гумилев пытается компенсировать эту мысль следующей строфой, возвращаясь к идее спрятанного в материале создания:

Прекрасная темница!
Сквозь бронзу Сиракуз
Глядится
Надменный облик муз[551].

Однако у Готье строфа о сиракузской бронзе посвящена совершенно иному: художнику предлагается заимствовать в свое искусство манеру сиракузской бронзы, в которой твердо запечатлены гордые и очаровательные черты. Также искажается смысл и другого противопоставления: когда Готье от образа скульптора переходит к образу художника, размытая акварель противопоставляется четкой и яркой эмали, а у Гумилева видим:

Художник! Акварели
Тебе не будет жаль![552].

Готье четко говорит «fuis l'aquarelle, / et fixe la couleur» («беги акварели и зафиксируй цвет»), развивая далее мысль образами сирен, чудовищ, религиозной живописи – традиционных изображений в старинной манере, отличных от распространенных во второй половине XIX века картин импрессионистов. Отметим, что Верлен как раз призывал отказаться от «couleur» («цвет») в пользу «nuance» («оттенков»), а Готье декларирует четкость, ясность, твердость. Говоря «акварели / тебе не будет жаль», Гумилев утрачивает эту антитезу четкого и размытого.

[551] Там же.
[552] Там же. С. 420.

В конце стихотворения Готье присутствует прямая отсылка к «Памятнику» Горация («Exegi monumentum …»[553]):

Les dieux eux-même meurent.

Mais les vers souverains

Demeurent

Plus forts que les airains[554].

Здесь проявляется особенность гумилевской интертекстуальной поэтики, которую Л. Г. Кихней возводит к акмеистической концепции «эонического времени», соединяющего в себе разные времена и культурные эпохи[555]. Дословно:

Сами боги умрут,

но стихи державные

останутся

сильнее, чем бронза.

У Горация стих «aere perennius» («прочнее меди»), а поэт переживет Либитину («vitabit Libitinam») – богиню смерти. Использованное Готье в начале текста обращение к Музе также недвусмысленно отсылает к тексту Горация: латинское стихотворение носит название «К Мельпомене» и содержит обращение к Музе в последней строфе.

В переводе Гумилева видим:

И сами боги тленны,

Но стих не кончит петь,

Надменный,

Властительней, чем медь[556].

---

[553] Квинт Гораций Флакк. Избранная лирика. Перевод и комментарии А.П. Семенова-Тян-Шанского Ленинград: Academia, 1936. С. 118.

[554] Gautier T. L'Art / Th. Gautier. Poésies, Paris: Lemerre, 1890, vol. III, p. 133.

[555] Кихней Л.Г. Эоническое и апокалиптическое время в поэтике акмеизма // Modernites russes 10. Le temps dans la poetique akmeiste. Lyon: Lyon-3 CESAL, 2010. P.31-33.

[556] Готье Т. Искусство // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, издательство «Вита Нова», 2019. С. 419.

Эти строки в меньшей степени напоминают о тексте Горация, в первую очередь потому, что стих оказывается не прочнее меди, а «властительней». Однако попытка приблизить текст к «Памятнику» все же присутствует в своеобразной аллюзии к пушкинскому «Памятнику» – знаковому для русской культуры переводу-переложению Горация. У Пушкина практически отсутствует мысль о том, что его памятник окажется долговечнее богов, он пишет: «К нему не зарастет народная тропа». То есть ключевым понятием являются не боги (к которым апеллирует и Гораций, и Готье), а народ. У Гумилева слово народ в смысловой связке с образом памятника возникает ранее:

Все прах. – Одно, ликуя,

Искусство не умрет.

Статýя

Переживет народ[557].

В оригинале Готье «le buste / survit à la cite» («Бюст переживет город»[558]). В то же время в этой строфе возникает ключевое для Готье понятие «l’art robuste» («крепкое искусство»), которому Гумилев придавал большое значение, и возникает рифма «buste – robuste». В тексте Гумилева эпитет «крепкое искусство» отсутствует, и в целом важный для Готье смысл сопротивляемости практически нигде не сохранен: так, в последней строфе «rêve flottant» («зыбкая мечта») противопоставлена «le bloc resistant» («сопротивляющемуся блоку»). У Гумилева «зыбкий сон мечты / вольется / в бессмертные черты»[559] – то есть зыбкость присутствует, а твердость, сопротивляемость – нет. Здесь мы сталкиваемся с феноменом

[557] Там же. С. 420.
[558] Там же.
[559] Там же.

гипертекстуальности, также характерной для поэтики акмеизма (на другом материале тот же феномен отмечает и О. В. Куликова[560]).

Таким образом, перевод Гумилева во многом отличен от оригинала, но ключевую идею Гумилеву удалось сохранить: создателю предлагается бороться с материалом, испытывать трудности. При этом антитезы Готье во многом сглажены: в тексте гораздо меньше проявляется противопоставление мягкого и твердого, зыбкого и четкого, чем это подчеркивал французский поэт.

Анализ двух переводов представляется чрезвычайно интересным в силу многоступенчатого диалога между их создателями и переводчиками. Хронологически первым был оригинальный текст Готье, декларирующий концепцию «твердого, крепкого искусства», «четкости», при этом отсылающий к «Памятнику» Горация и проводящий в жизнь те же идеи: доминирование вечного стиха, более крепкого, чем статуи и медь, более долговечного, чем боги. Далее появился текст Верлена, декларирующий преимущества зыбкости, нечеткости, отказ от принятого канона четного силлабического стиха в пользу нечетного. Верлен полемизировал с Готье, отсылая не к «крепкому искусству», но к размытости и отсутствию канонов.

Затем появился текст Брюсова (перевод Верлена), очень близкий оригиналу. Этот текст был декларацией символизма, призывом вслушиваться в музыку стиха, отказаться от канонов и риторики, от литературы в пользу музыки. Брюсов по пути отказа от традиции продвинулся дальше, чем Верлен: если у Верлена фактически содержится призыв сделать строчку не 8-сложной, а, к примеру, 7-сложной, то Брюсов, не имея возможности найти прямого аналога в русском силлабо-тоническом стихосложении, призывает вообще отказаться от четкости в пользу зыбкости, искать вдохновение «за чертой земного», предпочитать оттенки

[560] Куликова О.В. Гипертекстуальность в межкультурном поэтическом пространстве. // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. № 11 (804) С. 185-192.

четким краскам, уводить стих «в поля», к запаху тмина и мяты, то есть обозначает семантические установки символизма в его, брюсовской, трактовке.

Наконец, последней по времени в этом поэтическом диалоге стала реплика Гумилева – перевод Готье, тексту которого поэт придавал программное значение. Гумилев через перевод текста Готье декларирует основные принципы и установки акмеизма, которые впоследствии укоренятся в русской поэзии XX века[561].

Брюсов, выступая в качестве переводчика Верлена, одновременно формулирует принципы символизма в его импрессионистическом понимании: улавливание чувств и эмоций в момент их рождения. Гумилев же, переводя Теофиля Готье, учитывает не только позицию Верлена, но и позицию Брюсова, создавая мультиинтертекстуальный перевод, в то же время являющийся поэтическим манифестом акмеизма, идущего по «линии наибольшего сопротивления» материалу.

Получается, что каждый перевод – полемика с предшествующей традицией. Верлен полемизирует с классицизмом и неотрадиционализмом, начиная с Горация и заканчивая Готье, и этим он важен для Брюсова, который также полемизирует с позитивистской позицией. Гумилев, в свою очередь, полемизирует с символизмом, пытаясь возвратить искусство к прежним нормам – неоклассицистическим, поэтому авторитетом для него является Готье, для которого слово является материалом.

Верлен для Брюсова – ниспровергатель нормативной поэтики, ведь в названии и тексте стихотворения он полемизирует с трактатами Николя Буало, Горация, а также с установками Готье в «L’Art». Последнего Верлен считал завершителем неоклассицистической традиции. То, что сделал

[561] Пахарева Т.А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии). К.: Парламентское издательство, 2014.

Верлен для французского искусства, Брюсов хочет сделать для русского словесного искусства.

Гумилев же посредством своего перевода Готье словно возвращается к этой традиции, отвергнутой символистами. Теофиль Готье в «Искусстве» декларирует принципы «крепкого искусства», которое переживет века, используя аллюзии к знаменитой оде Горация («К Мельпомене») и к его последователям, создавшим свои варианты «Памятника». Эстетические установки Готье коррелируют с установками формируемого Гумилевым акмеизма. Гумилев, для которого предыдущей традицией является традиция символизма, полемизирует и с Брюсовым, и через него – с Верленом, который полемизировал с Готье.

Выводы по главе 4

Тексты переводов в литературе Серебряного века представляют собой «связующую нить» с мировой литературной традицией не только в области литературы, но и в целом в искусстве. Авторы сознательно выбирали для перевода многослойные тексты, в которых содержались отсылки к античным текстам, к межтекстовым диалогам эпохи Возрождения и периода формирования французского символизма и пр.

Работа с каждым таким текстом для переводчика была вызовом и способом оттачивания мастерства: некоммерческие переводы, бытовавшие до 1920-х гг., подразумевали, что автор сам выбирает текст для перевода и вкладывает в него максимум переводческого мастерства, в ряде случаев вступая в имплицитный или эксплицитный поединок с другими переводчиками.

В подобных поединках кристаллизовались принципы не только перевода, но и отечественной словесности: тщательная работа со словом и глубокое проникновение в текст оригинала, характерные для традиции Серебряного века, заложили фундамент дальнейшей массовой практики

переводов XX века. Зачастую не располагая такими временны́ми и языковыми ресурсами, которые были у Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Иванова, Гумилева, советские переводчики, тем не менее, опирались на переводы начала века как на эталон, «золотой стандарт» переводов поэзии. Агональное начало культуры Серебряного века способствовало также формулированию теоретических установок, в дальнейшем легших в основу теории перевода и переводоведения как важнейшей отрасли отечественной филологии.

Состязания в области переводов Серебряного века продолжают традицию поэтических конкурсов и битв, характерную для античной литературы и периода Возрождения. Оценку переводам высказывали как непосредственные слушатели, так и критики в прессе, стимулируя тем самым развитие теории и практики перевода.

Период поэтических поединков остался уникальным временем в истории отечественной литературы – хотя в дальнейшем одни и те же стихотворения нередко переводились различными переводчиками, в этом переводе не было соревновательного элемента: читатели второй половины XX века, как правило, не владели иностранным языком на должном уровне и не могли оценить изящество перевода и соответствие его оригиналу. В начале века достаточно большой процент читающей аудитории составляли люди, владевшие иностранными языками и способные сравнить оригинальный текст с переводом.

Вектор развития отечественной переводческой школы, безусловно, был заложен и определен литераторами Серебряного века. Именно их усилия по разработке теории и практики перевода определили возможность дальнейшего развития советского и постсоветского перевода с иностранных языков на русский. Практика соревнования и совместной работы способствовала выработке принципов перевода стихотворных текстов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Период Серебряного века – время расцвета стихотворного перевода и кристаллизации основных переводческих принципов отечественной школы. Исторически перевод в России всегда был не только сугубо лингвистической, но и междисциплинарной и культурной проблемой: вопросы перевода осложнялись культурной изоляцией страны, отсутствием постоянного контакта, обмена идеями, географической удаленностью и пр. Исторические многие литературные произведения попадали в Россию с большим опозданием, и помимо перевода как такового требовалась масштабная адаптация под нужды читателя.

При этом практика перевода во все времена выступала как источник культурного обогащения: идеи и образы переводных стихотворений, прозаических и драматических текстов широко использовались в отечественной литературе, обогащались и распространялись за счет привнесенных оттенков значения, оригинальных переводческих решений и переноса образа в иную семиосферу. Зачастую образ или мотив, сформулированный представителем западной культуры, иначе воспринимался на русскоязычной почве, считывался через другие семиотические категории и тем самым приобретал мультивалентное истолкование.

Любой переводчик текста в том или ином объеме сталкивается с определенными лакунами: безэквивалентной лексикой, отсутствующими в переводящем языке грамматическими категориями, реалиями культуры переводимого языка, непонятными носителям переводящего языка и т.д. Поэтический перевод осложняется за счет необходимости соблюдения формы произведения, ритмики и рифмы оригинала. Все занимавшиеся переводами писатели единодушны в суждении, что полная транспозиция произведения на другой язык с сохранением всех особенностей оригинального текста невозможна: речь идет о частичной эквивалентности,

в большей или меньшей степени отражающей особенности оригинального произведения.

Соответственно, в отечественном литературном процессе существуют две полярные точки зрения на перевод, между которыми в разные периоды колеблется вектор осуществляемых прозаических и поэтических переводов. Одну полярную точку зрения можно условно назвать «вольным переводом»: переводчик исходит из аксиомы, что для читателя важно понимание общего содержания текста и мало важны частности. В этом случае переводчик составляет своего рода вольный пересказ произведения, не стремясь детально сохранить замысел автора. Единицей перевода в данном случае может являться весь текст: изучив его целиком на переводимом языке, переводчик как бы «закрывает книгу» и пишет свой текст «по мотивам» исходного.

Переводы такого рода с различной степенью вольности в тексте бытовали в мировой литературе практически с первых моментов межкультурных контактов. В до-Гутенбергову эпоху, когда тексты были доступны в ограниченном количестве экземпляров, такой перевод был единственным способом культурной транспозиции и усвоения достижений другого этноса – переводные произведения, созданные в традициях вольного перевода, были широко распространены и в древнерусской литературе. Следует учитывать, что у авторов перевода подобного типа зачастую не было возможности ознакомиться с предметным миром другой культуры, и перевод представлял собой транспозицию даже не авторского текста, а его усвоения переводчиком.

Противоположным полюсом теории и практики перевода является буквалистская стратегия перевода, когда в основе процесса – как можно более точная передача мыслей, образов, конструкций и выражений оригинала. Переводчик осуществляет связь между двумя культурными традициями, как бы исключая из нее себя: его задача – максимально подробно транслировать текст автора, прибегая в трудных случаях к

созданию несуществующих слов и конструкций в переводящем языке. Именно в рамках этого подхода используются различные переводческие трансформации: грамматическая, структурная, синтаксическая разница между языками не позволяет транслировать текст дословно.

Традиции перевода также переплетались с традициями подражания: в западноевропейской и отечественной культуре принята ориентация на подражание образцам в качестве упражнения в словесности и дани уважения великим. Соответственно, перевод создавался и прочитывался в контексте мимесиса: автор перевода использовал «чужое слово» в качестве лекала, модели для своего авторского текста, усваивая и приспосабливая его к потребностям культуры-реципиента.

При переводе с языков Западной Европы на русский возникает дополнительная культурная трудность, сопровождающая переводчиков на русский на всем протяжении их творческой деятельности. Россия долгое время была в культурной и географической изоляции, усугублявшейся изоляцией религиозной – переводы текстов часто усиливались идеологической переработкой. Семиосфера «западного» воспринималась частью аудитории как символ передового, нового, прогрессивного, другой частью – как символ враждебного и наносящего урон, и исторически в обществе преобладала то одна, то другая позиция. Усвоение тем, приемов, сюжетов часто двигалось через активное сопротивление как читательской аудитории, так и государственной власти.

В случае перевода стихотворного, а не прозаического текста работа переводчика неизмеримо осложняется ограничениями, которые накладывает на него система стихосложения переводящего и переводимого языка. В дополнение к выбору вектора перевода он принимает решение, пользоваться ли ему сложившимися в принимающей культуре жанрами и формами либо выполнить транспозицию жанра в принимающую культуру, обогатив тем самым ее жанровую систему. Также возникают трудности с

передачей ритмического рисунка стихотворения, если в оригинале он отличается специфическими особенностями.

Анализ истории русского перевода показал, что именно период Серебряного века оказался кратким временем кульминации развития техник и приемов поэтического перевода. Принципиальным отличием этого периода является ориентация на диалог культур, в котором участники выступают как равноправные партнеры: представитель отечественной традиции воспринимает, усваивает и интерпретирует текст, принадлежащий к западноевропейской традиции, при этом привнося в него свои эстетические и творческие установки.

Наиболее репрезентативными переводчиками среди литературной школы символистов являются К.Д. Бальмонт и В.Я. Брюсов. Оба автора оставили колоссальное переводческое наследие, обращались к авторам, писавшим на разных языках. Переводы К.Д. Бальмонта критиковались его современниками: поражаясь объему выполненных работ, многие, тем не менее, эксплицитно упрекали Бальмонта в излишней вольности перевода. Андрей Белый использовал термин «зеркала»: перевод Бальмонта – не столько результат тщательной работы с оригиналом, сколько «отражение» текста оригинала в творчестве Бальмонта. Поэт-переводчик приближался к диалогической стратегии, формируя духовное взаимодействие с «братьями», от которых его отделяло время и пространство, его техника перевода предполагала «перевоплощение» данного текста на русскоязычной почве, своеобразное «перерождение» - и предпринятые им переводческие решения подвергались зачастую заслуженной критике. Процесс перевода переживался и осмыслялся К.Д. Бальмонтом как мистический метемпсихоз, и трансцендентальный опыт во многом был для него важнее результата.

Самым плодовитым и ярким представителем поэтов-переводчиков среди символистов был В.Я. Брюсов, творчество которого представляет собой своеобразную «точку сборки» переводческих стратегий русского

символизма. Творчество В.Я. Брюсова как переводчика представляет собой соединение векторов внутрикультурного и межкультурного диалога, которые в разные периоды его творчества различаются. Для Брюсова всегда существовало две «точки отсчета»: другие переводчики-символисты (также активно занимавшиеся переводами текстов зарубежных авторов) и сами английские, французские, итальянские поэты и прозаики, к произведениям которых Брюсов обращался. Перевод с английского языка осуществлялся Брюсовым в творческом и критическом диалоге с К.Д. Бальмонтом, перевод с французского – в имплицитном диалоге с Ф. Сологубом. С Бальмонтом Брюсов вступал в открытые и опосредованные дискуссии о технике перевода, периодически осуществляя «переперевод» тех же текстов, к которым уже обращался Бальмонт. Творческий диалог с Ф. Сологубом принимает форму уважительного комментария к творчеству предшественника, предшествующего «перепереводу»: не умаляя достоинств первого варианта перевода, Брюсов, тем не менее, представляет свой авторский вариант.

В отношении техники осуществляемого перевода Брюсов был значительно ближе к переводу в его современном понимании: он работал с текстом оригинала, правил собственные переводы, напряженно переосмысливал принятые им решения. В его критических статьях формировалось понимание перевода как творческой деятельности, созидания динамического единства двух культур.

В творчестве А.А. Блока как переводчика наметилась третья стратегия, отчасти опередившая свое время: Блок осуществлял переводы «в интересах оригинала», без имплицитной установки на диалог с другими текстами и другими культурами. По технике его переводы близки переводам середины XX века: максимальное следование оригинальному тексту с применением синтаксических трансформаций, позволяющих соблюсти грамматические правила русского языка. Несмотря на то, что Блок не успел принять участие в становлении и развитии советской школы

перевода, он по своим творческим и техническим установкам примыкает к ее лучшим представителям.

Традиции художественного перевода на рубеже веков подвергались значимым изменениям, и Гумилев принимал в этом процессе деятельное участие. Переводы художественных произведений в дореволюционный период зачастую не несли просветительского характера и воспринимались авторами как переложение «по мотивам»: в творчестве многих поэтов-переводчиков эпохи Серебряного века встречаются переводы английских, французских, немецких поэтов, в которых переводчики вносят значительные новации, зачастую увеличивают или уменьшают объем стихотворения, меняют его образную и ритмическую систему. Возникновение в послереволюционный период издательства «Всемирная литература», поставившего цель издавать качественные переводы классической зарубежной литературы, привело к пересмотру принципов художественного перевода. Социальные преобразования требовали массового перевода текстов, с тщательным отбором культурно и литературно значимых образцов и вниманием к тексту оригинала. Переводческая деятельность поэтов и прозаиков сопровождалась многочисленными дискуссиями, в которых Н.С. Гумилев решительно высказывался за внимание к оригиналу и полное отрешение переводчика от его собственных творческих принципов.

В реальной переводческой практике Н.С. Гумилева присутствуют значительные отступления от заданных им самим правил, однако главным принципом порождения текста для него является глубокое погружение в культурный контекст, тщательная работа со встроенными в текст аллюзиями и отсылками к прецедентным именам и феноменам. Переводческая деятельность обогащала творчество самого Н.С. Гумилева, внося значительный вклад в его стратегию культурной открытости, впитывания достижений разнообразных народов.

Отношение Н.С. Гумилева к различным культурам при этом отличается от экстенсивного подхода В.Я. Брюсова. Последний относился к различным жанровым и стилистическим формам как к своего рода «баллам», которые необходимо собирать для достижения некой цели, покорения всех народов и культур. Перу Брюсова принадлежат стилизации жанров и стилей разных народов, в число которых он планировал включить даже поэзию Атлантиды. Н.С. Гумилев же в своем творческом поиске обращался к культурам тех стран и народов, которые были ему духовно близки, созвучны его эстетическим установкам.

Применительно к переводческой практике Н.С. Гумилева следует разделять дореволюционный период, когда он занимался переводами до формулирования своих теоретических постулатов, и послереволюционный, когда была сформулирована концепция «идеального перевода», и творческая практика Гумилева стала попыткой приблизиться к обрисованному им самим идеалу. Ряд старых переводов поэт подверг исправлению, усиливая в них именно ориентацию на передачу смысловой и образной системы оригинала.

«Пост-гумилевский» период работы с текстами иностранной литературы пришелся на послереволюционные годы, когда переводческая практика для многих поэтов была единственным способом зарабатывать и обеспечивать себя. Осознавая вторичность этой практики по отношению к диалогическим переводам Серебряного века, поэты-акмеисты невольно обратились к практике криптоперевода: переведенный текст представлял собой послание, прочитываемое в многогранной оптике. Исторически сложилось так, что основные представители школы символистов либо умерли своей смертью в первые постреволюционные годы (В.Я. Брюсов, А.А. Блок), либо эмигрировали (К.Д. Бальмонт, Вяч. Ив. Иванов), а основные представители школы акмеистов остались в России и продолжали работу в условиях становления эстетических принципов советской литературы (О.Э. Мандельштам, А.А. Ахматова, В.И. Нарбут, М.А.

Зенкевич). Переводы стали способом выражения своей творческой позиции, вариантом тайной отсылки к стихам и жизни погибших поэтов (Н.С. Гумилева, позже – О.Э. Мандельштама), а также способом реализации акмеистической «тоски по мировой культуре». Через перевод в отечественную литературу вливались многочисленные отсылки и аллюзии, феномены иноязычных культур.

Установка на кросс-культурный диалог, таким образом, претерпела своеобразную эволюцию. Исторически символизм появился в отечественной литературе раньше акмеизма, символисты ориентировались в своем творчестве на западную школу символизма, в то же время понимая свой труд как творческое созидание, а не слепое копирование. Первые переводы Серебряного века в связи с этим предполагали транспозицию текста в культуру-реципиент, в пресуппозиции которой предполагался сингармонизм с автором оригинала и в то же время контрадикторность. В.Я. Брюсов творчески осмыслил этот процесс как порождение «фиалки в тигеле»: искусственное воссоздание возникшего естественным образом шедевра.

Первые опыты переводчиков сопровождались имплицитными, а иногда и намеренными соревнованиями: в среде символистов была чрезвычайно распространена практика переводов одного и того же текста несколькими авторами. Для полного понимания авторских переводческих решений следовало знать и текст оригинала, и текст перевода соперника в соревновании. Это формировало традицию «двойной оптики», впоследствии ставшую и «тройной», и «четверной». Переводу часто подвергались такие тексты, которые в оригинале также представляли собой полемическое и поливалентное в отношении интерпретации произведение, что в совокупности порождало кросс-культурный и дистантный во времени полилог.

Возникновение акмеизма как противопоставлявшего себя символизму привело к формированию нового агона: поэтические и переводческие

опыты стали способом декларирования своих творческих установок и идей. В ряде случаев акмеисты выполняли «переперевод» после символистов, приближая текст к оригинальному. Также представляет интерес практика творческого усвоения оппонировавших друг другу авторов – переводы творчества «парнасцев» и французских символистов, выполняемые, в свою очередь, отечественными символистами и акмеистами.

Внутренний диалогизм текста в силу особенностей процесса перевода может проявлять себя в мельчайших деталях: например, в выборе конкретного эпитета или конструкции фразы. Автор оригинала сформулировал уникальный текст, в каждом слове вольно или невольно опираясь на представленную в его языковом сознании парадигму. Им осуществлялся выбор на уровне слов и конструкций, и созданный в итоге текст является сложным целым, каждый из элементов которого прошел многоступенчатый парадигматический отбор. Обращаясь к переводу, носитель другого языка практически всегда способен воссоздать только часть этой «подводной» парадигмы, замещая лакуну своими парадигмальными связями из переводящего языка и воспринимающей культуры. Именно поэтому радикальная версия теории лингвистического детерминизма постулирует, что перевод как таковой невозможен в принципе: лингвистические средства иноязычной культуры априори не в состоянии передать смысл исходного текста. Однако это ни в коей мере не означает, что русскоязычный читатель не может и не должен знакомиться с творчеством Шекспира, Байрона, Верлена и других иноязычных поэтов: переведенный текст будет своего рода сплавом, переплетением достижений двух, а в ряде случаев и нескольких культур.

Вопросы теории перевода практически в любом ее изводе предполагают работу именно с этой зоной парадигмального несовпадения: поиск соответствия лингвистических средств в переводящем языке и является ключевым вопросом методики осуществления перевода. Переводы с английского, французского и итальянского языка на русский осложняются

типологическим различием: перечисленные языки являются аналитическими, а русский язык – синтетическим, что подразумевает существенное различие в выборе лингвистических средств выражения мысли. Фундаментальная разница между этими типами языков заключается в противоположных тенденциях выражения лексического и грамматического значения: аналитические языки стремятся к их разнесению в разные слова, а синтетические – соответственно, к синтезу в одном слове. Вкупе с особенностями стихотворного текста, предполагающего определенную ритмику и рифмовку, перевод с аналитического языка на синтетический предполагает своеобразное «сгущение» текста: на смену двум и более единицам плана выражения приходит одна единица плана выражения при сохранении идентичности плана содержания. В русском языке отсутствуют артикли, многие значения, передаваемые с помощью предлогов, интегрированы в предложно-падежный комплекс. Помимо этого, синтетический тип выражения значения в русском языке тесно спаян со свободным порядком слов, который отсутствует в английском и французском языке. Соответственно, стихотворная строка, написанная на языке аналитического типа, при переводе на язык синтетического типа приобретает массу парадигмальных вариантов, связанных с различиями средств плана выражения.

Работа переводчика подразумевает, соответственно, максимальное восстановление парадигмы исходного высказывания, не только на морфологическом, но и на лексическом уровне. Далее из потенциальных вариантов высказывания он выбирает тот, который устраивает его в соответствии с теми факторами, которыми он руководствуется: близостью к тексту оригинала, конгруэнтностью культуре-реципиенту, собственными эстетическими представлениями. Для большинства переводчиков Серебряного века релевантными факторами при выборе слова, конструкции и предложения являются не только перечисленные выше, но и фактор кросс-культурного диалога. Выбор эпитета определяется не только вариантами

эпитетов, коррелирующих с оригинальным текстом и укладывающихся в стихотворный размер, но и транспозицией того эстетического впечатления, которое получал читатель оригинального текста. Многие переводимые авторы сыграли значительную роль в становлении своего литературного языка и поэтических школ, и их творческие решения были смелыми и новаторскими, в каких-то случаях даже эпатажными. Соответственно, задача русскоязычного переводчика – найти эквивалент, который будет интегрировать в себе все вышеперечисленные факторы. Для автора Серебряного века найденный им эквивалент – это «месседж», который он направляет в том числе и автору оригинала (мысленно), и читателям, знакомым с культурой-донором.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Американские поэты в переводах М. Зенкевича. М.: Художественная литература, 1969. 286 с.
2. Анненский И. Ф. Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1988. 733 с.
3. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1959. 640 с.
4. Ахматова А. Сочинения в двух томах. Том первый. М.: Правда, 1990.
5. Ахматова А.А. Записные книжки. 1958-1966. М.-Турин: Giulio Einaudi editore, 1996. 876 с.
6. Ахматова А.А. Листки из дневника // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 178-218.
7. Байрон Дж.Г. Избранная лирика. Сборник / Сост. Зверев А.М. М.: Радуга, 1988. 188 с.
8. Байрон Дж. Г. Прометей. М., СПб.: Комсомольская правда, Амфора, 2012. 237 с.
9. Байрон Д.Г. Стихотворения 1803-1809 // Собрание сочинений в четырех томах. М., Правда, 1981. Том 2. 320 с.
10. Байрон Д. Г. Стихотворения на русском и английском языке. М. : Издательство: Проф-Издат, 2008. 420 с.
11. Бальмонт К.Д. Золотая россыпь: Избранные переводы. М.: Советская Россия, 1990. 391 с.
12. Бальмонт К.Д. Переводы П.Б. Шелли. // URL: http://balmont.lit-info.ru/balmont/shelli/shelli.htm (дата обращения 30.06.22).
13. Бальмонт К.Д. Переводы Эдгара По. URL: http://balmont.lit-info.ru/balmont/edgar-po/edgar-po.htm (дата обращения 30.06.22).

14. Блок А. Собр. Соч. в 8 т. Т. 3. Стихотворения и поэмы. М.-Л.: Гос. Изд-во художественной литературы, 1960. 330 с.
15. Блок А.А. Собр. соч. в 20 томах. М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Наука, 1973.
16. Бодлер Ш. Стихотворения. Харьков: Фолио, 2001. 228 с.
17. Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. 512 с.
18. Боккаччо Дж. Декамерон. М.: Художественная литература, 1955. // URL: http://lib.ru/INOOLD/BOKKACHO/dekameron.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 25.11.2021).
19. Брюсов В. Мучительный дар. М.: Комсомольская правда, Некс-Медиа, 2012. 238 с.
20. Брюсов В.Я. Дневники: 1891 – 1910. М.: М. и С. Сабашниковы, 1927. 215 с.
21. Брюсов В.Я. К портрету Лермонтова. // URL: http://www.askbooka.ru/stihi/valerii-bryusov/k-portretu-m-yu-lermontova.html (дата обращения 21.01.2023).
22. Брюсов В.Я. Об искусстве. // URL: http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/kritika-bryusova/o-iskusstve.htm (дата обращения 08.09.2021).
23. Брюсов В.Я. Огненный ангел. Роман. Повести. Рассказы. СПб.: Северо-Запад, 1993. 302 с.
24. Брюсов В.Я. П.Верлен. Биографический очерк // Верлен П. Собрание стихов / Пер. с франц. и биограф. очерк В. Брюсова. Минск: Харвест, М.: АСТ, 2001. С. 16-98.
25. Брюсов В.Я. Поэзия Армении с древнейших пор до наших времён // Поэзия Армении. Ереван: Айастан, 1966. 615 с.
26. Брюсов В.Я. Предисловие переводчика // По Э.А. Полное собрание поэм и стихотворений / Пер., предисл. В. Брюсова. М.; Л.: Всемирная литература, 1924. С. 7-8.

27. Брюсов В.Я. Современные соображения // «Весы», 1905, №5. С. 38 – 111.
28. Брюсов В.Я. Статьи и рецензии 1893 – 1912 гг.: сборник. М.: Директ-Медиа, 2010. 312 с.
29. Брюсов В.Я. Торжественный привет. Стихи зарубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова. М.: Прогресс, 1977. 283 с.
30. Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле // Весы, 1904. №6. // URL: http://dugward.ru/library/brusov/brusov_fialki_v_tigle.html (дата обращения 02.04.2022).
31. Брюсов К.Я. Tania-SoleilJournal // URL: http://www.tania-soleil.com/edgar-allan-poe-ulalume/#5 (дата обращения 20.03.2018).
32. Верлен П. Калейдоскоп. Харьков: Фолио, 2013.
33. Верлен П. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова с критико-биографическим очерком, библиографией и шестью портретами. М.: Скорпион, 1911. 201 с.
34. Верлен П. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. СПб: Факел, 1908. 96 с.
35. Влада-Верасень М. В зеленом кабаре // URL: https://www.proza.ru/2019/10/02/777 (дата обращения 07.07.2022).
36. Волошин М. Поль Верлэн. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом // URL: http://sologub.lit-info.ru/sologub/articles/voloshin-verlen-sologub.htm (дата обращения 30.06.2020).
37. Гиляровский В.А. Москва и москвичи // URL: http://lib.ru/RUSSLIT/GILQROWSKIJ/gilqrowskij.txt_with-big-pictures.html (дата обращения 06.04.2020).
38. Готье Т. Искусство // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, издательство «Вита Нова», 2019. С. 419.
39. Гумилев Н.С. Анакреонтическая песенка // Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 86.

40. Гумилев Н.С. О стихотворных переводах // Гумилев Н.С. Сочинения: в 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 3: Письма о русской поэзии. С. 28-33.
41. Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, издательство «Вита Нова», 2019. 688 с.
42. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 1-10. М.: Воскресенье, 1998-2007. 4500 с.
43. Гумилев Н.С. Стихи. Поэмы. Тбилиси: Мерани, 1989. 494 с.
44. Гумилев Н.С. Теофиль Готье // РГАЛИ. Ф. 147. Оп. 1. Ед. хр. 14 // URL: http://gumilev.ru/clause/87/ (дата обращения 02.03.2020).
45. д'Аннунцио Г. Собрание сочинений в 6 т. М.: Терра, 2010. Т. 3. 246 с. // URL: https://royallib.com/read/dannuntsio_gabriele/sobranie_sochineniy_v_6_tomah_tom_3_francheska_da_rimini_slava_doch_iorio_fakel_pod_meroy_silnee_lyubvi_korabl_novelli.html#0 (дата обращения: 25.11.2021).
46. Дон-Аминадо Поезд на третьем пути. М.: ПРОЗАиК, 2018. 448 с.
47. Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959-1960. Т. 1: Стихотворения. 510 с.
48. Иванов Вяч. Marginalia // Труды и дни. 1912 № 4/5. С. 38-45 // URL: http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2013/07/trudy_i_dni_4-5_1912.pdf (дата обращения: 11.04.2022).
49. Иванов Вяч. О чем так сладко плачет соловей… // URL: https://ru-lyrics.livejournal.com/tag/%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0 (дата обращения 20.12.2019).
50. Квинт Гораций Флакк. Избранная лирика. Перевод и комментарии А.П. Семенова-Тян-Шанского Ленинград: Academia, 1936. 195 с.
51. Китс Д. Эндимион. пер. Фельдман Д.Е. Редактор Пастернак Б.Н. М.: Время, 2011. 232 с.
52. Кружков Г.М. Браунинг // URL: http://kruzhkov.net/translations/english-poetry/robert-browning/ (дата обращения 20.04.2022).

53. Кузмин М.А. Вот девушка скончалась, скончалась от любви… // Гурмон, Реми де. Книга масок. Литературные характеристики. пер. с фр. М.А. Кузмина. СПБ: Грядущий день, 1913. 267 с.
54. Леконт де Лиль Ш. М. Избранные сочинения. // URL: http://az.lib.ru/l/lekontdelilx_s_m/ (дата обращения 20.07.2021).
55. Лермонтов М. Ю. Сочинения в 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1988. // URL: https://ilibrary.ru/text/1013/p.1/index.html (дата обращения 07.07.2022).
56. Лукин В.И. Из предисловия к комедии «Награжденное постоянство» // Западов В.А. Русская литература XVIII века, 1700 – 1775. М.: Просвещение, 1979. 447 с.
57. Мандельштам Н.Я. Воспоминания. Т. 1. М.: Прозаик, 2021. 592 с.
58. Мандельштам Н.Я. Вторая книга. Париж, 1978. 712 с.
59. Мандельштам О.Э. Потоки халтуры // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Стихи и проза. 1921 – 1929. М.: Арт Бизнес центр, 1993.
60. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 1. 370 с.
61. Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. Переводы. Сост., подготовка текста и коммент. Г.Т. Нерлера; Вступ. Статья С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990. 638 с.
62. Мережковский Д. Вечные спутники. СПб.: Азбука-классика, 2007. 416 с.
63. Мопассан Ги де. Собрание сочинений в 10 т. Чимкент: Аурика, 1994. Т. 3. 380 с.
64. Нарбут В.И. Собрание сочинений. Стихи. Переводы. Проза. М.: ОГИ, 2018. 832 с.
65. Национальный корпус русского языка // https://ruscorpora.ru/ (дата обращения 06.08.2021).

66. Ник. Т-о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые». СПб.: Т-во художественной печати, 1904. 210 с.
67. Отечественные записки, 1843, том XXXI, № 12, отд. I. 399 с.
68. Переводы баллады «Ворон» - XX век. Меланж. // URL: http://www.stihi.ru/2010/10/03/8208 (дата обращения 30.06.22).
69. Письма К. Д. Бальмонта к Н. М. Минскому / Публ., вступ. ст. и прим. П. В. Куприяновского, Н. А. Молчановой // Русская литература. 1993. № 2. С. 100-120.
70. По Э. Полное собрание рассказов. изд. подг. А. А. Елистратова, А. Н. Николюкин; отв. ред. А. А. Елистратова. М.: Наука, 1970. 800 с.
71. По Э. Поэтический принцип // Эстетика американского романтизма. М.: Художественная литература, 1977. С. 132-152.
72. По. Э. Заколдованный замок. Сборник. Харьков: Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2015. 800 с.
73. Поэзия Европы. М.: Художественная литература, 1978. Т. 1. 864 с.
74. Поэты XX века. Стихи зарубежных поэтов в переводах Мих. Зенкевича. М.: Прогресс, 1965. 163 с.
75. Пушкин А.С. Гроб Анакреона // Пушкин А.С. Сочинения. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 10.
76. Рембо А. Œuvres / Произведения. М.: Радуга, 1988. 544 с.
77. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. 505 с.
78. Рембо Артюр «Материалы к библиографии русских переводов (1894-1977 гг) Артюра Рембо» // URL: http://mirpoezylit.ru/books/5877/1/ (дата обращения 02.03.2022).
79. Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1988. 544 с.
80. Сологуб Ф. Из Поля Верлена // Северный вестник. СПб, 1893. № 9. Отд 1. 202 с.

81. Сологуб Ф. Избранные переводы из французской поэзии : Сборник стихов 1916. 5 с. // URL: https://rucont.ru/efd/10810 (дата обращения 20.07.2021).
82. Сологуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм в 3 т. Т. 2. Книга первая. Стихотворения и поэмы 1893-1899. Спб: Наука, 2014. 992 с.
83. Сочинения М. Ю. Лермонтова. Полное собрание в одном томе / Ред. П. Смирновского. Изд. А. Я. Панафидина. М., 1901. 1062 с.
84. Стихотворения М. Лермонтова. Часть II. СПб.: Типография Ильи Глазунова и комп., 1842. 229 с.
85. Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2014. 1216 с.
86. Шотландии кровавая луна. Антология шотландской поэзии (с XIII века до века XX-го). Симферополь: СОНАТ, Крымский архив, 2007. 320 с.
87. Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857. 276 p.
88. Boccaccio G. Decameron. A cura di Aldo Francesco Massera. Bari, 1927. // URL: https://it.wikisource.org/wiki/Decameron (дата обращения: 25.11.2021)
89. Bouilhet Louis-Hyacinthe J'aimai. Qui n'aima pas? // Festons et astragales, Alphonse Lemerre, éditeur, 1880. – P. 35 – 37.
90. Browning R. My last duchess // URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/43768/my-last-duchess (дата обращения 20.04.2022).
91. Browning R. Porphyria's Lover // URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/46313/porphyrias-lover (дата обращения 20.04.2022).
92. Byron G. The Works of Lord Byron. NY: Charles Scribner's Sons, 1903. 459 p.

93. D’Annunzio G. Francesca da Rimini // URL: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/francesca_da_rimini/pdf/d_annunzio_francesca_da_rimini.pdf (дата обращения: 25.11.2021).
94. Fort P. Cette fille, elle est morte // URL: paradis-des-albatros.fr/?poeme=fort/la-fille-morte-dans-ses-amours (дата обращения 05.05.2020).
95. Gabriele d’Annunzio: fra genio e pregiudizio. // URL: https://aspasiascircle.wordpress.com/2013/09/25/gabriele-dannunzio-fra-genio-e-pregiudizio/ (дата обращения: 25.11.2021).
96. Gautier T. Odelette anacréontique // Gautier T. Émaux et Camées. Lemerre. 1890. Vol. 3. Poésies. P. 62–63.
97. Gautier Th. Poésies, Paris: Lemerre, 1890, vol. III. 890 p.
98. Gille A. Horoscope // Le Livre des sonnets. Alphonse Lemerre, 1893. 228 p.
99. Leconte de Lisle Ch.M. Poèmes barbares, Librairie Alphonse Lemerre, 1889. // URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A8mes_barbares (дата обращения 20.07.2021).
100. Leconte de Lisle Poèmes tragiques, Alphonse Lemerre, éditeur. Paris, 1942. 239 p.
101. Lord Byron: The Complete Poetical Works, Vol. 7. Oxford University Press, 1993. 460 p.
102. Mallarmé S. Le Parnasse contemporain, Alphonse Lemerre [Slatkine Reprints], 1866, I. 1866. 290 p.
103. Mallarme S. Poésies // Nouvelle Revue française. 1914. 8e éd. 168 p.
104. Petrarca F. Canzoniere. A cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1964. 672 p.
105. Poe E.A. The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe. Dorset Press. 1989. 788 p.

106. Poe. E. Complete tales and poems. Edinson, NJ: Castle Books, 2002. 889 p.
107. Ravel M. Songs 1896 – 1914. Edited by Arbie Orenstein. NY:Dover publications, 1990. 131 p.
108. Shelley P.B. Poetry. URL: http://www.worldpoetry.ru/shelli/index.php?p=14 (дата обращения 18.09.2021).
109. Verlaine P. Jadis et Naguère, Paris: Léon Vanier, 1891. 299 p.
110. Verlaine P. Sagesse, Vanier, 1902, OC. vol. I. 303 p.

Труды по теории и истории литературы

111. Агеносов В. В. Избранные труды и воспоминания. М.: АИРО-XXI, 2012. 704 с.
112. Агеносов Владимир Вениаминович: К 60-летию со дня рождения: Биобиблиографический аннотированный список / Сост. Г. Д. Ушакова, Т. Е. Шумилова. Южно-Сахалинск, 2002. 34 с.
113. Айрапетян В. Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. 330 с.
114. Алданов М. Большая Лубянка. М.: Олма-Пресс, 2002. 414 с.
115. Александров А.С. К истории подготовки перевода трагедии «Франческа да Римини» Габриэле д'Аннунцио Вяч. Ивановым и В. Брюсовым. // Филологические науки. 2016. № 6. С. 53-60.
116. Алехина Н.М. Переводы Иннокентия Анненского из Леконта де Лиля: русское Возрождение античного мифа. // Вестник Томского государственного университета, 2014. № 378.
117. Аллен Л. У истоков поэзии Н.С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 235-252.

118. Алонцева И.В. Структура и семантика «итальянского текста» Н. Гумилева. Автореф. Дисс… канд. филологических наук. Смоленск: Смоленский государственный университет, 2008. 25 с.

119. Алпатов В.М. История лингвистических учений. М.: Языки славянской культуры, 2005. 368 с.

120. Альтшуллер А.Я. Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.: Искусство, 1964.

121. Аминева В. Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX В. и татарских прозаиков первой трети XX в.). Казань: Казанский гос. ун-т, 2010. 476 с.

122. Амирова Т.А., Ольховиков Б.А., Рождественский Ю.В. История языкознания. М.: Издательский центр «Академия», 2005. 672 с.

123. Андреев Л.Г. Импрессионизм. Видеть. Чувствовать. Выражать. М.: Гелеос, 2005.

124. Аникин А. Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме. Препринт. 5. Новосибирск, 1989.

125. ап. Ерм, Пастырь, ч. 19 // URL: https://azbyka.ru/otechnik/Erm/pastyr_hermy/19_1 (дата обращения 08.02.2021).

126. Архипова А. «Эльдорадо» Эдгара По и «Жемчуга» Николая Гумилева // Рус. Филология. Тарту. 1998. №9. С. 132-139.

127. Бабичева Ю.В. Драматические миниатюры Николая Гумилева // Проблемы романтизма. Сборник научных трудов. Тверь., 1990, С. 120-132.

128. Багно В.Е. Федор Сологуб – переводчик французских символистов // На рубеже XIX и XX веков. Л.: Наука, 1991. // URL: http://sologub.literature-archive.ru/ru/node/224 (дата обращения 20.07.2021).

129. Багно Вс. «Оазис, где рокочет лира» (Николай Гумилев – переводчик) // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2019.

130. Балашов Н.И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. С. 185-300.

131. Балашов Н.И. Структурно-реляционная дифференциация знака языкового и знака поэтического. М.: Изв. АН СССР. Отделение лит. и яз., 1982. № 2.

132. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: URSS, 2021.

133. Баскакова Т.А. Мне хочется переводить немногих авторов с немецкого… // URL: http://old.russ.ru/krug/20030115_kalash.html (дата обращения 19.06.2022).

134. Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: к выявлению одного прото-акмеистического мифа в сборнике «Жемчуга» // Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. СПб, 2000. 120 с.

135. Баскер М. Стихотворение Н.Гумилева “Пьяный дервиш” (творческий генезис и метапоэтика текста) // Филология - Philologica. - Краснодар. - №3., 1994, С. 46-53.

136. Бассель А.В. “Petersburg” Макса Бартеля и «Петербург» Осипа Мандельштама // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. № 4. С. 141-162.

137. Бассель А.В. Кулак и длань. О переводах Осипа Мандельштама из Макса Бартеля // Новый филологический вестник. 2015. № 3 (34). С. 119-138.

138. Бассель А.В. О переводах Осипа Мандельштама из Макса Бартеля // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 5 (67). С. 47-51.

139. Батюшков Ф. Д. Переводы стихотворные // Чуковский К. И. Переводы прозаические // Принципы художественного перевода. Петроград: Изд-во «Всемирная литература» при Народном Комиссариате по Просвещению, 1919. С. 7-24.

140. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

141. Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 2. М.: издательство Академии Наук, 1982.

142. Белый А. Настоящее и будущее русской литературы // URL: http://modernlib.ru/books/andrey_beliy/nastoyaschee_i_buduschee_russkoy_literaturi/read_1/ (дата обращения 23.08.2022).

143. Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. 320 с.

144. Беляева О.Н. Русская анакреонтика как «поэтический турнир» переводчиков // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2007 № 5.

145. Бердникова О.А. «Значок великого артиста»: об одной поэтологической модели в лирическом творчестве Н.С. Гумилева // Русская поэзия: проблемы стиховедения и поэтики. Сборник статей. Материалы научной конференции. Орел: Изд-во ОГУ, 2011. С. 35-41.

146. Бланшо М. Пространство литературы. М.: Наука, 2002. 310 с.

147. Блок А. Россия и интеллигенция // Золотое руно. 1909. №1. С. 78-85.

148. Богомолов Н.А. Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин. М.: Молодая гвардия, 2013.

149. Бонами З.О. О. Уайльд. О. Бердслей. Взгляд из России // Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России. М.: Наука, 2014. 220 с.

150. Бонград-Левин Г. Индийская культура в творчестве К.Д. Бальмонта. // Ашвагхоша. Жизнь Будды / Калидаса. Драмы / перевод К. Бальмонта. – М.: Худож. лит.,1990. 330 с.

151. Борисенко А. Сэлинджер начинает и выигрывает // Иностранная литература. 2009. № 7. // URL: https://magazines.gorky.media/inostran/2009/7/selindzher-nachinaet-i-vyigryvaet.html (дата обращения 08.06.2022).
152. Боциева Ф.А. Теория художественного перевода в современной компаративистике // Известия Российского государственного педагогического университета им. И.А. Герцена. 2008. № 69.
153. Бреус Е.В. Теория и практика перевода с английского на русский. М.: УРАО, 2002. 328 с.
154. Бурдина С.В. «Только зеркало зеркалу снится…» Еще раз о «Поэме без героя». Пермь: Пермский государственный университет, 2010.
155. Быстрова Т.А. Габриэле д'Аннунцио в русской культуре. // Диалог культур. Культура диалога: в поисках передовых социогуманитарных практик. Материалы Первой международной конференции. Под общей редакцией Е.Г. Таревой, Л.Г. Викуловой. 2016. С. 83 – 87.
156. Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000.
157. Венцлова Т. Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам - переводчики Петрарки: (на примере сонета CCCXI) // Русская литература. 1991. № 4. С. 192-200.
158. Вилен Наумович Комиссаров // URL: http://yermolovich.ru/index/0-51 (дата обращения 09.06.2022).
159. Вине Ж.-П., Дарбельне Ж. Технические способы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. // URL: http://www.philology.ru/linguistics1/vinay-darbelnet-78.htm (дата обращения 19.06.2022).
160. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гослит издат, 1980.

161. Витковский Е. Век перевода // URL: https://www.vekperevoda.com/1855/blok.htm (дата обращения 07.07.2022).
162. Гак В.Г., Ганшина К.А., Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1999.
163. Гак В.Г., Соколова Г.Г., Триомф Ж. Французско-русский словарь активного типа. М.: Просвещение, 2008.
164. Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. М.: Радуга, 1988. С. 29-62.
165. Гаспаров М.Л. Брюсов и античность // Брюсов В. Собр. соч. В 7-ми томах. М.: Художественная литература, 1975. Т.5.С. 543 - 555.
166. Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001. 476 с.
167. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна лимитед, 2003.
168. Гаспаров М.Л. Поэтика перевода. М., 1988. 440 с.
169. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях: учеб. Пособ. Для вузов. М.: Высшая школа, 1993. 540 с.
170. Гачечиладзе Г.Р. Стихосложение и поэтический перевод (фрагмент) // Поэтика перевода. М., 1988. С. 88-93.
171. Герейханова К.Ф. «Конандойловский» след в «Нефритовых четках» Б. Акунина: стилистические рецепции оригинала и русских переводов // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 4А. С. 182-189.
172. Головченко И.Ф. Имплицитная семантика «пути» в лирическом диалоге Анны Ахматовой и Николая Гумилева. // Культура и цивилизация. № 3. 2017. С. 229-236.
173. Головченко И.Ф. Семантический комплекс «путешествия» в дискурсе акмеизма (Н. Гумилев, О. Мандельштам, А. Ахматова). М: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2017. 403 с.

174. Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Гончаренко С. Ф. Собрание избранных сочинений в трёх томах. М.: «РЕМА», 1995. Т.3. С. 90-100. 550 с.

175. Гофман М. Романтизм, символизм и декадентство // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.: Изд-во М.О. Вольф, 1908.

176. Гуковский Г.А. К вопросу о русском классицизме (Состязания и переводы) // Г.А. Гуковский Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общ. ред. и вступ. ст. В.М. Живова. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 252 – 277.

177. Гущина К.Н. Телесный код в ранней лирике В. Нарбута // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 3. С. 169-175.

178. Давидсон А. Муза странствий Николая Гумилева. М.: Наука, Изд. Фирма «Восточная литература», 1992. 319 с.

179. Данилевский И. Н., Добровольский Д. А., Казаков Р. Б., Маловичко С. И., Румянцева М. Ф., Хоруженко О. И., Швейковская Е. Н. Источниковедение. М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2015. 219 с.

180. Двинятина Т.М. Бунин НА МОТИВ: о статусе переводов в ранней лирике И.А. Бунина // Метафизика И.А. Бунина: Межвузовский сборник научных трудов. Воронеж, 2011. С. 34-45.

181. Демурова Н.М. Соня, Аня, Алиса… Заметки о русских переводах сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» // Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. Алиса в зазеркалье. М.: Эдиториал УРСС, 2010.

182. Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба. // URL: http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_221.html (дата обращения 20.07.2021).

183. Дмитриева Ю.Ю. Концепт пути в творчестве Н.С. Гумилева. Дисс. … к.ф.н. М.: РУДН, 2018. 208 с.

184. Дубенко М.В. Значение английской традиции в работе В. А. Жуковского над переводом баллады Бюргера «Ленора» // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 318.

185. Дубова М.А., Ларина Н.А. В.Я. Брюсов. Проблемы миромоделирования и стилевой полифонии: от малой прозы к романной. Монография. – М.: Издательская группа «Юрист», 2022. – 432 с.

186. Дубова М.А., Ларина Н.А. Пространственные параметры модели мира в рассказе В. Брюсова «Бемоль» // Мир науки, культуры, образования. – 2019. - № 1 (74). – С. 425-426.

187. Дубова М.А., Ларина Н.А. Языковая личность героя в рассказе В. Брюсова «В башне» // Мир науки, культуры, образования. – 2020. - №5 (84). – С. 429 – 431.

188. 10. Дубова М.А., Ларина Н.А. Двоемирие как принцип миромоделирования в новеллистике Валерия Брюсова // Казанская наука. – 2018. - №2. – С. 11 - 13.

189. Дьякова М.Г. Импрессионизм: философская концепция и бытие в культуре. Дисс. … к. культурологии. Саранск, 1998.

190. Дьяконова Н., Чамеев А. Элегия «Адонаис» как итог творческого пути Шелли. М : Наука, 2012. 340 с.

191. Егоршина Н.В., Дмитриева Ю.Ю., Шуйская Ю.В. Особенности переводческого дискурса: переводы русских поэтов, выполненные как фрагмент прозаического текста // Казанская наука. 2020. № 11. С. 143-146.

192. Жаткин Д.Н., Морозова С.Н. К.И. Чуковский о русских переводах Шекспира // Русский язык и культура в зеркале перевода. 2022. № 1. С. 129-137.

193. Жаткин Д.Н., Морозова С.Н. Творчество Дж. Байрона в литературно-критическом осмыслении К.И. Чуковского // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2022. № 1 (13). С. 18-39.

194. Жаткин Д.Н., Сердечная В.В. Вадим Шершеневич как переводчик, либреттист и критик в театральном диалоге с Шекспиром // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 5. С. 279-301.

195. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1924. 345 с.

196. Жирмунский В.М. Поэзия Александра Блока: преодолевшие символизм. М.: Автограф, 1998. 112 с.

197. Жиронкина О.А. К.Д. Бальмонт и В.Я. Брюсов: состязание в поэтической практике. Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. М. Издательство РГГУ, 2013. 27 с.

198. Забаева Э.Ю. Эдгар По и старшие символисты. М. Издательство государственного областного университета, 2011. 229 с.

199. Завельская Д.А. Мотив благовествования в творчестве Н.С. Гумилева // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 4. С. 76-90.

200. Захариева И. Лейтмотивная закодированность поэзии Н.С. Гумилева (сб. «Романтические цветы») // Русские поэты XX века: феноменальные эстетические структуры. М., 2007. С. 56-77.

201. Зенкевич М. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М.: Школа-пресс, 1994.

202. Зобнин Ю.В. «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // Русская литература. 1993. №4. С. 176-192.

203. Зобнин Ю.В. Странник духа // Николай Гумилев: pro et contra: личность и творчество Н. Гумилева в оценках русских мыслителей и исследователей. СПб.: Издательство РХГИ, 2005.

204. Иванов В.И. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. СПб.: Оры, 1909. 344 с.

205. Иванов Вяч. Вс. «Гильгамеш» в переводе Гумилева // Ново-Басманная, 19. М., 1990. 455 с.

206. Иванов Вяч.Ив. Алкей и Сафо в переводе Вячеслава Иванова. Спб: издательство имени Н.И. Новикова, 2019.

207. Иванов Г. Мемуары и рассказы. М.: Прогресс-Литера, 1992. 322 с.

208. Иванова Е.В. Самоопределение раннего символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 1975. С. 100-120. Меркель Е.В. Миромоделирующие мотивы в поэтике акмеизма: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2015. С. 111-112.

209. Иванова Е.В. Самоопределение раннего символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 1975. С. 100-120.

210. Ионова М. О куклах, мышах и людях // URL: https://lgz.ru/article/N12-13--6165--2008-03-26--/O-kuklah,-m%D1%8Bshah-i-lyudyah3692/ (дата обращения 06.04.2020).

211. «К пределам дальным…». Очерки путешествия А.С. Пушкина по Крыму. Под редакцией профессора В.П. Казарина. Симферополь: Крымский архив, 2010. 209 с.

212. Казнина О.А. Русские в Англии. М.: Наука, 1997. 344 с.

213. Кармалова Е.Ю. Неоромантические тенденции в лирике Н.С. Гумилева 1900 – 1910 гг. Дисс. … к.ф.н. Омск, 1999. 189 с.

214. Карташева А.О., Устиновская А.А. Жанровые поиски Брюсова-лирика в переводческом диалоге с французским символизмом // Litera. 2022. № 11. С. 105-112.

215. Кашкин И. А. О методе и школе советского художественного перевода // Знамя. 1954. № 10. С. 141-153.

216. Келлоуэй С. Обри Бердслей и Оскар Уайльд // Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России. М., 2014. С. 19-33. 233 с.

217. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: Рефл-бук, 1994. 544с.

218. Кирпичева Е.В. Интертекстуальный аспект творчества Анны Ахматовой. Дисс. … к.ф.н. Тамбов, 2009. 211 с.

219. Кихней Л. Г, Ламзина А. В. Специфика «рамочного текста» в книгах М.А. Зенкевича «Дикая порфира» и «Под мясной багряницей» // Филологический класс. 2021. № 3. С. 112-124.

220. Кихней Л. Г. Эпитафические посвящения Гумилеву собратьев по акмеистическому цеху: игра явных и тайных смыслов // Научный диалог. 2021. № 12. С. 256-271. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-12-256-271.

221. Кихней Л. Г., Меркель Е. В. «Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма» // Вестник Томского государственного университета. Филология 2015. №1 (33).

222. Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. М.: Планета, 2005. 184 с.

223. Кихней Л.Г. Эоническое и апокалиптическое время в поэтике акмеизма // Modernites russes 10. Le temps dans la poetique akmeiste. Lyon. Lyon-3 CESAL. 2010, P.31-33.

224. Кихней Л.Г. Эсхатологические мифы В. Нарбута и М. Зенкевича // Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 6. 2007. Симферополь: «Крымский архив». 2008. С.192-203.

225. Кихней Л.Г., Ламзина А.В. «Эхо» Эдгара По в «Поэме без героя» и поздних стихах Анны Ахматовой // Litera. 2021. № 1. С. 1-14.

226. Кихней Л.Г., Ламзина А.В. Отрывок «Макбета» У Шекспира в переводе и истолковании Анны Ахматовой // Научный диалог. 2020. № 9. С. 222-234. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-9-222-234.

227. Кихней Л.Г., Полтаробатько Е.Д. Телесный код в поэзии акмеизма. М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2014. 160 с.

228. Кихней Л.Г., Темиршина О.Р. «Все мы бражники здесь…» Ресторанный текст в поэзии Серебряного века // Вестн. Томского гос. ун-та. Филология. 2018. № 55.

229. Кихней Л.Г., Устиновская А.А. «Sur l'herbe» Верлена в переводческой интерпретации Сологуба и Брюсова: к стилевым поискам русского символизма // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2020. № 3(66). С. 50-57. DOI: 10.26456/vtfilol/2020.3.050

230. Кихней Л.Г., Устиновская А.А. Пьеса Д'Аннунцио «Франческа да Римини» в переводческой интерпретации В.Я. Брюсова и Вяч. Иванова // Филологический класс. 2022. Т. 27. № 2. С. 88-99.

231. Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. 356 с.

232. Коваленко А.Г. История подлинная и мнимая в зеркале современной русской прозы // Русский язык и русская культура. Разнообразие теорий и практик. Current Issues in the study and Teaching of Russian Langauge and Culture. – Вашингтон, ACTR Publications, 2007. P. 127-137.

233. Коваленко А.Г. О структуре художественного конфликта // Вестник РУДН. Серия «Литературоведение, журналистика». 2003-2004. № 7-8. С. 5-14.

234. Коваленко А.Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века. М.: РУДН, 2010. 496 с.

235. Коваленко А.Г. Русская литература конца XIX-XX в.: Учеб. пособие. М.: Изд-во РУДН, 2006.

236. Коваленко С.А. Анна Ахматова. Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 2009. 347 с.

237. Коваль Л. М. Габриэле Д'Аннунцио в России. // Книга. Исследования и материалы. Вып. 76. М.: Наука, 1999. С. 165-171.

238. Козлова Е.А. Рецепция лирики А. Ахматовой в Великобритании. Дисс. … к.ф.н. М., 2011. 210 с.

239. Козловская С.Э. Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой. Дисс. … к.ф.н. М., 2008. 204 с.

240. Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского ун-та, 2000. 294 с.

241. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: ЭСТ, 2002. 424 с.

242. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высш. шк., 1990.

243. Коноваленко А.Г. Баллады Э. По в переводе В. Брюсова. Дисс. … к.ф.н. Томск, 2007. Парамонова Л.Ю. Французский символизм по-русски: анализ индивидуального стиля в переводах стихотворения “Il pleure dans mon coeur…” П. Верлена // Филологический класс. 2014. № 2 (36). С. 73-77.

244. Кормильцев И.В. Три жизни Габриэле д’Аннунцио. // URL: https://magazines.gorky.media/inostran/1999/11/tri-zhizni-gabriele-d-annunczio.html (дата обращения: 25.11.2021).

245. Корней Чуковский, Собрание сочинений в 15 т. Т. 3: Высокое искусство, М., Терра - Книжный клуб. 2001.

246. Королева Н. В. «И вот чужое слово проступает...» // Ахматова А. А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 7. (дополнительный). Переводы. М.: Эллис Лак, 2004.

247. Кравцова И.Г. Н. Гумилев и Эдгар По: сопоставительная заметка Анны Ахматовой. URL: http: // gumilev.ru main. Phtml. aid = 110082074 (дата обращения 30.06.22).

248. Креспель Ж.-П. Повседневная жизнь Монпарнаса в Великую эпоху. 1903 – 1930 гг. пер. с франц. Кайсаровой Л.И. М.: Молодая гвария, 2001.

249. Крохина Н.П. Миф и символ в романтической традиции (в русской поэзии и эстетике начала 20 века). М., 1990. 233 с.

250. Круглова Л.В. Гейне, Лермонтов и Рильке: к истории одного вольного переложения // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2015. № 6 (159). С. 175-178.

251. Круглова Т.С. Адресованная лирика русского модернизма: поэтологический аспект. М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2013. 250 с.

252. Круглова Т.С., Жаткин Д.Н. Вальтер Скотт в восприятии русских поэтов-переводчиков первой половины XIX в. // Русистика и современность. Литературоведение 3: Сборник науч.ст. по материалам XVI-ой Междун. науч. конф., посвященной 120-тию со дня рождения В.В. Маяковского (г. Одесса, 18 – 22 мая сентября 2013 г.) / Междун.и Украинская ассоциация преподавателей И.И.Мечникова..Одесса: Астропринт, 2014. С 70 – 78.

253. Круглова Т.С., Жаткин Д.Н. Шекспир глазами Марины Цветаевой // Художественный перевод и сравнительное литературоведение – IV: Сб. научных трудов / Отв. ред. Д.Н.Жаткин. М.: Флинта; Наука, 2015. С. 3 – 17.

254. Круглова Т.С., Жаткин Д.Н. Шекспир и Марина Цветаева // Фундаментальные исследования (Москва). 2015. №2. Ч. 26. С. 5958 – 5962. Круглова Т.С., Жаткин Д.Н. О принципах подготовки новых переводов Шекспира в 1930-Е гг. // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XIII Международной научно-практической конференции. Москва-Пенза, 2022. С. 55-60.

255. Круглова Т.С., Жаткин Д.Н. Шекспир и Марина Цветаева // Фундаментальные исследования (Москва). 2015. №2. Ч. 26. С. 5958 – 5962.

256. Круглова Т.С., Жаткин Д.Н., Ионова Е.Л. Лингвосемантическое своеобразие современных переводов поэзии Элизабет Баррет Браунинг // Функциональная лингвистика: Научный журнал /

Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования. Симферополь, 2013. №5. С. 106-109.

257. Кружков Г. Ностальгия обелисков. Литературные мечтания. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 704 с.

258. Кружков Г.М. Браунинг: между Пушкиным и Достоевским // Очерки по истории английской поэзии. Т.2. Романтики и викторианцы. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 185 – 204.

259. Крылова Н.А. Издательская судьба стихотворения Николая Гумилева «Я конквистадор в панцире железном...» // Вчені записки Таврщського нацюнального університету імені В. І. Вернадського. 2017. № 2. С. 43-47.

260. Кто придумал названия семи нот и что они значат в переводе с латинского? // URL: http://prikolno.cc/article/2129/kto-pridumal-nazvanija-semi-not-i-chto-oni-znachat-v-perevode-s-latinskogo (дата обращения 30.06.2020).

261. Кузнецов В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления // URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_10/04.htm (дата обращения 18.06.2022).

262. Кулагина А.А. Жизнетворческая концепция и принципы создания образа в лирике и драматургии Н.С. Гумилева. Дисс. … к.ф.н. М., 2012. 209 с.

263. Куликова Е. «Дальние небеса» Николая Гумилева: поэзия, проза, переводы. Новосибирск: ИД «Свиньин и сыновья», 2015. 272 с.

264. Куликова Е. Ю. «Я заблудился навеки...»: «сюрреализм» Н. Гумилева и А. Рембо // Сибирский филологический журнал. Барнаул – Иркутск – Кемерово – Новосибирск – Томск, 2015. № 3. С. 130-139.

265. Куликова Е.Ю. «Дальние небеса» Николая Гумилева: Поэзия. Проза. Переводы. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2015. 271 с.

Куликова Е.Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2011. 530 с.

266. Куликова Е.Ю. О магистральных и маргинальных путях русской поэзии: «Чужие звезды» Николая Гумилева и Павла Булыгина // Критика и семиотика. 2017. № 2. С. 146-164.

267. Куликова О.В. Гипертекстуальность в межкультурном поэтическом пространстве. // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. № 11 (804) С. 185-192.

268. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Бальмонт. М.: Молодая гвардия, 2008. 566 с.

269. Лавров А.В., Топоров В.Л. Блок переводит прозу Гейне // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 5 кн. Кн. 4. М.: Наука, 1987. С. 658-665.

270. Ламзина А.В. Англоязычная литература в творческом осмыслении Н. Гумилева и А. Ахматовой: переводы и рецепции. Дисс. … к.ф.н. М., 2021. 210 с.

271. Ласкина Н.О. Иннокентий Анненский и Леконт де Лиль: критика как самоопределение // ТЕКСТ. КОММЕНТАРИЙ. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ. Межвузовский сборник научных трудов. Федеральное агентство по образованию, Новосибирский государственный педагогический университет, Институт филологии, массовой информации и психологии. Новосибирск, 2008. С. 138-143.

272. Лаццарин Ф.Н. Н.С. Гумилев – переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 2012. №3. С. 163-178.

273. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985. 299 с.

274. Левин Ю.М. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. 345 с.

275. Левит Т. М. О переводе// Вестник иностранной литературы. 1930. № 1. С. 122-130.

276. Левченко М. А. Индустриальная свирель: Поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг. СПб.: СПГУТД, 2007.141 с.

277. Липовецкий М. Н. Неоромантизм в русской поэзии XX - XXI веков: смысл и границы понятия // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 13-18. Сафиулина Р.М. Н.С. Гумилев в свете «нового исихазма» Д. Андреева. Научный диалог. 2018. № 12. С. 233-245.

278. Лосев А. Ф. Диалектика мифа //Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М., Наука, 1994. 566 с.

279. Лосев А.Ф. Проблемы символизма и реалистическое искусство. М.: Художественная литература, 1976.

280. Лотман Ю.М. Механизмы диалога // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: «Искусство-СПб», 2001.

281. Лотман Ю.М. Риторика // Лотман Ю.М. Ученые зап. Тартуского гос. ун-та. 1981. Вып. 515. С. 180-187.

282. Лотман Ю.М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1980.

283. Лотман Ю.М. Семиосфера. Спб: Искусство-Спб, 2010.

284. Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. 302 с.

285. Луначарский А.В. Князь поэтов в Народном университете (Письмо из Парижа). // Современник. 1913. № 2.

286. Маейвтика // Грицанов А.А. История философии. М.: Книжный дом, 2002. // URL: https://istorija-filosofii.slovaronline.com/315-MAYEVTIKA (дата обращения 06.07.2022).

287. Малькова С. Брюсов – переводчик. // URL: http://sobolev.franklang.ru/index.php/nachalo-xx-veka/88-s-malkova-bryusov-perevodchik (дата обращения 07.06.2022).
288. Марков В.Ф. О свободе в поэзии. Статьи, эссе, разное. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. 320 с.
289. Мартышкина Т.Н. Категория времени в философии импрессионизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 54.
290. Мастера русского стихотворного перевода / Вступительная статья, подготовка текста и примечания Е. Г. Эткинда Л.: Советский писатель, 1968. Т. 2.
291. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1995. 323 с.
292. Меркель Е.В. Миромоделирующие образы и мотивы в поэтике акмеизма: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2015. 348 с.
293. Мескин В.А. История русской литературы «серебряного века». Учебник. М.: МПГУ, 2015. 392 с.
294. Микушевич В. Перевод поэмы Шелли «Адонаис». Таллинн: Aleksandra, 2007. 255 с.
295. Минц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III. Тарту. 1979. С.94 – 95.
296. Мирза-Авакян М.Л. Восток в творчестве Брюсова. Ереван, 2003. 122 с.
297. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс; Пер. с англ. К. П. Лукьяненко; Под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. М.: Прогресс, 1992.
298. Михайлова Г.П. «Миф о поэте» Анны Ахматовой в западноевропейском литературном контексте: интертекстуальный анализ // Respectus Philologicus 3(8), 2003. Цит. по: URL:

http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/mihajlova-mif-o-poete-ahmatovoj.htm (дата обращения 20.04.2022).

299. Михайлова Г.П. Об одном двойном автопортрете // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2018. № 4. С. 13-36.

300. Морозова С.Н., Жаткин Д.Н. Русская переводческая рецепция Шекспира в XIX – начале XX века в литературно-критическом восприятии К.И.Чуковского // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XIII Международной научно-практической конференции. Москва-Пенза, 2022. С. 67-76.

301. Мочульский К. Валерий Брюсов. СПб: Академический проект, 2007.

302. Мэлори Т. Смерть Артура. М.: Эксмо, 2014. 606 с.

303. Неизданный Гумилев. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1952. 234 с.

304. Нелипа, Е. Е. Категория «мудрость» в религиозной лирике Поля Верлена / Е. Е. Нелипа. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. 2009. № 3 (3). С. 130-132. // URL: https://moluch.ru/archive/3/186/ (дата обращения: 08.02.2021).

305. Нестерова Е.К. Русские переводы стихотворения Э. А. По «Ворон» // Тетради переводчика. 1974 . Вып. 11. С. 22-36 .

306. Никитин А.Л. Неизвестный Николай Гумилев. Исследование и публикация текстов. М.: Интерграф Сервис, 1996. 115 с.

307. Никольская Д.И. Поэзия Д.Г. Байрона и П.Б. Шелли в России конца XIX-начала XX в. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М.: МПГУ, 1992. 44 с.

308. Нинов А.А. Переписка с К.Д. Бальмонтом // Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. – М.: Наука, 1991. С. 30-151.

309. Новоселова А. А. Метафорическая концептуализация сознания в английском и русском языках. Дисс. канд. филол. наук. Уфа, 2003. 190 с.

310. Оганесян К.А. В. Брюсов о поэзии французского поэта-символиста П. Верлена на страницах журнала «Весы» // Интерактивная наука. 2017. № 5. С. 91-93.

311. Одоевцева И.В. На берегах Невы. СПб.: Азбука-классика, 1998. 912 с.

312. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю., Толковый словарь русского языка. М.: ИТИ Технологии, 1999.

313. Ортодоксы и еретики русской литературы XX—начала XXI веков. Коллективная монография к юбилею профессора Н.М. Солнцевой / Под ред. М.М. Голубкова. М.: МАКС Пресс, 2022. 308 с.

314. Островская Е. С.: Французские поэты в рецепции И. Анненского. Ш. Леконт де Лиль. Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2005, № 5. С. 22-36.

315. Оцуп Н. Николай Степанович Гумилев // «Опыты», Нью-Йорк, №1, 1953. С. 117-142.

316. Оцуп Н.А. Николай Гумилев: жизнь и творчество. СПб.: Логос, 1995. 255 с.

317. Павлова Т.Л., Устиновская А.А. Вяч. Иванов и О. Мандельштам как интерпретаторы Петрарки: лирический сюжет 311 сонета и его переводческих версий // Казанская наука. 2019. № 12. С. 35-37.

318. Павлова Т.Л., Устиновская А.А., Дроздова Е.А., Белоусова О.Г. — «Я какой-то анти-Браунинг»: контрапункт английского претекста и подтекста в «Поэме без героя» А. Ахматовой // Филология: научные исследования. 2022. № 5. С. 21-31. DOI: 10.7256/2454-0749.2022.5.37960 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37960 (дата обращения 12.06.2022).

319. Павловский А.И. О творчестве Николая Гумилева и проблемах его изучения // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 3-30.

320. Паздников П.В. Мифопоэтическая концепция слова и творчества в поэзии Н. Гумилева. Автореферат дисс. … к.ф.н. Владивосток, 2003. 187 с.

321. Панкратова О.В. Эволюция образов-символов в поэтическом наследии Н.С.Гумилева. автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1997.

322. Патюкова Р.В. Функциональные основы перевода поэтического текста: на материале английского и русского языков. Дис. ... к. филол. н. Краснодар, 1999. 202 с.

323. Пахарева Т.А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии). К.: Парламентское издательство, 2014. 312 с.

324. Петров М.А. Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы. М.: Индрик, 2010. 233 с.

325. Петрова Т.С. Принцип зеркальности в поэзии Бальмонта. Иваново, Издательство Ивановского университета, 1999. 244 с.

326. Петровский Ф.И. Русские переводы «Энеиды» и задачи нового её перевода // Вопросы античной литературы и классической филологии. М., Наука, 1966. С. 100-122.

327. Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 229-251.

328. Пинаев С.М. Над бездонным провалом в вечность…Русская поэзия Серебряного века. М.: Уникум-центр, Поматур, 2001. 256 с.

329. Пинаев С.М. Семантика эроса в философско-поэтическом творчестве Вячеслава Иванова и Максимилиана Волошина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2022. Т. 13. № 3. С. 815-826.

330. Пинаев С.М., Дмитриева Ю.Ю. "Двери рая вскроются для нас…»: семантика медиальности в поэзии Н.С. Гумилева // Litera. 2021. № 5. С. 15-24.

331. Письма К. Д. Бальмонта к Н.М. Минскому / Публ., вступ. ст. и прим. П. В. Куприяновского, Н. А. Молчановой // Русская литература. 1993. № 2. С. 50-88.

332. Пластинина А.Е. Специфика переводческой деятельности поэтов Серебряного века (на примере переводов К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, А.А. Блока) // Наукосфера. 2021. № 7.

333. Полушин В. Волшебная скрипка поэта // Гумилев Н.С. Золотое сердце России. Сочинения. Кишинев: Литература артистикэ, 1990.

334. Поплавская Л.Б. Из истории античной анакреонтики // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2008. № 1. С. 9-13.

335. Пробштейн Я.Э. Соблазны перевода // URL: http://old.russ.ru/krug/20020103_kalash-pr.html (дата обращения 18.06.2022).

336. Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. 450 с.

337. Рагозина К. Перевод, незаконченный и неудачный // URL: https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/ragozina.htm (дата обращения 21.07.2022).

338. Раздьяконова Е.Г. Романтический конфликт и его трансформация в творчестве Н.С. Гумилева: дисс. канд. филол. Наук. Нерюнгри, 2015. 200 с.

339. Разумова Е., Коваленко А. Валерий Брюсов – переводчик баллад Эдгара По // Вестник Томского университета, 2007. №294. С. 56-78.

340. Раскина Е.Ю. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2009. 224 с.

341. Раскина Е.Ю. Исследование культурологических аспектов поэзии «серебряного века» русской литературы. М.: МГЛИ, 2013. 134 с.

342. Раскина Е.Ю. Поэтическая география Н.С. Гумилева. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2006. 164 с.

343. Ревзин И.И., Розенцвейг В.Ю. Основы общего и машинного перевода. М.: Высшая школа, 1964. 243 с.

344. Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе: Сборник / На франц. яз. с параллельным русским текстом. М.: Радуга, 1988. 544 с.

345. Роднянская И. Возвращенные поэты // Роднянская И. Литературное семилетие. М.: Книжный сад, 1995. С. 78-108.

346. Рубинс М. Пластическая радость красоты: экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 344 с.

347. Русская литература конца XIX – начала XX в. М.: Наука, 1972. 322 с.

348. Салова С.А. Анакреонтическое стихотворение А.Д. Кантемира «О спящей своей полюбовнице» // Вестник Оренбургского государственного университета. 2003. № 6. С. 22.

349. Самсонова Т.В. Поэтика имени в лирике А.А. Ахматовой. Дисс. … к.ф.н. Ульяновск, 2010. 203 с.

350. Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама (От черновых редакций к окончательному тексту). Рим: Carucci editore Roma, 1986. 128 с.

351. Сердечная В.В. Духовные странники. Малоизвестные страницы творческого диалога Николая Гумилева с Уильямом Блейком // Русская литература. 2019. № 3. С. 182-189.

352. Сердечная В.В., Жаткин Д.Н. «Наша страна стала родиной Шекспира»: становление переводческого канона советского

Шекспира в спорах 1930-х гг. // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 3. С. 19-45.

353. Сердечная В.В., Жаткин Д.Н. Переводческие принципы Вадима Шершеневича и их реализация в переводах драматургии Уильяма Шекспира: «Король Джон» и «Цимбелин» // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 6. С. 315-333.

354. Слабких К.Э. «Ахматовский миф» в системе современного дискурса. М.: Спутник +, 2008. 45 с.

355. Соколов И. В.Я. Брюсов как переводчик (Из писем поэта). Мастерство перевода. М., Советский писатель, 1959. 233 с.

356. Солнцева Н.М. Борис Григорьев и Николай Клюев: творческий диалог // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2019. № 2. С. 69-75.

357. Солнцева Н.М. Концепт отсеченной головы (экзистенция, вещь, троп) // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. № 4. С. 106 – 113.

358. Солнцева Н.М. Слово в воззрениях Я. Бёме и Н. Клюева // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2019. № 4. С. 22-35.

359. Солнцева Н.М. «Человек» М. Горького, «человек» Вяч. Иванова, «человек» В. Маяковского // Русская литература: XX век и современность: коллективная монография к юбилею профессора М.М. Голубкова. М.: ООО «МАКС Пресс», 2020. С. 138-150.

360. Солсо Р.Л. Когнитивная психология. М.: Либерия, 2006. С. 335.

361. Стивен Фрай представляет сказки Оскара Уайльда. М.: Рипол Классик, 2011. 368 с.

362. Темиршина О.Р. «Глоссолалия» А.Белого: «мироздание речи». День первый // Вестник Костромского государственного ун-та им. Н.А.Некрасова. 2010. № 2. С. 162-166.

363. Темиршина О.Р. Метафоры-загадки и «Символическое пространство» в книге А. Белого «Королевна и рыцари. Сказки» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Выпуск 10. Симферополь: «Крымский архив», 2012. С. 199-208.

364. Темиршина О.Р. «Мне музыкальный звукоряд отображает мирозданье…»: глоттогония и космогония в «Глоссолалии» А.Белого // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2012. № 3. С. 146-153.

365. Темиршина О.Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии (случай Б.Гребенщикова). М.: Изд-во МНЭПУ, 2009. 180 с.

366. Темиршина О.Р. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия. М.: Изд-во ИМПЭ, 2012. 290 с.

367. Темиршина О.Р., Авилова Е.Р. Символистский код в поэзии Д.Ревякина: анаграмма как способ семантической организации // Вестник Вятского государственного гуманитарного ун-та. 2009. № 1 (2). С. 18-20.

368. Темиршина О.Р., Нурмухамедова Р.А. Лирический субъект Т.Кибирова и А.Блока и проблема литературной традиции («символистский текст» в «Балладе о деве белого плеса» Т.Кибирова) // Вестник Вятского государственного гуманитарного ун-та. 2008. № 2. С. 128-131.

369. Темиршина О.Р., Устиновская А.А., Погодина Ю.Ю. Перевод как форма диалога: художественные переводы В. Нарбута и М. Зенкевича // Litera. 2022. № 5. С. 9-20. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.5.37892 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37892

370. Тетради переводчика. под ред. Л.С. Бархударова. М.: Международные отношения, 1969 – 1982. Вып. 1 – 19.

371. Тименчик Р.Д. К символике трамвая в русской поэзии // Ученые записки Тартусского государственного университета: труды по знаковым системам. XXI. Символ в системе культуры. Тарту, 1987. Вып. 830. С. 135-143.

372. Титоренко Я. Русская литература на срезе полена: о чем на самом деле рассказывает «Золотой ключик» // URL https://knife.media/buratino-secrets/ (дата обращения 06.06.2022).

373. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс – Культура», 1995. 459 с.

374. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Издание пятое. М.: КомКнига, 2010. 455 с.

375. Тырышкина Е.В., Чеснялис П.А. Эстетика адамизма: лирика М. Зенкевича 1910-х годов // Идеи и идеалы. 2017. № 3. С. 117-131.

376. Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. 404 с.

377. Устиновская А.А, Погодина Ю.Ю. К вопросу о переводческой стратегии Н.С. Гумилева (на примере перевода сонета «Les conquerants» Ж. М. де Эредиа) // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы X Международной научно-практической конференции. Москва–Пенза. 2021. С. 209-214.

378. Устиновская А.А. К вопросу о трудностях художественного перевода лирики: переводческие стратегии В. Брюсова и К. Бальмонта // Казанская наука. 2019. № 4. С. 172-174.

379. Устиновская А.А. К проблеме перевода поэтических текстов // Казанская наука. 2019. № 3. С. 104-106.

380. Устиновская А.А. Леконт де Лиль в переводах Ф. Сологуба и И. Анненского как литературный диалог // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2021. №3 (70)

381. Устиновская А.А. Перевод как диалог традиций и культур («Анакреонтическая песенка» Н.С. Гумилева) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводский государственный университет. 2020. № 4. С. 288–305. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-11-269-280

382. Устиновская А.А. Перевод как форма литературной коммуникации в поэзии Серебряного века: три лирических версии стихотворения Поля Фора // Научный диалог. 2020. № 11. С. 269–280. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-6-320-332

383. Устиновская А.А. Перевод стихотворения Леконта де Лиля “Le parfum impérissable” как внутриакмеистический диалог // Litera. 2021. № 3. С. 10-18. DOI: 10.25136/2409-8698.2021.3.35092 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35092

384. Устиновская А.А. Поэтический перевод как высшая ступень мастерства перевода // Казанская наука. 2018. № 3. С. 87–89.

385. Устиновская А.А. Проблемы и перспективы художественного и машинного перевода стихотворного текста на русский язык // Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Цифровизация в эпоху развития современного общества». М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова. 2020. С. 157-165.

386. Устиновская А.А. Специфика поэтического перевода английской лирики поэтами Серебряного века // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы IV Международной научно-практической конференции. Ответственные редакторы: Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. 2018. С. 163–172.

387. Устиновская А.А. Художественный перевод как диалог русского и французского символизма (на примере перевода В.Я. Брюсовым стихотворения А. Рембо «В зеленом кабаре») // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного

сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы VIII Международной научно-практической конференции. Москва – Пенза, 2020. С. 84-90.

388. Устиновская А.А. Художественный перевод как полемическая манифестация программных установок течений Серебряного века (на примере переводов В. Брюсова и Н. Гумилева) // Научный диалог. 2020. № 6. С. 320-332. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-6-320-332

389. Фаустов А.А. Экзотическое и его семантика в русской литературе начала XX века // Филологические записки. Воронеж: ВГУ, 2008. Вып. 27. С. 31-43.

390. Фёдоров А.В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики // Искусство перевода и жизнь литературы: очерки. Л.: Советский Писатель, 1983.

391. Федотова В.Е. Становление импрессионизма в поэзии Поля Верлена. Дисс…. к.ф.н. М., 2004.

392. Фесенко Э.Я. Теория литературы. М.: Академический проект, 2008. 780 с.

393. Филатов А.В. Миф об Адаме в лирике Н.С. Гумилева // Studia. Litterarum. 2018. Т. 3, № 4. С. 170-183.

394. Филичева В.В., Корконосенко К.С. Примечания // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: издательство Пушкинского дома, издательство Вита Нова, 2019. С. 625-680.

395. Фридрих Г. Структура современной лирики: от Бодлера до середины двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010. 330 с.

396. Хайрулин В.И. Культура в парадигме переводоведения // Тетради переводчика. М., 1999. Вып. 24. С. 38-45.

397. Хачатрян Н.М., Енокян С.В. Брюсов и д’Аннунцио: к вопросу об истории перевода пьесы «Франческа да Римини». // Брюсовские чтения 2013 г.: сб. статей. Ереван, 2014. С. 518–530.

398. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: издательство Ивана Лимбаха, 2001. 320 с.

399. Чайковский Р.Р. Реальности поэтического перевода. Магадан: Кордис. 2010. 233 с.

400. Чекалов К. А. Д'Аннунцио на российской сцене: рубеж двух столетий (Итальянская драматургия и русский театр). // Новые российские гуманитарные исследования. – 2008. – № 3. – URL: http://www.nrgumis.ru/articles/122. (дата обращения: 25.11.2021).

401. Чеснялис П.А. Книга Владимира Нарбута «Аллилуйя»: картина мира // Сибирский филологический журнал. 2014. № 3. С. 117-122.

402. Чуковский К. В защиту Шелли // Весы. - 1907. - № 3. С. 61-68.

403. Чуковский К.И. О пользе брома // «Весы», 1906, №2. С.52-60.

404. Шанталина Ю. Речевая объективация концепта «пространство» в поэзии Н.С. Гумилева // Вестник СамГу. 2006. №10/2 (50). С. 252-257.

405. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе // URL: http://www.inosmi.ru/stories/03/03/03/3288/237868.html (дата обращения 17.02.2022).

406. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. — С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон. 1890—1907. // URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/57001. (дата обращения 17.02.2022).

407. Эолова арфа.: антология баллады. М.: Высшая школа, 1989. 554 с.

408. Эткинд Е. Г. Французская поэзия в зеркале русской литературы // Французские стихи в переводах русских поэтов XIX-XX вв. М.: Прогресс, 1969. 624 с.

409. Эткинд Е.Г. Мастера русского стихотворного перевода // Об искусстве художественного перевода. М., 1990. 544 с.

410. Эткинд Е.Г. Теория художественного перевода и задачи сопоставительной стилистики // Теория и практика перевода. Д.: Изд-во ЛГУ, 1962. С. 67-98.

411. Яшина Т.А. Творчество Томаса Мура в русских переводах первой трети XIX века. М.: Флинта, 2017. 227 с.

412. Berman A. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. L'ordre philosophique. Paris, Seuil, 1999.

413. Bonafoux P. Correspondances impressionnistes: Du côté des peintres. D. de Selliers, 2008.

414. F. Schleiermacher Des Differentes Methodes De Traduire Et Autre Texte - Edition Bilingue Allemand-Français. Seuil, 1999.

415. Fox R. Robert Browning's Necropoetics // Victorian Poetry. Vol. 49, No. 4 (WINTER 2011), pp. 463-483.

416. Kunishi K. Il croce critico di fronte a d'Annunzio: il cambiamento del giudizio di Croce su d'Annunzio. // Studi Italici. 2010. Vol. 60. Pp. 177 – 200. // URL: https://www.jstage.jst.go.jp/article/studiitalici/60/0/60_KJ00006713853/_article (дата обращения: 25.11.2021).

417. Menditto M. Gabriele d'Annunzio: decadente "animale di lusso". // URL: https://www.900letterario.it/scrittori-del-900/dannunzio-decadente-animale-lusso/ (дата обращения: 25.11.2021).

418. Peterson R. E. A History of Russian Symbolism. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993.

419. Quazza R. Alfonso II d'Este, duca dì Ferrara // Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 2. // Цит. по URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-ii-d-este-duca-di-ferrara-modena-e-reggio/ (дата обращения 20.04.2022).

420. Roux P.D. Nouveau Dictionnaire des oevres de tous les tempes e tous les pays. Paris: Editions Robert Laffront, 1994. Vol. 1.

421. Semprini G. Il commento alla canzone di amore del Benivieni di Pico della Mirandola // Rivista di Filosofia Neo-Scolastica. Vol. 14, No. 5, Settembre-ottobre 1922.
422. Ustinovskaya, A., & Lamzina, A. (2021). Gumilev-Translator As A Guide To The World Culture. In E. V. Toropova, E. F. Zhukova, S. A. Malenko, T. L. Kaminskaya, N. V. Salonikov, V. I. Makarov, A. V. Batulina, M. V. Zvyaglova, O. A. Fikhtner, & A. M. Grinev (Eds.), Man, Society, Communication, vol 108. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences (pp. 526-533). European Publisher. https://doi.org/10.15405/epsbs.2021.05.02.63
423. Wine and the Etruscan (II): the “married vine”, three thousand and more years of viticulture and art // URL: http://www.guadoalmelo.it/en/wine-and-the-etruscan-ii-the-married-vine-three-thousand-and-more-years-of-viticulture-and-art/?fbclid=IwAR36NAQs9OhQxeMfm5hy4QzuyrO1dIUtTA5k_U4C3A4kFcQbsxUQIbEOY2Y (дата обращения 08.02.2021).