

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Алёхина Нина Михайловна

**ФРАНЦУЗСКИЙ СИМВОЛИЗМ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И
КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ И. Ф. АННЕНСКОГО**

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Дашевская Ольга Анатольевна

Томск – 2014

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА	30
1.1 Актуальные аспекты художественного перевода и переводческие принципы И. Ф. Анненского.....	30
1.2. Приложение «Парнасцы и проклятые» к книге стихов И. Ф. Анненского «Тихие песни»: общая характеристика французских переводов.....	63
ГЛАВА 2. «ПАРНАСЦЫ» В ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ И КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ И. АННЕНСКОГО: ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ И СЮЛЛИ-ПРЮДОМ	77
2.1. Леконт де Лиль и неозэллинизм И.Ф. Анненского.....	77
2.1.1. Леконт де Лиль и античность в эстетике И.Ф. Анненского	77
2.1.2. Мотив жертвы в переводах из Леконта де Лиля.....	91
2.2. Философско-эстетическая проблематика в переводах из Сюлли-Прюдома и теория отражения в творческой рефлексии И.Ф. Анненского.....	109
ГЛАВА 3. ПЕРЕВОДЫ ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА И СТАНОВЛЕНИЕ СОБСТВЕННОЙ ЭСТЕТИКИ И ПОЭТИКИ: П. ВЕРЛЕН И С. МАЛЛАРМЕ.....	143
3.1. П. Верлен в переводах И.Ф. Анненского: морфология перевода.....	143
3.2. У истоков поэтики символизма И.Ф. Анненского: тема творчества в переводах сонетов С. Малларме («Дар поэмы» и «Гробница Эдгара Поэ»)...	174
3.3. Переводы французских символистов и сонетная форма в книге «Тихие песни».....	197
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	221
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	226

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено изучению своеобразия художественной и критической рецепции И. Ф. Анненским французского символизма.

Серебряный век может быть определен как мультисубкультурный период. Идея культуры связана с трансформацией представлений о ходе развития мирового литературного процесса, о месте разных национальных литератур в нем, о соотношении с ними русской культуры. В этом процессе существенную роль играет рецепция «чужого» материала, в первую очередь, посредством переводов

Активным транслятором иной культуры оказался и Анненский. И.Ф. Анненский (1855 – 1909) был человеком своей эпохи, творческой личностью Серебряного века: многочисленные критические статьи, упражнения в поэзии, рафинированная образованность филолога, универсальная эрудиция, знание иностранных языков.

Русские символисты подходили к ворвавшемуся в Россию французскому модернизму с особой серьезностью: составлялись переводные сборники, готовились антологии французской поэзии, новаторская поэтика активно впитывалась в национальную поэтическую ткань.

И. Анненский – чуткий критик французского наследия, и не только критик, но и интерпретатор. На протяжении всего творческого пути поэт исследует литературу Франции. Как критик, Анненский оставляет в наследии фундаментальные статьи, посвященные истокам французской культуры и ее развитию в русле символизма, посвящает критические статьи французской поэзии и драматургии.

Литературная судьба И. Анненского необычна: поэта не поняли современники. Михаил Бахтин пишет, что поэт не оставил никакой школы, потому что был слишком своеобразен, «ему можно было только подражать, но

учиться у него нельзя»¹. Его лирика оставалась забытой на протяжении тридцати лет. Ситуация неизученности, неузнанности Анненского в литературе спровоцирована им самим, характером его публикаций.

Стихотворная деятельность всегда велась Анненским скрыто, в дополнение к филологической и педагогической работе. В автобиографической заметке поэт указывает, что твердо решил «до тридцати лет не печататься». Наконец, в 1904 г., в возрасте 49 лет, под псевдонимом Ник. – То, Анненский публикует единственный прижизненный стихотворный сборник «Тихие песни».

Отдельные рецензии на стихотворения Анненского оставили символисты – А. Блок и В. Брюсов. После смерти поэта были выпущены поэтические сборники «Кипарисовый ларец» (1910) и «Посмертные стихи» (1923), куда была помещена большая часть его лирического наследия, но упоминаний о поэте было не слишком много. В основном имя И. Анненского встречается в работах акмеистов (О. Мандельштам, Н. Гумилев, А. Ахматова). Также в 1910 г. в «Аполлоне» вышла статья Ф. Зелинского «Анненский как филолог-классик»². В 1914 – 1915 гг. выходят две статьи Е. Архиппова «Об эстетическом восприятии смерти у И. Анненского» и «Никто и ничей»³.

Обращаясь к современным исследованиям творчества И. Анненского, необходимо подчеркнуть, что до 1960-х гг. мы не находим каких-либо статей или кратких очерков, посвященных творчеству И. Анненского. Но в начале шестидесятых в «Краткой литературной энциклопедии» появляется статья о поэте⁴. До 1980-х гг. статьи, посвященные Анненскому, единичны. В 1964 г. в свет выходит книга Л. Я. Гинзбург «О лирике», в которой мы находим раздел «Вещный мир», посвященный лирике Анненского⁵.

¹ Бахтин М.М. Анненский // Записи лекций М. М. Бахтина по истории русской литературы. Записи Р. М. Миркиной. Собрание сочинений. Т. 2. М: Русские словари, 1997. С. 342.

² Зелинский Ф. Анненский как филолог-классик. Аполлон. 1910. № 4. С. 1 – 9.

³ Тименчик Р.Д., Лавров А.В. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. Памятники культуры. Новые открытия. Ленинград: Наука, 1983. С. 61-68.

⁴ Иннокентий Анненский // Краткая литературная энциклопедия: В 9 томах. М.: Сов. энциклопедия, 1962. Т. 1. С. 237.

⁵ Гинзбург Л.Я. Вещный мир // О лирике. М., Л.: Советский писатель. С. 311-354.

Поворот в изучении наследия И.Ф. Анненского связан с исследованиями Тартуской школы об акмеизме, начинается с работ Р.Д. Тименчика, которые публикуются с 1978 г.⁶. В 1979 г. в серии «Литературные памятники» выходят «Книги отражений»⁷, издание было подготовлено Н. Т. Ашимбаевой, А. В. Федоровым, И.И. Подольской. В «Книгах отражений» впервые был опубликован целый ряд писем И.Ф. Анненского. Со второй половины 1980-х г. начинается интенсивное изучение творчества поэта: выходят его письма, архивные материалы, появляются работы Н.Т. Ашимбаевой, Г.Н. Пономаревой, Л.А. Колобаевой, М.В. Тростникова и др.⁸.

1984 год ознаменован выходом первой обширной монографии А.В. Федорова «Иннокентий Анненский: личность и творчество»⁹, где впервые целостно осмысливается лирика, переводческая деятельность, трагедии И.Ф. Анненского. В 1994 г. в Санкт-Петербурге состоялась первая масштабная международная конференция, по итогам которой выходит в свет классическое для анненковеда издание «Иннокентий Анненский и русская культура XX века»¹⁰. В начале 2000-х гг. опубликовано учебное пособие Г.В. Петровой «Творчество Иннокентия Анненского»¹¹, в котором анализируется художественное сознание Анненского, собирается библиография научных статей о русском поэте.

В современном литературоведении исследуются художественный мир, эстетика Анненского, появляются новые проблемы, расширяется круг тем и задач. Из новейших работ об Анненском наиболее полной и крупной является антология

⁶ Тименчик Р.Д. О составе сборника «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы, 1978. № 8. С. 307–316; Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. Памятники культуры. Новые открытия. 1981. Ленинград: Наука, 1983. С. 61- 68.

⁷ Анненский И.Ф. Книги отражений / Иннокентий Федорович Анненский. М.: Наука, 1979.

⁸ См. например: Ашимбаева Н.Т. Юмор как категория эстетики И. Ф. Анненского // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. С. 378 – 386; в 1983 г. защищена кандидатская диссертация Г.М. Пономаревой «Критическая проза И. Ф. Анненского (проблемы генезиса)» (Тарту, 1986, 16 с.); Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков. М.: Издательство МГУ, 1990; Тростников М.В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50. С. 328-337.

⁹ Федоров А.В. Иннокентий Анненский: личность и творчество. Л.: Художественная литература, 1984.

¹⁰ Иннокентий Анненский и русская культура XX века: сб. науч. тр. / [сост. и науч. ред. Г.Т. Савельевой]. СПб.: АО АРСИС, 1996.

¹¹ Петрова Г.В. Творчество Иннокентия Анненского. Великий Новгород, 2002.

«Инокентий Анненский: материалы и исследования»¹². Сборник представляет собой итог научно-литературных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения поэта, состоявшихся в Литературном институте им. А.М. Горького в 2009 г. Обширная конференция затрагивала общие вопросы лирики, критику, эссеистику, драматургическое наследие, переводческую деятельность поэта, вопросы биографии и творческого пути, частные аспекты творчества, были опубликованы неизвестные письма поэта. В сборнике по-новому поставлена проблема взаимодействия Анненского с новой философией его времени. Ставятся вопросы о влиянии философии Ницше на мировоззрение и художественный мир Анненского¹³, о своеобразии русского экзистенциализма, который отчетливо представлен в лирике русского поэта¹⁴. Книга содержит целый ряд статей, посвященных взаимодействию эстетики Анненского с поэтами и писателями двадцатого столетия (Чехов, Хлебников, Горький, Бродский)¹⁵.

Антология затрагивает одну из актуальных областей изучения феномена Анненского – существования его наследия в XX веке, наличия преемников И. Анненского¹⁶. По словам Л. Кихней, Анненский впервые разрабатывает «поэтику культурных рецепций», один из основополагающих принципов эстетики акмеистов¹⁷. Этот термин немаловажен и для нас при изучении восприятия Анненским французского символизма.

В 2009 г. в серии «Русский эпистолярный архив» вышло два тома писем И. Анненского, составленных и прокомментированных одним из крупнейших

¹² Инокентий Федорович Анненский. 1855-1909. Материалы и исследования. По итогам международных научно-литературных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения И.Ф. Анненского. М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009.

¹³ Петрова Г. Инокентий Федорович Анненский: «Проблема Ницше» // Инокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. М., 2009. С. 7-33.

¹⁴ Спивак Р.И. Анненский – лирик как русский экзистенциалист // Инокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. М., 2009. С. 57-67.

¹⁵ Николаева С. Чеховская антропология в литературно-критической интерпретации И. Анненского // Инокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. М., 2009. С. 183-196; Боровская А. Жанровый синтетизм в лирике В. Хлебникова и И. Анненского // Инокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. М., 2009. С. 370-376; Смирнов В. «Ох, гляди, Сатин-Горький...» // Инокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. М., 2009. С. 341-349; Разумовская А. Рефлексии И. Анненского в поэзии И. Бродского // Инокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. М., 2009. С. 422-433.

¹⁶ Грачёва Д. «Тень» И. Анненского в сборнике рассказов Н. Гумилева «Тень от пальмы» // Инокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. М., 2009. С. 349-357; Кузнецова А. Поэтика аскезы: И. Анненский и поэты «парижской ноты» // Инокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. М., 2009. С. 414-422.

¹⁷ Кихней Л.И. Анненский как предтеча акмеистов // Инокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. М., 2009. С. 39-47.

исследователей Анненского А.И. Червяковым¹⁸. В этом же году состоялись очередные Мусатовские чтения – «Некалендарный XX век: творческие диалоги», посвященные 100-летию со дня смерти И.Ф. Анненского¹⁹.

Среди современных исследований необходимо назвать монографию У.Н. Новиковой «Иннокентий Анненский: основы эстетики»²⁰, главным содержанием которой является анализ мотивной системы поэтического мира русского поэта. В 2013 г. была защищена докторская диссертация Н.В. Налегач²¹, значительно углубившая представления о поэтическом диалоге И.Ф. Анненского с двадцатым веком. В зарубежной литературе появляются работы Н. Гамаловой «Литература как место встречи: И. Анненский, поэт и критик» (N. Gamalova «La littérature comme lieu de rencontre: I. Annenskij, poète et critique», 2005 г.) и А. Виноградовой де ля Фортель «Приключения поэтического субъекта. Русский символизм по отношению к французской поэзии: соучастие или сопротивление?»²² (A. Vinogradova de La Fortelle «Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition», 2010 г.).

В анненсковедении с начала XX века сложилась традиция определять переводы И.Ф. Анненского как априори неточные, как вариации оригиналов, очень далекие от подлинника. Уже первые его критики – А. Блок и В. Брюсов – отмечали, что «переводы непозволительно далеки от подлинника», «бледны», но, тем не менее, переводчик наделен способностью «вселяться в душу разнообразных переживаний»²³, «учился у достойных учителей»²⁴. Интересна противоположная реакция: выбор переводимых поэтов (Бодлер, Верлен, Малларме) служил для читателей указателем причастности Анненского к

¹⁸ Анненский И.Ф. Письма: В 2-х т. СПб: Галина скрипит; Издательство им. Н. И. Новикова, 2009.

¹⁹ Некалендарный XX век (сборник статей). М.: Азбуковник, 2011.

²⁰ Новикова У.В. Иннокентий Анненский: основы эстетики СПб: Серебряный век, 2010.

²¹ Налегач Н.В. И. Анненский и русская поэзия XX века: автореф ... д. филол. наук. Кемерово, 2013.

²² Vinogradova de La Fortelle A. Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition / A. Vinogradova de La Fortelle. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence. 2010.

²³ Блок А.А. Рецензия на книгу Ник. Т-о «Тихие песни». С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые» // Слово. 1906. № 403 (6 марта). Лит. приложение. № 5.

²⁴ Брюсов В.Я. Рецензия на книгу Ник. Т-о «Тихие песни». С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые» // Весы. 1904. № 4. С. 62-63.

«декадентам», что оценивалось негативно²⁵. И так, первый постулат о переводах Анненского, утвержденный в анненковедении – обращение поэта с иноязычной лирикой характеризуется вольностью (Ср.: «Переводы лирики нередко отходят от подлинника слишком далеко с нашей современной точки зрения на это искусство»²⁶).

Субъективность переводов И. Анненского отмечает и О.Э. Мандельштам. Поэт говорит о том, что Анненский «не способен служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком»²⁷. Д. Философов, отзываясь о переводе Анненским трагедии «Ипполит», отказывает переводчику в умении не только переводить, но и в праве называться поэтом: «Кроме знания и любви – надо уметь. Для того чтобы переводить поэта, надо самому быть поэтом»²⁸.

В шестидесятые годы М.Л. Гаспаров продолжает эту тенденцию. Переводы И. Анненского исследователь называет «фантазиями на темы «парнасцев и проклятых», говорит о подчинении Анненским оригинальных французских текстов «привычкам родного языка»²⁹. Характеристика Гаспаровым поэтики переводов Анненского из символистов особо категорична: «символистская отстраненность» французского стихотворения «сводится к подбору красивых слов и щемящих интонаций»³⁰.

В конце XX века возрос интерес к Анненскому как переводчику французского символизма. Несмотря на достаточное количество научных работ, посвященных различным ракурсам литературной деятельности поэта, представления об алгоритмах работы Анненского над иноязычными произведениями, о модели его перевода еще не составлено. Именно французский символизм как поле переводческой деятельности Анненского изучается больше всего. Вместе с тем работа русского поэта над французским материалом

²⁵ М-ов М. Рецензия на «Тихие песни». «Русский вестник». 1904. № 7. С. 385-386.

²⁶ Федоров А.В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики // Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки. Л., 1983. С. 201.

²⁷ Мандельштам О.Э. О природе слова // Шум времени. М.: Азбука, 1999. С. 222-224.

²⁸ Цит. по кн.: «Иннокентий Анненский глазами современников». СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2011. С. 11.

²⁹ Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма. Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. М.: Наследие, 1992. С. 244 – 264.

³⁰ Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма. 1992. С. 245.

находится на начальном этапе ее изучения: исследуется либо переводческая стратегия поэта в каком-либо одном переводе, либо Анненский вписывается в ряд других переводчиков, работающих над творчеством того или иного французского поэта.

В настоящее время создана серьезная научная база для изучения Анненского как переводчика французского символизма. Необходимыми для изучения этой темы мы считаем работы А.В. Федорова³¹, где впервые был дан и систематизирован материал о переводческой работе И.Ф. Анненского, представлен обширный фактографический материал. Исследователь определял важность творчества французских символистов для поэта «в русле овладения теми средствами острой и тонкой выразительности, которых требовало воплощение волновавших его сложных мыслей и чувств, образов и мотивов»³². Переводчика привлекает не только «созвучное тому, что он сам прямо не высказал», но и «кричаще-резкое», эпатажное (например, переводы из лирики А. Рембо). Исследователь также подчеркивает просветительскую функцию переводов И.Ф. Анненского, желание «познакомить читателя с малоизвестной или даже одиозной для обывателя областью французской поэзии»³³.

Наиболее значимые для нашего исследования рассуждения мы находим в современных работах. В монографии А.Е. Аникина³⁴ высказаны важные замечания о возможной связи того или иного стихотворения с французским символизмом. Исследование состоит из ряда статей, разносторонне затрагивающих стороны творчества Анненского: рассмотрен генезис драматургии поэта, анализируется влияние на русского поэта античной, французской культуры (Шарль Леконт де Лиль, Бодлер). Отдельным разделом разрабатывается «бодлеровский» текст в драме «Фамира-кифарэд».

³¹ Федоров А.В. Иннокентий Анненский: личность и творчество. Л., 1984; Федоров А.В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики //Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки. Л.: Сов. Писатель, 1983. С. 188-205.

³² Там же. С. 88.

³³ Там же. С. 107.

³⁴ Аникин А.Е. Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи. М.: Языки славянской культуры, 2011.

Важной точкой отсчета для нашего исследования мы считаем диссертацию Е. С. Островской «И. Анненский и французская поэзия XIX века»³⁵. Исследовательница первой обратилась к рассмотрению приложения «Парнасцы и проклятые». В диссертации поставлен акцент на лингвистические аспекты переводов Анненского: составлен словарь частотности, проанализирована метрика, рифмовка, лексика и синтаксис переводов Анненского из французского символизма. В работе над переводами применялся количественный метод определения точности – вольности переводов, разработанный М.Л. Гаспаровым. Исследование направлено на изучение влияния на художественный мир Анненского лирики Бодлера, а также «маргинальных» поэтов (Вилье де Лиль-Адан, Вьеле-Гриффен), по выражению Островской, то есть тех символистов, которые являлись, по мнению исследователя, не ключевыми фигурами французского символизма. Так, количественный метод определения точности-вольности позволяет исследователю сделать вывод о том, что «на лексическом уровне переводчик ориентируется на передачу ключевых образов, а не всей лексики», «наиболее далека от оригинала область синтаксиса»³⁶. В заключение работы Е.С. Островская определяет переводческий метод Анненского. Исследователь настаивает на том, что французская поэзия осмыслялась Анненским именно по отношению к русской традиции, доказывая «идею посреднической роли родной поэзии при понимании поэзии иностранной»³⁷. Восприятие Анненским французской поэзии, по мнению исследователя, вызвано желанием учиться у французов, а также через них «усвоить античный миф»³⁸.

В статье «Французские поэты в рецепции И. Анненского (Шарль Леконт де Лиль)» Островская характеризует переводы Анненского как «общую поэтизацию лексики, зашифровывание образов, обязательное отклонение в сторону ключевых образов русского поэта, благодаря которым переводимые им

³⁵ Островская Е.С. Иннокентий Анненский и французская поэзия XIX в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Елена Сергеевна Островская. М., 1998.

³⁶ Островская Е.С. Иннокентий Анненский и французская поэзия XIX в. С. 14–15.

³⁷ Островская Е.С. Иннокентий Анненский и французская поэзия XIX в. С. 25.

³⁸ Там же.

столь разнообразны поэты становятся частью загадочного единства «парнасцев и проклятых»³⁹.

В отдельную группу работ о переводческой деятельности И. Анненского выделим статьи О.Ю. Ивановой⁴⁰, где автор выдвигает гипотезу о своеобразной модели переводов русского поэта, зависящей от культурно-временного пространства Серебряного века. О.Ю. Иванова дает определение «модели перевода», что является «рядом мыслительных операций, определенных предметом и целью перевода»⁴¹. Модель перевода И. Анненского автор называет герменевтической, объясняя это принадлежностью русского поэта к особой культурно-исторической эпохе. Для «субъекта культуры» Серебряного века нет ничего «чужого», каждое произведение той или иной культуры должно быть включено в «картину мира познающего». О.Ю. Иванова говорит о том, что для И. Анненского в переводах главной была не «просветительская» идея, а процесс «понимания-познания»⁴².

О сложности работы с переводческим наследием Анненского свидетельствует кардинальное изменение точки зрения Ивановой на модель перевода русского поэта в 2012 г.; она проговаривается в статье «Герменевтический перевод как функция культурного синтеза Серебряного века, или почему И.Ф. Анненский перевел «Ночную песнь странника» Гете»⁴³. О.Ю. Иванова уточняет определение модели перевода Анненского и называет ее герменевтико-синтетической, где перевод осуществляется в личных целях переводчика, «перевод для познания», гносеологический перевод, перевод «для себя», а не для других»⁴⁴.

Существует корпус статей, посвященных исследованию переводов И. Анненского. Так, переводы Анненского анализируются в контексте

³⁹ Островская Е.С. Французские поэты в рецепции И. Анненского. Шарль Леконт де Лиль. Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2005. № 5. С. 34.

⁴⁰ Иванова О.Ю. Герменевтическая модель перевода в творчестве И. Анненского: (к постановке вопроса) // Университетское переводоведение. СПб., 2004. Вып. 5. С. 127-133.

⁴¹ Иванова О.Ю. Герменевтическая модель перевода в творчестве И. Анненского: (к постановке вопроса). С. 127.

⁴² Иванова О.Ю. Герменевтическая модель перевода в творчестве И. Анненского: (к постановке вопроса). С. 128.

⁴³ Иванова О.Ю. К вопросу о новых терминах в переводе (И. Анненский и его модель перевода) // Вестник нижегородского университета им Н.И. Лобачевского. 2012. № 1(2).

⁴⁴ Иванова О.Ю. К вопросу о новых терминах в переводе (И. Анненский и его модель перевода). С. 64.

межкультурных связей, в большей мере с Францией (Е. О. Гвоздикова⁴⁵, А. Лавриллье⁴⁶). А. Лавриллье в статье «Анненский-переводчик как «восприемник» поэтической культуры французских модернистов» подчеркивает, что русский поэт выбирал для перевода только близкие «по творческому почерку» стихотворения. Анализируя переводы И. Анненского из лирики Ш. Кро и С. Малларме, автор статьи делает вывод о механизмах выбора И. Анненским для перевода того или иного произведения. Автор статьи отмечает, что русский поэт переводит такие стихотворения, которые могли бы дать что-то русской поэзии, И. Анненский пытается работать в «сложнейшем механизме переноса способа художественного мышления, присущего одной культуре, на язык другой»⁴⁷.

Реализация понятия «французский символизм» в контексте критической прозы И. Анненского затрагивается в статье А.С. Литовченко⁴⁸. Анализу Анненского-переводчика лирики посвящены статьи Т.Ю. Макаровой⁴⁹, Г.А. Левченко⁵⁰, С.В. Косихиной⁵¹, Э. Анри-Сафье⁵².

Существует ряд исследований, направленных на изучение того или иного иностранного поэта в России, где в ряде переводчиков нередко рассматривается и Анненский: кандидатская диссертация С.В. Файн «Поль Верлен и поэзия русского символизма (И. Анненский, В. Брюсов, Ф. Сологуб)»⁵³, исследование Р.

⁴⁵ Гвоздикова Е.О. «Il pleure dans cour...» Поля Верлена и «Октябрьский миф» Иннокентия Анненского: к вопросу о русско-французских литературных взаимодействиях // Проблема национальной идентичности и принципы межкультурной коммуникации: материалы школы-семинара (Воронеж, 25-30 июня 2001 г.). Воронеж, 2001. Т. 2. С. 14-18.

⁴⁶ Лавриллье А. Анненский-переводчик как «восприемник» поэтической культуры французских модернистов // 100 лет Серебряному веку: материалы междунар. науч. конф. М., 2001. С. 178-183.

⁴⁷ Лавриллье А. Анненский-переводчик как «восприемник» поэтической культуры французских модернистов. С. 178.

⁴⁸ Литовченко А.С. Французский символизм в "Книгах отражений" Ин. Анненского. Филологические штудии. Иваново, 2009. Вып. 12. С. 10-18.

⁴⁹ Макарова Т.Ю. Проблема истины как элемент переводческой адаптации "Песни без слов" П. Верлена // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания. Новосибирск, 2010. С. 72-76.

⁵⁰ Левченко Г.А. Сопоставление перевода поэтического произведения с его оригиналом на примере стихотворения Ш. Бодлера «Сплин» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2002. № 3. С. 132-143.

⁵¹ Косихина С.В. «Без лиц и без речей разыгранная драма...» («Vegliardo» А. Негри в переводе И. Анненского) // Русский язык в школе. 2009. № 2. С. 59-62.

⁵² Анри-Сафье Э. Стихи в стихах: о «Трилистнике шуточном» Иннокентия Анненского (По поводу сонета «Перебой ритма» // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. М., 2009. С. 76-91.

⁵³ Файн С.В. Поль Верлен и поэзия русского символизма (И. Анненский, В. Брюсов, Ф. Сологуб): автореф. дис...канд-та фил. наук/С.В. Файн. М., 1994.

Дубровкина «С. Малларме и Россия»⁵⁴, А. Ваннера «Бодлер в России»⁵⁵, монография А. Виноградовой де ля Фортель⁵⁶.

Так, Р. Дубровкин отмечает стилистическую отдаленность переводов Анненского от подлинника и, вместе с тем, стилистическое сходство переводов объясняет «стремлением автора реализовать символистскую поэтику средствами родного языка»⁵⁷, которое реализуется не только в работе с текстами французских символистов, но и с текстами представителей «Парнаса»; «тенденцию к затрудненности текста». Исследователь определяет значение переводческой деятельности для Анненского как тренировочной деятельности, результаты которой будут выражены Анненским «по-настоящему в собственном творчестве»⁵⁸.

Виноградова де ля Фортель называет стратегии работы Анненского с иноязычным материалом как «*dénaturation*» (от глагола «*dénaturer*», что значит «лишать природных свойств, портить, искажать, извращать»). Переведенное стихотворение как бы меняет свою природу, лишается почвы, то есть полностью разрывает свои связи с французским миром и принятыми автором поэтическими установками, текст становится русским: подлинник искажается, образы редко остаются похожими. Исследователь настаивает, что такое «искажение, денатурация» оригинала не может рассматриваться как случайный факт, «деформация подчиняется определенной логике». Рассуждая о взаимодействии Анненского с художественным миром французских символистов, исследователь рассматривает «противостояние» перевода оригиналу и говорит о «предательстве» Анненского как переводчика по отношению к французской лирике в плане проблематики. В целом, исследователь делает вывод о том, что диалог смыслов во взаимодействии русской и французской литературы постепенно перерастает в «диспут». Русская символистская культура не только

⁵⁴ Дубровкин, Р. Стефан Малларме и Россия / Р. Дубровкин. Bern: Peter Lang, 1998.

⁵⁵ Wanner, A. Baudelaire in Russia / A. Wanner. Gainesville: University press of Florida, 1996.

⁵⁶ Vinogradova de La Fortelle, A. Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition / A. Vinogradova de La Fortelle. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence. 2010.

⁵⁷ Дубровкин, Р. Стефан Малларме и Россия. Bern: Peter Lang, 1998. С. 366.

⁵⁸ Дубровкин, Р. Стефан Малларме и Россия. Bern: Peter Lang, 1998. С. 369.

интерпретирует и перечитывает французские тексты, но затрагивает и саму их «плоть», подчиняя ее своим собственным особенностям⁵⁹.

Изучение Анненского как переводчика французского символизма – актуальная современная проблема и требует дальнейшего изучения.

Обратимся к теоретическим и методологическим основам переводоведения. Каждая эпоха вырабатывает свою концепцию образного познания действительности, свои принципы перевода. Литературная эпоха начала XX века отличается особо интенсивной переводческой деятельностью, что обязывает исследователя описать переводческую ситуацию этого периода, охарактеризовать ее в рамках переводоведческого аппарата, представить основные тенденции перевода, проанализировать переводческие принципы главных представителей эпохи (В.Я. Брюсов, Ф. Сологуб, М. А. Волошин, А.А. Блок, К.Д. Бальмонт). Теоретической базой для рассуждения о переводе в принципе стали работы Р. О. Якобсона⁶⁰, А. В. Федорова⁶¹; П. М. Топера⁶², В.Н. Комиссарова⁶³, Е.Г. Эткинда⁶⁴, А. Поповича⁶⁵, Г. Р. Гачечиладзе⁶⁶. В рассуждениях о переводе в эпоху Серебряного века для нас мы опирались на труды М. Л. Гаспарова⁶⁷, В. Е. Багно⁶⁸. В рамках исследования были изучены современные работы по переводу, как лингвистической, так и литературоведческой направленности (З. Д. Львовская⁶⁹, Н. Г. Валеева⁷⁰, Т. А. Казакова⁷¹ и др.), создан необходимый понятийный аппарат. Особое значение уделялось изучению междисциплинарных моделей перевода,

⁵⁹ Vinogradova de La Fortelle, A. Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition / A. Vinogradova de La Fortelle. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence. 2010. С. 224 – 226.

⁶⁰ Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. С. 16-24.

⁶¹ Федоров А.В. Основы общей теории перевода. СПб.: Филология ТРИ, 2002.

⁶² Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М: Наследие, 2000.

⁶³ Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: ЭТС, 2002.

⁶⁴ Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. М.-Л.: Советский писатель, 1963.

⁶⁵ Попович А. Проблемы художественного перевода. М.: Высшая школа, 1980.

⁶⁶ Гачечиладзе Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М.: Советский писатель, 1980.

⁶⁷ Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма. Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. М.: Наследие, 1992. С. 244 – 264.

⁶⁸ Багно В.Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: ГИПЕРИОН, 2005.

⁶⁹ Львовская З.Д. Современные проблемы перевода. М.: Издательство ЛКИ, 2008.

⁷⁰ Валеева Н.Г. Теория перевода: культурно-когнитивный и коммуникативно-функциональный аспекты: монография. М.: РУДН, 2010.

⁷¹ Казакова Т.А. Художественный перевод: в поисках истины. СПб, Филологический факультет СПбГУ, 2006.

наиболее актуальной тенденции его развития в настоящее время (Т.А. Казакова, Н.В. Вороневская⁷², Н.М. Нестерова⁷³).

Развитие современной переводоведческой мысли, в частности, о художественном переводе, обусловлено вектором мысли философской герменевтики второй половины XX века: работами Г.-Г. Гадамера, П. Рикера, Ж. Деррида. В современной теории художественного перевода актуальна проблема механизмов работы поэта или писателя со смыслами, которые ему дает иноязычное произведение, следовательно, работа с сознанием переводчика. Осмысляются процессы «набрасывания» своего смысла на текст, процесс перевода как творчества, выстраивается понимание термина «восприятие». Художественный перевод в современном литературоведении понимается как процесс творчества, создания иного творческого мира, обладающего своей эстетической ценностью. Перевод по отношению к оригинальному тексту понимается как семиозис, воспроизведение, аналогия.

Размываются основные категориальные понятия перевода, такие как адекватность, эквивалентность, переводимость. Констатируется их неустойчивость, а значит – вариативность в понимании того или иного переводчика.

Ориентированность исследования на совершенно особый период бытования художественного перевода актуализирует его осмысление в рамках семиотики и эстетики («перевод есть эстетическая ценность»⁷⁴) как отношение между текстами, знаками (интертекстуальная теория перевода). Так, переводы русского символизма, шире Серебряного века, ориентируют исследователя на их рассмотрение с позиций культурологической семиотики (Ю.М. Лотман). Переводческая деятельность Серебряного века понимается в работе как, во-первых, культуртрегерство, где переводчик «переключает текст из одной системы

⁷² Вороневская Н.В. Художественный перевод как форма межкультурной коммуникации (начала теории): монография / Н. В. Вороневская, Е. Л. Лысенкова, Е. В. Харитонова, Р. Р. Чайковский. Магадан: Северо-Восточный гос. Ун-т, 2012.

⁷³ Нестерова Н.М. Вторичность как онтологическое свойство перевода: автореф. дис. ...д. филол. наук. Пермь, 2005.

⁷⁴ Оболенская Ю. А. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. С. 80-81.

в другую», «получает сумму сообщений» иной культуры⁷⁵. Во-вторых, переводчик Серебряного века творит собственный миф о переводимом авторе, переживает культурное сообщение, данное ему иноязычным автором. В этом ключе миф об иной культуре или представителе культуры, выражающийся в переводе, есть «схема организации сообщения», перевода, таким образом, тем самым констатируется «потеря» текстом «первичной семантики»⁷⁶. Эти две позиции, безусловно, входят в русло изучения переводов Анненского. Художественный перевод исследуется нами в работе в связи с психологическими механизмами: ассоциацией, интуицией.

В русском литературоведении понятие «французского символизма» четко не определено. Этот факт можно объяснить тем, что в советский период развития литературоведческой науки о французских символистах, декадентах в принципе не писали. Так, например, в учебнике 1969 г.⁷⁷ по истории зарубежной литературы не упоминается ни о символизме, ни тем более о «Парнасе». В первом учебнике по истории французской литературы, вышедшем в 1987 г. в МГУ нет места таким литературным течениям, как Парнас. О символизме говорится крайне скупо, через А. Рембо и П. Верлена. С. Малларме связывали исключительно с эпохой декаданса⁷⁸. В многотомной «Истории всемирной литературы» (ИМЛИ РАН, 1991) Бодлер и Парнас относятся к поэзии 1850-1860-х годов.

В русском литературоведении 2000-х гг. Малларме воспринимается как глава символизма во Франции (1886 год – время определения новой школы), мэтр и теоретик символизма⁷⁹, представитель символизма⁸⁰, «эмблематическая фигура французского символизма с оформленной школой»⁸¹. Т. В. Соколова говорит о

⁷⁵ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 41-42.

⁷⁶ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 46.

⁷⁷ Андреев Л.Г. История зарубежной литературы после Октябрьской революции: учебное пособие для студентов государственных университетов / Л. Г. Андреев, З.И. Плавский, В.В. Ивашева. М.: МГУ, 1969.

⁷⁸ Андреев Л.Г. История французской литературы: учебник для студентов филологических специальностей высших учебных заведений / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. М.: Высшая школа, 1987.

⁷⁹ Швейбельман. Н.Ф. В поисках нового поэтического языка: проза французских поэтов середины XIX в. – начала XX веков. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2002. С. 140.

⁸⁰ Жук М.И. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX в. М.:Флинта, 2011. С. 32, С. 43.

⁸¹ Гарин И.И. Проклятые поэты. М. Терра-клуб, 2003. С. 774, С. 776.

«символистах группы Малларме»⁸². В учебнике «Зарубежная литература XX века (1871-1917)» под редакцией Богословского неразрывные три поэтические фигуры – Верлена, Рембо, Малларме – анализируются как «кровные родственники и сыновья Бодлера». Символизм в учебнике понимается как часть декадентства, ядро которого составили названные три имени, теоретиком выступил Малларме⁸³. Имя последнего неразрывно соединено с именами Верлена и Рембо (устойчивая формула – Верлен, Рембо, Малларме – символисты).

Одной из крупных работ о французском символизме считается монография Д. Д. Обломиевского «Французский символизм»⁸⁴. Автор одним из первых дал обобщающий взгляд на зарождение и движение символизма, затронул тему предшественников этого литературного направления – поэтов-парнасцев. По Обломиевскому, история французского символизма начинается с выхода в свет «Цветов зла» Ш. Бодлера (1857 г.). Исследователь указывает на следующие новаторские позиции поэтов-символистов: субъективный лирический фактор стал «элементом внутренней формы»; действительность получила «дополнительное измерение, основанное на отношении субъекта к объекту»; присутствует «создание двухпланового образа»; важна роль «субъективных психологических ассоциаций». Обломиевский подчеркивает смысл терминов «символ» и «символизм», где символ выражает «что-то стоящее за ним», «внутренний мир, душу человека»⁸⁵.

Исследователь французской поэзии А.И. Владимирова делит время символизма на две части: «классический» («старшие символисты») период символизма, который длился до 90-х годов XIX века, и связан с именами Рембо, Верлена, Малларме, и «новые поэты», провоцирующие «реакцию» на старые формы символизма⁸⁶.

⁸²Соколова Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. Спб: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 166.

⁸³Богословский В.Н. и др. Зарубежная литература XX века (1871 - 1917). М. Просвещение 1979.С. 28.

⁸⁴Обломиевский Д.Д. Французский символизм. М.: Наука, 1973.

⁸⁵Обломиевский Д.Д. Французский символизм. С. 294.

⁸⁶Владимирова А.И. Проблема художественного познания. Л.: Издательство Ленинградского университета. С. 49-50.

Обратимся к французским исследованиям (нами был изучен корпус работ от начала XX века до современных): G. Kahn, P. Martino, W. M. Malinowski, J. Heistein, M. Jacquod, R. Jullian, X. Darcos, Ch. Todorov⁸⁷.

Во французском литературоведении достаточно укоренен следующий хронологический подход: существует две группы символистов. Первая группа – «les précurseurs»⁸⁸ («предшественники») – Верлен, Малларме, Рембо. Вторая группа – «les «jeunes» («молодые») – новая волна символизма, представители собственно символизма: Ж. Мореас, Ж. Лафорг, А. де Ренье, Р. де Гурмон, Ф. Вилье-Грифен и др. Часто исследователи совпадают в том, что рассматривают символизм в широком и узком смысле. Так, J. Heistein утверждает, что определить понятие символизма «нам кажется трудным». Исследователь дает два определения символизму: в узком смысле, это «художественное течение (литературная школа), период с размытыми границами («periode delimitée»)), в широком – «в принципе символические элементы во всей литературе со времени ее рождения»⁸⁹.

«Принцами литературного символизма» называет Верлена и Малларме исследователь R. Jullian. Самые важные представители нового течения, карьера которых знаменует собой расцвет символизма, различаются ученым по самим основаниям символизма. Верлен – «не обладает всеми знаками символизма, но скорее принадлежит к декадентскому полюсу», Малларме представляет собой «символизм в чистом своем состоянии, символизм духовных реальностей»⁹⁰. За ним следует и К. Тодоров, разводя двух поэтов по принципу разделения лирики и

⁸⁷ Malinowski, W. M. *Le roman du symbolisme* (Bourges – Villiers de l'Isle-Adam – Dujardin – Gourmont – Rodenbach) / W. M. Malinowski. Poznan: Wydawnictwo Naukowe, 2003; Heistein, J. *Le Décadentisme et ses contextes européens* / J. Heistein // *Décadentisme, symbolism, avant-garde dans les littératures européennes. Recueil d'études*. Wrocław: Wydawnictwo uniwersytetu wrocławskiego; Paris: Librairie. Editions A. G. Nizet. C. 7 – 32; Michelet Jacquod, V. *Le roman symboliste: un art de l'«extrême conscience»*: Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob / V. Michelet Jacquod. Genève: DROZ, 2008; Jullian, R. *Le mouvement des arts, du romantisme au symbolisme : Arts visuels, musique, littérature* / R. Jullian. Paris: Michel, 1979; Darcos X. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette, 2014; Todorov Ch. *Histoire de la littérature française, XVIII-e - XX-e s. : le roman, la poésie*. В. Търново : Faber, 1998; Kahn G. *Les origines du symbolisme*. Paris: Albert Messein, éditeur, 1936. Martino P. *Parnasse et Symbolisme (1850-1900)*. Paris, Librairie Armand Collin, 1928.

⁸⁸ По терминологии К. Тодорова (Todorov Ch. *Histoire de la littérature française, XVIII-e - XX-e s. : le roman, la poésie*. В. Търново : Faber, 1998). С. 227.

⁸⁹ Heistein J. *Le Décadentisme et ses contextes européens*. Paris: Librairie. Editions A. G. Nizet. C. 12-13.

⁹⁰ Jullian R. *Le mouvement des arts, du romantisme au symbolisme : Arts visuels, musique, littérature*. Paris: Michel, 1979. С. 467-468.

философии (Малларме – «философский символизм», Верлен – «лирический символизм»)⁹¹.

Несмотря на вполне устоявшееся хронологическое разделение символистского периода во французском литературоведении, Х. Darcos в учебнике 2014 г. представляет совершенно новую периодизацию французской литературы второй половины XIX века. Автор рисует схему, где наглядно показывает, что основными фигурами, повлиявшими на процесс развития лирики во Франции в интересующем нас периоде являются Бодлер, чье творчество относится к области идеализма и символизма. От Бодлера берет начало лирика А. Рембо (отметим, что в основном массиве работ имя Рембо нигде так высоко не оценивается). Автор не вводит в классификацию имя Верлена.

Движение символизма также тесно переплетается или же включает в себя следующие эстетические ответвления: импрессионизм, декадентство. Разногласица в понимании первостепенной значимости того или иного направления зависела от того, к какому из направлений принадлежал тот или иной автор работы. Вполне закономерно, изучая, например, декадентство, найти характеристику поэта или писателя в категориях этого направления. Сравним, например, мнение А. Байю о том, что «символисты – это псевдо-декаденты, которые идут по следам декадентства, и не принесли ничего нового»⁹². Тем не менее, основная схема представления французского символизма зиждется на следующей модели: в изданиях говорится о кризисе романтизма, переломных 1860-х гг., когда на литературной арене появляются представители движения «Парнас» и Шарль Бодлер (которых некоторые определяют как романтиков), от них впоследствии отходят Верлен, Рембо и Малларме. Место именно символизма здесь до сих пор не закреплено. Важно отметить, что в сборнике, принадлежащем Леконтю де Лиллю, идейному лидеру группы «Парнас», печатались почти все известные ранние символисты.

⁹¹ Todorov Ch. Histoire de la littérature française, XVIII-e - XX-e s.: le roman, la poésie. С. 243.

⁹² Цит. по кн.: Heistein J. Le Décadentisme et ses contextes européens. Paris: Libraire. Editions A. G. Nizet. С. 10.

Необходимо различать два периода бытования символизма: скрытый и явный. Чисто литературное существование символизма во Франции определяется манифестом Жана Мореаса 1886 г., когда направление официально начало существовать. Верлен, Рембо и Малларме подготавливали символизм, они должны пониматься как художники, давшие эстетическую основу символизму.

Мы согласны с мнением J. Heistein о том, что трудно определить, когда именно зародился символизм, декадентство, импрессионизм. Манифесты этих направлений – это уже итог их развития⁹³. Дело в том, что символизм существовал в эпоху развития ряда крупных общеевропейских феноменов, размежевание которых не всегда представляется возможным. Отметим, что плеяда символистов после манифеста Мореаса – это художники немного другого порядка, чем Верлен, Рембо и Малларме. Поэты работают уже на основах, созданных этими тремя поэтами.

Если подытожить разные точки зрения, то можно сделать следующий вывод. Новая французская поэзия второй половины XIX в. прошла три стадии своего развития: период «Парнаса» (предшественники), ранний символизм («старшие», «классический» период), новая форма, собственно «символисты», появившаяся после публикации манифеста Ж. Мореаса.

Мы употребляем термин «французский символизм» по отношению ко всем французским переводам Анненского, включая сюда также и поэтов-парнасцев. Если в литературоведческой традиции, например, творчество Леконта де Лиля, Сюлли-Прюдома не принято относить к направлению символизма, то в сознании русского поэта оно представляет собой источник «новой современной чувствительности», то есть того нового европейского литературного материала, который на рубеже XIX-XX веков проник в русскую культуру. В ситуации конца XIX – начала XX века воспринимать новую французскую поэзию возможно было только в едином потоке. Необходимо было осознать и применить к своей литературе разносторонние нововведения французов. В этот период еще не существовало устоявшихся терминов «французский модернизм», как правильное

⁹³ Heistein J. Le Décadentisme et ses contextes européens. С. 11.

было бы назвать тот корпус поэтов, который осваивается Анненским. В его сознании новая французская поэзия могла делиться на символизм, в ту пору только выстраивающийся в четкую концепцию, и на предшественников символизма («Парнас»), откуда «вырастают» Бодлер, Верлен, Малларме.

На это указывает собранный Анненским сборник «Парнасцы и проклятые», куда он включает все свои переводы, сделанные в конце XIX и на рубеже XX века, основу его составляют переводы поэзии французского символизма.

С современной литературоведческой точки зрения, два этапа – «парнасцы и «проклятые» – правомерно было бы определить как «французский модернизм». Тем не менее, мы останавливаемся на термине «французский символизм» в виду того, что, принимая в работу термин «модернизм», мы еще более расширили бы границы нашего исследования, определив его в еще более неустойчивые хронологические рамки и отдалив представленных французских поэтов от понимания их Анненским.

Настоящее диссертационное исследование посвящено изучению переводов французского символизма И.Ф. Анненским в контексте его критической и эстетической рефлексии.

Под художественной рецепцией французского символизма И.Ф. Анненского мы понимаем полный корпус его опубликованных переводов, а также черновики переводов, прозаические переводы отрывков из французской литературы. Критическая рецепция подразумевает статьи, рецензии, письма, любые высказывания И.Ф. Анненского о французской литературе и французской культуре в целом.

Работа с отдельной персоналией (Леконт де Лиль, Малларме, Сюлли-Прюдом) построена в первую очередь на представлении французского поэта с его аутентичным материалом.

В 1904 г. выходит первый сборник И.Ф. Анненского «Тихие песни», а приложением к нему он делает свои переводы, получившие единое заглавие «Парнасцы и проклятые». В выборе материала исследования мы идем не от современных изданий лирики русского поэта, в которых переводы располагаются

всегда после собственных оригинальных произведений: в конце тома, в произвольном порядке по принципу авторской принадлежности. Мы опираемся на прижизненную публикацию собственных переводов самим И.Ф. Анненским, отвечающую его представлениям о них и их смысле, что отражено в его названии.

Сборник переводов «Парнасцы и проклятые» издания 1904 г. является ключевой единицей нашего исследования. Создание «Приложения» дает основания говорить о глубоком осознании И.Ф. Анненским поэзии французского символизма не только как литературной основы, но и как эстетической системы, коррелирующей с собственной лирикой. Вслед за поэтом мы рассматриваем французский символизм целостно, работаем и с единичными переводами, и с приложением. Помимо культовых французских поэтов (Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме) в сборнике своим количеством выделяются переводы из Шарля Леконта де Лиля (восемь переводов), Сюлли-Прюдома (восемь переводов), известных, но мало кому в то время интересных в России поэтов. Для исследования необходимо было взять и «парнасцев», и символистов («проклятых») как представителей единого движения новой французской поэзии.

Целью диссертации не является детальное изучение творчества всех представителей сборника «Парнасцы и проклятые». Критерии выбора имен для исследования были следующие: степень изученности поэта; количество переводов стихотворений, сделанных Анненским; наличие эстетических работ о поэте; значение поэта в контексте французского символизма.

Таким образом, для детального рассмотрения в работе мы выбрали четыре имени: двух поэтов, принадлежащих к поэтической группе «Парнас» (Леконта де Лиль и Сюлли-Прюдом), двух поэтов, создателей символизма (Верлен и Малларме).

Так, фигура Леконта де Лиля, поэта, главы поэтического направления «Парнас», значима в связи с фундаментальным интересом Анненского к античной культуре, культурологическая концепция русского поэта значительно коррелирует с пониманием культуры Леконта де Лиля как стремлению к неозеллинизму.

В связи с переводами из Сюлли-Прюдона⁹⁴ (René Armand François Prudhomme, 1839-1907) мы рассматриваем модель мира Анненского и эстетические доминанты его творчества. Современные французские исследования, посвященные Сюлли-Прюдому, позволяют констатировать, что именно философская мысль французского поэта представляет наибольший интерес для понимания переводов Анненского⁹⁵.

В русле анализа всего приложения «Парнасцы и проклятые» затрагиваются и другие имена поэтов-символистов. Так, например, имя Ш. Бодлера, несомненно, весомо повлиявшего на становление лирики И. Анненского, не делается нами предметом специального исследования в виду того, что отдельные стороны рецепции Анненским Ш. Бодлера затрагивались как в общих работах об Анненском, так и в ряде статей.

Среди корпуса переводов, выполненных Анненским из лирики французского символизма, особая роль принадлежит переводам из Стефана Малларме (Stéphane Mallarmé, 1842-1898). Его теоретические статьи, герметичные тексты позволяют говорить о французском поэте как о наиболее закрытом для читательского восприятия. Малларме является основой для понимания поэтики символизма Анненского, предваряет анализ сонетной формы в творчестве русского поэта.

В связи с Полем Верленом (Paul Verlaine, 1844-1896) анализируются варианты работы поэта с переводом, его стратегии. Для анализа выбраны наиболее знаковые стихи поэта: «Il pleure dans mon coeur» («Плачется в моем сердце») и «Mon rêve familier» («Мой привычный сон»), эти стихотворения переводили и другие представители русского символизма, что показывает своеобразие переводческих стратегий русского поэта.

⁹⁴ Стоит оговориться о неоднородном написании имени Сюлли Прюдом во французской и русской традиции. В русском написании (энциклопедии, сборники) в имени ставится дефис: Сюлли-Прюдом. Во французских же изданиях дефис отсутствует. В нашей работе мы последуем за И. Ф. Анненским и примем написание имени поэта через дефис.

⁹⁵ Ср. названия следующих работ: «Многообещающие картины: утопические желания и изобразительная реальность в 1890-х гг. во Франции» (Blythe Sarah Ganz, 2007), «Призраки науки: исследования о Паскале в Третьей французской республике» (Brower Matthew Brady, 2005), «Сюлли-Прюдом: философ салона Гастона Пари» (Kim J.P., 2005).

Цель исследования – изучить переводы французских поэтов И. Анненским, собранные в приложении «Парнасцы и проклятые», и выявить их роль в становлении собственной эстетики.

Для осуществления намеченной цели необходимо решить следующие **задачи:**

1. сделать подстрочники к переводам из Леконта де Лиля, Сюлли-Прюдома, П. Верлена, С. Малларме;
2. перевести современные критические и литературоведческие работы с французского языка (разделы монографии А. Виноградовой де ля Фортель, разделы докторских диссертаций S. G Blythe, M. V. Brower, J.P. Kim);
3. осмыслить переводческую деятельность И. Ф. Анненского в контексте переводческой ситуации символизма, а также в контексте современных актуальных парадигм;
4. проанализировать сборник переводов «Парнасцы и проклятые» как систему;
5. уточнить трактовку французского символизма, предлагаемую И. Ф. Анненским в его критических и эстетических статьях, в эпистолярном наследии;
6. проанализировать переводы Анненским Сюлли-Прюдома и выявить его место в творчестве русского поэта;
7. уточнить представления о переводах Анненским С. Малларме, Леконт де Лиль, П. Верлена, ввести в научный оборот их новые тексты;
8. перевести и проанализировать критические и эстетические работы изучаемых французских поэтов (С. Малларме, Сюлли-Прюдом, Леконт де Лиль);
9. выявить характер влияния новой французской поэзии на собственную книгу стихов «Тихие песни» (мотивы, ключевые концепты), проанализировать сонетный цикл.

Научная новизна диссертационной работы:

1. *Впервые* целостно рассматривается приложение «Парнасцы и проклятые» к книге стихов И. Анненского «Тихие песни», собранное им из собственных переводов.

2. *Впервые* вводятся в научный оборот переводы из Сюлли-Прюдома, исследуется рецепция Анненским его философских работ, выводящая нас к новому пониманию модели мира русского поэта в связи с философией отражения.

3. *Впервые* исследованы большинство переводов Анненским из Леконта де Лиля, П. Верлена, С. Малларме. Для работы было сделано сорок четыре подстрочника к оригинальным стихотворениям французских поэтов.

4. *Впервые* вводятся в научный оборот эстетические статьи Леконта де Лиля, отрывки из трудов Сюлли-Прюдома, эстетических статей и писем С. Малларме.

5. *Впервые* выявляется принципиальная связь переводов французских поэтов с развитием сонетной формы в книге стихов И. Анненского «Тихие песни».

Положения, выносимые на защиту:

1. Новая французская поэзия в приложении «Парнасцы и проклятые» осмысливается И. Анненским как единое целое.

2. На основе рецепции творчества Леконта де Лиля И. Анненским предлагается концепция новой славянской культуры. Поэт выстраивает ряд «античность – парнасцы – проклятые – русский символизм», одновременно пытаясь сделать французское наследие частью национального самосознания.

3. Переводы из Сюлли-Прюдома становятся источником и основой для становления теории отражения русского поэта. Философия и эстетика Прюдома определяют своеобразие идеалистической модели мира Анненского в книге «Тихие песни» (значение астральной символики).

4. Исследование эстетической проблематики в переводах сонетов С. Малларме – о творческом процессе и судьбе творения – значимы для становления теории символизма и поэтики символа в критико-эстетических статьях русского поэта.

5. Переводы французского символизма определили своеобразие первой книги И. Анненского «Тихие песни»: концептосферу, сюжетно-мотивные комплексы, сонетную форму как ее жанровую основу.

6. Цель переводов И. Анненского – передача эстетической информации. Переводы французских символистов предваряют собственное творчество, их значение – выражение поэтической саморефлексии Анненского.

7. В рецепции новой французской поэзии И.Ф. Анненский использует разные методы перевода: вольный перевод (П. Верлен), герменевтическая интерпретация (С. Малларме), мифопоэтическая интерпретация (Леконт де Лиль), диалог-интерпретация (Сюлли-Прюдом). Все переводные тексты И.Ф. Анненского можно определить как версию.

Объект исследования – переводы поэтов, представителей новой французской поэзии второй половины XIX века, выполненные И. Анненским; собственная лирика И. Анненского; критические статьи и рецензии, заметки, письма И. Анненского.

Предмет исследования – различные уровни рецепции французского символизма – переводческий, литературно-эстетический, читательский – в художественном и критическом наследии И. Анненского.

В связи с двунаправленностью исследования **материалом** для диссертационного сочинения послужили: 1. философско-эстетические и критические работы представителей французского модернизма, как непосредственно изучавшихся в диссертации (Леконт де Лиль, Малларме, Сюлли-Прюдом, Верлен), так и изученные в рамках проблемы целостности восприятия французского символизма И. Анненским (Ш. Бодлер). Привлечены исследования поэтов-символистов, впоследствии ставших теоретиками своего направления (Г. Кан). 2. Изучение художественной и критической рецепции И. Анненского построено на корпусе переводов поэта из французского символизма, известного сейчас в анненсковедении, на материале всего корпуса критических, эстетико-литературоведческих статей И. Анненского (опубликованных в «Книгах отражений», «Учено-комитетских рецензиях», «Театре Еврипида», в издании писем поэта); широко привлекается эпистолярное наследие русского поэта. 3. Исследование ситуации художественного перевода в Серебряном веке происходило на базе критических, переводоведческих, эстетических статей В. Я.

Брюсова, К. Д. Бальмонта, А. Белого. Ф Сологуба, М. А. Волошина, А. А. Блока и др. Привлекался обширный ряд переводов французского символизма, сделанный на рубеже XIX-XX вв.

Методологической основой исследования в области теории литературы являются труды по поэтике и мифопоэтике, теории текста М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, В.М. Жирмунского; труды по компаративистике Ю.Д. Левина, П.М. Топера, М.П. Алексеева; по поэтике мотива – А.Н. Веселовского, Е.К. Ромодановской, И.В. Силантьева; теория сонета базировалась на работах О.И. Федотова, С. Титаренко, А.В. Останковича; по теории цикла делалась опора на труды М.Н. Дарвина, Л.Е. Ляпиной; по филологической герменевтике мы опирались на труды Г.И. Богина.

В концептологии античной эстетики и теории мифа исследование опиралось на труды А.Ф. Лосева, Дж. Фрейзера, К. Хьюбнера; в области философских основ перевода исследование базируется на философско-герменевтическом подходе (П. Рикёр, У. Эко). В разработках по теории художественного перевода исследование велось с опорой на труды А. В. Федорова, Ю.Д. Левина, А. Поповича, Г. Гачечиладзе, П.М. Топера.

В области изучения культуры Серебряного века теоретической базой являлись труды Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Ю.Д. Левина, В.А. Келдыша, Н.Ю. Грякаловой, А. Хансена-Лёве, Е.Ю. Куликовой, Н.А. Богомолова.

Теоретическая значимость исследования раскрывается в нескольких областях. Работа вносит вклад в развитие современной теории художественного перевода, в ее герменевтические основы. Также исследование значимо для истории художественного перевода в России, в частности, Серебряного века, так как И.Ф. Анненский как переводчик почти не вводится в изучение художественного перевода этой эпохи, несмотря на то, что его деятельность является своеобразным феноменом. Диссертационное сочинение вливается в русло сравнительного литературоведения, междисциплинарной коммуникации как демонстрирующее еще один оригинальный вариант рецепции иноязычного материала. Несомненно, работа представляется важной и для анненсковедения

ввиду недостаточной разработанности темы переводческой деятельности И.Ф. Анненского и введения в научный оборот еще не исследованных имен французских поэтов, рецепция которых была значима для становления художественного мира И.Ф. Анненского.

Практическая значимость работы видится в применении ее материалов и результатов в чтении курсов по истории зарубежной и русской литературы рубежа XIX-XX веков; в спецкурсах по истории французской литературы; в спецкурсах по истории и теории художественного перевода.

Апробация отдельных результатов исследования происходила на XI, XII, XIII, XIV Всероссийских конференциях молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, Томский государственный университет), на VII (XXXIX) Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых (Кемерово, 2012), в рамках I молодежной научной школы с международным участием «Синхрония и диахрония: современные парадигмы и современные концепции» (Томск, ТГПУ, 13-14 июня 2012 года); на Всероссийской молодежной конференции «Традиции и инновации в филологии XXI века: взгляд молодых ученых» (Томск, ТГУ, август, 2012); на конференции «Сюжетология и сюжетография» (Сибирское отделение РАН, г. Новосибирск, Институт филологии, май, 2013 г.)

Структура диссертационного сочинения отвечает достижению намеченной цели и поставленным задачам, работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной и прочитанной литературы, состоящего из 345 наименований.

Первая глава «Теоретические и методологические аспекты изучения художественного перевода» посвящена осмыслению переводческой стратегии И.Ф. Анненского с позиций современной теории художественного перевода. В первом параграфе дано изложение основных дискуссионных моментов современного переводоведения, выявляются особенности переводческих стратегий в Серебряном веке, уточняется место переводов И.Ф. Анненского среди них. Во втором параграфе

анализируется приложение «Парнасцы и проклятые» как смысловое целое, намечаются основные скрепы между приложением и сборником «Тихие песни».

Вторая глава диссертационного исследования «Парнасцы» в переводческой и критической рецепции И. Анненского: Леконт де Лиль и Сюлли-Прюдом» обращена к изучению переводов поэтов – «парнасцев» Леконта де Лиля и Сюлли-Прюдома. В первом параграфе главы переводы из Леконта де Лиля анализируются в аспекте античных идей, выявленных в критической мысли Анненского. Во втором параграфе речь идет о переводах из Сюлли-Прюдома и о его модели мира как тотальном «отражении», имеющем прочную связь с философскими поисками Анненского.

Третья глава «Переводы французских символистов и становление собственной эстетики и поэтики: П. Верлен и С. Малларме» посвящена переводам Анненского из французского символизма как одной из опор в становлении собственной поэтики. В первом параграфе анализируются переводы Анненского из лирики Верлена. Во втором параграфе осмысливается художественная и эстетическая рецепция Малларме и роль французского поэта в становлении символизма в поэзии Анненского. Третий параграф посвящен анализу сонетной формы у Анненского как феномену, генетически связанному с французским символизмом.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

1.1. Актуальные аспекты художественного перевода в современных исследованиях и переводческие принципы И. Ф. Анненского

Разрабатываемая тема осмысливается нами с двух позиций: с одной стороны, проблемы и теория художественного перевода интересуют поэтов, писателей, ученых литературоведов и переводоведов уже несколько веков подряд, что, естественно, обуславливает существование большого ряда теоретических работ, комментариев, статей, заметок в этой области. С другой стороны, со всем внушительным наследием, работами видных лингвистов и литературоведов, а также переводчиков-практиков, теория художественного перевода лишь ставит определенные вопросы для дальнейшего хода исследований, намечает основные понятия, вокруг которых вращается научная мысль (эти тенденции осмысливает, в частности, современный исследователь – переводовед Т.А. Казакова⁹⁶). Теоретики художественного перевода работают на достижение ясности в понятийной базе перевода и перспектив его функционирования в современности, борются за то, чтобы теория художественного перевода утвердилась в основных моментах.

Мы ставим перед собой цель осмыслить перевод И. Анненского в ключевых аспектах современной теории перевода и предполагаем решить следующие задачи: 1) рассмотреть базовые понятия, сложившиеся в ходе осмысления художественного перевода литературоведами и учеными-переводоведами; 2) обрисовать важные тенденции понимания художественного перевода в современной науке перевода; 3) найти возможность описания *стратегий* художественного перевода Анненского с позиций современной теории перевода;

⁹⁶ Казакова Т. А. Художественный перевод: в поисках истины. СПб, Филологический факультет СпбГУ, 2006.

1.1.1. Теория художественного перевода в современных исследованиях

Попытка установить ту или иную переводческую стратегию, метод невозможна без осмысления основных теоретических понятий о художественном переводе, его понятийной базе. В виду необходимости дать предположение о переводческих стратегиях Анненского, дадим определение художественного перевода и кратко проследим историю возникновения основных его теоретических констант.

Художественный перевод (литературный, литературоведческий перевод) является видом перевода, работающего с художественной литературой и базирующегося на литературоведческой теории перевода. Его изучение тесно связано с историей перевода, которая рассматривает становление и развитие переводческой деятельности с позиций литературоведения. Представим набор определений «художественный перевод» в современных лингвистических работах. 1. «Наиболее древний и эффективный вид межкультурной коммуникации, способный расширять прагматическое пространство текста на исходном языке до внеземного»⁹⁷. «Художественный перевод» в современной науке даже не является термином в строгом смысле слова, это имя используется для обозначения совокупности сложных и расплывчатых понятий, связанных с творческим решением задач межкультурного, межлитературного и межъязыкового посредничества»⁹⁸. 2. «Цель художественного перевода – осуществление полноценной межъязыковой эстетической коммуникации путем интерпретации исходного текста, реализованной в новом тексте на другом языке»⁹⁹. 3. «Художественный перевод – это вид оригинального художественного творчества, в процессе которого литературное произведение, существующее на одном языке, максимально полно воссоздается на другом языке его художественными средствами, становясь новым единством содержания и формы в условиях другого

⁹⁷ Вороневская Н.В. Художественный перевод как форма межкультурной коммуникации (начала теории): монография. Магадан: Северо-Восточный гос. ун-т, 2012. С. 5.

⁹⁸ Казакова Т.А. Художественный перевод: в поисках истины. С. 5.

⁹⁹ Оболенская Ю.А. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М., 2010. С. 96.

языка и другой этнокультуры, полноценным литературным произведением интерпретационного искусства; художественный перевод должен максимально соответствовать оригиналу по силе интеллектуального и эмоционального воздействия на читателя»¹⁰⁰.

Теоретическое осмысление перевода в XX столетии характеризуется изменением во взгляде на художественный перевод. В 1941 г. русский теоретик перевода А.В. Федоров в книге «О художественном переводе» указывает на необходимость «лингвистического разреза в изучении перевода». В 1953 г. выходит его труд «Введение в теорию перевода», в котором исследователь, подтверждая положение о том, что художественный перевод «может рассматриваться в плоскости истории, культуры и литературы, также психологии», отмечает, что перевод требует изучения в лингвистическом аспекте более всего. А.В. Федоров обосновывает эту мысль тем, что «изучение перевода в литературоведческой плоскости постоянно сталкивается с необходимостью рассматривать языковые явления, а лингвистический разрез затрагивает самую его основу – язык, вне которого неосуществимы никакие функции перевода». Исследователь предлагает также понятие «полноценного перевода», согласно которому переводчик должен уделять внимание передаче формы произведения (если это возможно) или создавать функциональные соответствия языковым особенностям оригинала¹⁰¹.

С позицией А.В. Федорова вступает в полемику литературовед, переводчик И.А. Кашкин. В статье «В борьбе за реалистический перевод» (1955 г.) автор утверждает, что «теория художественного перевода не должна быть поглощена лингвистикой, не должна стать дисциплиной чисто лингвистической»¹⁰². Если переводчик слишком увлекается языковой стороной своей работы, то его перевод теряет в художественном смысле. Переводчику не нужно заниматься буквализмом, а «следует отбирать оттенки, выражающие в нашем языке творческую волю

¹⁰⁰ Модестов В.С. Художественный перевод: история, теория, практика [учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 071001 "Литературное творчество"]. М., 2006. С. 28.

¹⁰¹ Федоров А.В. Введение в теорию перевода (лингвистические проблемы). М., 1953. С. 14.

¹⁰² Кашкин И.А. В борьбе за реалистический перевод / Кашкин И.А. Для читателя-современника. Статьи и исследования. М., 1968. С. 492.

автора»¹⁰³. И.А. Кашкин осуждает резкое размежевание лингвистической и литературоведческой теории художественного перевода. Литература и лингвистика не должны противопоставляться, их нужно «использовать в интересах художественного перевода»¹⁰⁴. П.М. Топер отмечает, что середина 50-х гг. «становится значительным рубежом в истории общественного и научного внимания к переводу»¹⁰⁵. Действительно, упомянутый период важен для теории художественного перевода, в частности, деятельностью Р.О. Якобсона, Т. Сейвори («Искусство перевода», 1957 г.), Ж. Мунена («Неверные красавицы», 1955 г., «Теоретические проблемы перевода». 1963 г.), Э. Кари («Перевод в современном мире», 1956 г.).

В статье «О лингвистических аспектах перевода» (1959 г.)¹⁰⁶ Р.О. Якобсон вводит понятие «перевод» в область семиотики и знаковых систем, предлагая понятия внутриязыкового, межъязыкового (к которому относится художественный перевод), межсемиотического перевода. Особое внимание исследователь обращает на важное в теории перевода понятие «эквивалентности».

Французский исследователь Ж. Мунен в книге «Неверные красавицы» рассуждает о препятствиях в воспроизведении текста и о тех возможностях, которые дает лингвистика для оценки точности перевода, рассматривает проблемы передачи в переводе культурных реалий, языковой картины мира. Ученый подчеркивает, что различие между членением действительности в разных культурах не является непреодолимым препятствием. К тому же Ж. Мунен затрагивает понятия «переводимости» и «непереводимости». Интересна мысль исследователя о том, что при понимании языкового материала иноязычного текста большую роль играет динамическое понимание «переводимости»: «Переводить с русского на французский в 1960 году – совсем не то, что переводить с русского на французский

¹⁰³ Кашкин И.А. В борьбе за реалистический перевод / Кашкин И. А. Для читателя-современника. Статьи и исследования. М., 1968. С. 492.

¹⁰⁴ Там же. С. 469.

¹⁰⁵ Топер П.М. Теория художественного перевода как объект дискуссий // Литература и перевод: проблемы теории Международная встреча ученых и писателей, Москва, 27 февраля - 1 марта 1991 г. М., 1992. С. 28.

¹⁰⁶ Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16-24.

в 1760 г., когда не было еще и первого русско-французского словаря»¹⁰⁷. Французский ученый делает вывод о том, что с течением времени уменьшается степень расхождения между необщими ситуациями в межкультурной коммуникации разных наций.

Особый интерес вызывает книга Т. Сейвори «Искусство перевода» (1952 г.). Исследователь предлагает разделить перевод на четыре вида: совершенный, адекватный (перевод сюжетных произведений, где важно лишь содержание), перевод классических произведений (важна форма), перевод научно-технической литературы. Исследователь уделяет внимание принципам перевода, отмечая, что «истина состоит в том, что не существует общепринятых принципов перевода, ибо те люди, которые только и обладают необходимой квалификацией, позволяющей их сформулировать <...> оставили нам в наследство целый том взаимоисключающих мыслей»¹⁰⁸. Т. Сейвори подтверждает свой тезис формулировкой принципов перевода, которые оказываются взаимоисключающими. Вот некоторые из них: «перевод должен читаться как произведение, современное оригиналу», «перевод должен читаться как произведение, современное переводчику», «перевод может допускать добавления и опущения», «перевод не должен допускать добавлений и опущений»¹⁰⁹.

П.М. Топер замечает, что решительный поворот к «лингвистически ориентированной» теории перевода обусловил рассмотрение всех видов перевода на принципиально равных основаниях. Но в начале 60-х гг. в трудах Р.В. Юмпельта, представителей «лейпцигской школы» (О. Каде, А. Нойберт, Г. Егер) прозвучала мысль о том, что литературный перевод не может рассматриваться «в рамках всеобъемлющих переводческих концепций»¹¹⁰. Эту мысль признали многие теоретики перевода, но важно, что представители разнообразных самостоятельных теорий художественного перевода говорят о ней по-разному, в этой области не

¹⁰⁷ Цит по кн.: Нелюбин Л.Л. Наука о переводе: история и теория с древнейших времен до наших дней. М.: 2008. С. 161.

¹⁰⁸ Там же. С. 161.

¹⁰⁹ Топер П.М. Теория художественного перевода как объект дискуссий // Литература и перевод: проблемы теории. Международная встреча ученых и писателей, Москва, 27 февраля – 1 марта 1991 г. М., 1992. С. 15.

¹¹⁰ Там же. С. 31.

существует единства. Далее кратко коснемся важных концепций художественного перевода рассматриваемого периода.

Переводческую концепцию чешского лингвиста И. Левого «Искусство перевода»¹¹¹ называют структуральной. В работе ученый опирается на методологию Пражского лингвистического кружка. Говоря о том, что «задача переводчика – передать идейно-эстетическое содержание», лингвист подчеркивает, что исходный текст и национальные формы в нем обусловлены языком. Основопологающим постулатом в концепции И. Левого является разграничение объективной действительности от художественной действительности, текста и произведения в узком смысле, слова и семантики (комплекса значений, сочетаемости). Отсюда возникает понятие семантических единиц в названных частях художественного произведения, которые следует сохранять в переводе, в отличие от языковых форм, не несущих определенных семантических функций. Далее ученый вводит понятия реализации, конкретизации и интерпретации иноязычного произведения (*интерпретативный подход*). Реализация относится к содержанию и форме, т.е. к созданию текста. Конкретизация (конечная точка процесса восприятия) в свою очередь может быть переводческой и читательской. Последняя отличается от переводческой работы отсутствием интерпретации, т.е. активного, аналитического подхода к произведению, выражения воспринятого посредством языка. Таким образом, И. Левый создает особую модель переводческого процесса на основе семантики языкового материала и реализует понятие «семантической концепции произведения», первый этап которой называется «авторской трактовкой», второй – «переводческой трактовкой оригинала», третий этап носит название «читательской трактовки перевода». Основными проблемами перевода исследователь называет «отношения между языками оригинала и перевода, между содержанием и формой оригинала и перевода, между художественной ценностью подлинника и перевода в целом»¹¹².

¹¹¹ Левый И. Искусство перевода. М., 1974.

¹¹² Левый И. Искусство перевода. С. 49-59.

Немецкий лингвист К. Райс создает «скопос-теорию», которая играет важную роль в развитии науки о переводе. В работе «Возможности и границы критики перевода» (1971 г.) исследователь создает текстоцентрическую теорию: чтобы адекватно оценить качество перевода, необходимо определить тип текста. От разнообразия текстов зависит метод перевода. Если переводчик работает с художественной литературой, то его задача – создать *эквивалентность эстетического воздействия на читателя*, сохранить аналогию формы, нормы поэтики, художественные устремления автора. Далее, совместно с Х. Фермеером, К. Райс создает «скопос-теорию», заключающуюся в том, что «перевод – это, прежде всего, вид практической деятельности, а успех всякой деятельности определяется тем, в какой степени она достигает поставленной цели», поэтому переводчик волен сам выбирать способ перевода. В соответствии с высказанной гипотезой, исследователь предлагает различать понятия «адекватность» и «эквивалентность»: теперь адекватным может называться такой перевод, который отвечает поставленной цели, а эквивалентность относится к результату перевода, означает его функциональное соответствие оригиналу.

Следующим этапом выделим коммуникативную концепцию художественного перевода, разработанную словацким ученым А. Поповичем («Проблемы художественного перевода», 1975 г.). В акте перевода (который в работе описывается как «творческое создание текста», «стилистическое творчество», «творческая литературная деятельность») исследователь предлагает выделить «уровень коммуникативного процесса» и «уровень текста», называя эти понятия «центральными пунктами теории художественного перевода». Лингвист проводит мысль о переводчике как билингве, который, являясь двуязычной личностью, «реализует языковой контакт». Автор настойчиво подчеркивает коммуникативную функцию литературы («каждое литературное произведение есть акт коммуникации» «литература – средство коммуникации не только в пределах собственных границ, но и за их пределами»), далее вводя понятие «билитературной модели перевода». «Билитературная модель перевода – такое явление, которое подразумевает двойную направленность коммуникации, когда перевод – это

носитель взаимодополнения двух литератур: литературы передающей и литературы принимающей»¹¹³, причем перевод является многофункциональным по отношению к оригиналу, обладая возможностью изменять, повышать, снижать эстетическую наполненность оригинала. В дальнейшем ходе исследования А. Попович разрабатывает понятие «литературной коммуникации» и роль оригинала, переводчика, читателя в этом процессе.

Также следует отметить труд Г.Р. Гачечиладзе «Художественный перевод и литературные взаимосвязи» (1971), где автор разрабатывает литературоведческую теорию художественного перевода с точки зрения функционального аспекта. Автор выступает за творческое начало в процессе перевода, категорически споря с буквалистами и утверждая, что «буква всегда убивает дух», буквальный перевод лишь копирует подлинник и не раскрывает художественного содержания. Исследователь постулирует тезис о том, что существует художественная действительность оригинала: «художественный перевод – творчество, вид художественного творчества, где оригинал выполняет функцию, аналогичную той, которую выполняет для оригинального творчества живая действительность». Перевод следует изучать как художественное произведение, то есть необходимо знать «исторические условия, в которых создавался перевод; творческую индивидуальность переводчика»¹¹⁴. В работе Г. Гачечиладзе впервые поднимаются проблемы личности и мировоззрения переводчика.

Восьмидесятые годы в развитии теории перевода характеризуются возникновением новой системы взглядов на перевод, его разрабатывали ученые Католического университета Лёвен – Дж. Холмс, Г. Тури, Ж. Ламбер, А. Лефевр). Новая концепция принципиально ориентировалась не на процесс переводческой деятельности, а на результат перевода. Как замечает П.М. Топер, группа исследователей отказалась от традиционного исследовательского метода, обращенного к целевому языку. Ученые переакцентировали внимание от лингвистического к общекультурному подходу к переводу.

¹¹³ Попович А. Проблемы художественного перевода. М., 1980. С. 31.

¹¹⁴ Гачечиладзе Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1980. С. 91, С. 97.

Важным моментом в становлении теории художественного перевода явилось создание «гёттингенской школы» (круг ученых университета г. Гёттинген). Здесь происходит спор с бытующими подходами к оценке перевода как эквивалентного тексту на ИЯ (исходном языке) при адекватном воспроизведении его формы и смысла. Такая оценка очень субъективна (идет от личного понимания текста критиком перевода), не исторична, т.к. понятия об эквивалентности были разными, не системна, так как не позволяет серьезно различать второй язык системы. Цели «гёттингенской школы» следующие: 1) исследовать историю художественного перевода в контексте его существования; 2) установить качественное различие между исходным и целевым текстом; 3) показать языковое, литературное и культурное обогащение принимающей стороны через художественный перевод.

Отметим, что в 1980 г. выходит работа болгарских ученых С. Влахова и С. Флорина «Непереводимое в переводе», где исследователи, детально разбирая проблему непереводимых элементов текста – слов-реалий (реалий-мер, реалий-денег, реалий в словаре, советизмов, анахронизмов и т.д), каламбуров, фразеологизмов, звукоподражаний, междометий – в теории перевода как носителях колорита, национального и исторического своеобразия, доказывают, что вчера непереводимые элементы теперь переводимы и «на карте переводимости почти нет белых пятен»¹¹⁵.

Итак, если лингвистический «лагерь» уделял внимание точности, эквивалентности, разрабатывал многочисленные теории и модели перевода (назовем здесь теорию уровней эквивалентности В.Н. Комиссарова, семантико-семиотическую модель Л.С. Бархударова), ученые-литературоведы обращались к личности переводчика, рассматривали переводы, исходя из его личностных качеств, окружающей культурной среды, состояния диалога между отдающей и принимающей страной.

Безусловной характеристикой современной переводоведческой мысли на данном этапе является ее интердисциплинарность. Так, назовем

¹¹⁵ Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1986. С. 7.

психолингвистический аспект изучения перевода (В.П. Белянин), психогерменевтический подход к переводу («интерпретативный», «психогерменевтический» перевод Ю.А. Сорокина). Сейчас исследователями отмечено и найдено множество точек взаимопересечения переводческой деятельности с другими функциями человеческой мыслительной деятельности (ведь перевод понимается как определенная мыслительная деятельность человека). Активно прорабатываются функциональные аспекты назначения перевода. Так, изучается прагматика перевода (различные ее реализации): его потенциал, необходимость прагматической адаптации текста, то есть реализации желаемого влияния переводного текста на читателя¹¹⁶.

В связи с существованием науки о переводе в междисциплинарном аспекте, актуальна мысль об определении процесса перевода и его онтологии. В этом ключе диссертация Н.М. Нестеровой посвящена вторичности перевода как его бытийному свойству. Исследователь утверждает двухступенчатость процесса порождения переводного текста: первичность перевода заключается в «набрасывании» своего смысла на чужой текст, когда же переводчик «вербализует этот смысл» – создается текст перевода. Сам же переводческий процесс осмысляется в работе как наведение «семиотического «моста»», соединяющего пространства двух или более интертекстов. Тем самым, формируется «новое интертекстуальное поле, в котором переплетаются связи обоих пространств» (интертекстуальная модель перевода)¹¹⁷.

В разработке современной теории художественного перевода отметим исследование Л.С. Макаровой, направленное на описание и упорядочение структуры созданных понятий о художественном переводе. Художественный перевод последовательно осмысляется как система, имеющая свое функциональное, мотивное, аспектное деление. В основе лежит культурологический взгляд на перевод, пространство бытования переводческого

¹¹⁶ Гусаров Д. А. Прагматика перевода: культурологический аспект: сопоставительный анализ на материалы немецко-русских и англо-русских переводов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 11 с.

¹¹⁷ Нестерова Н. М. Вторичность как онтологическое свойство перевода: автореф. дис. ... д. филол. наук. Пермь, 2005. С. 7, С. 37.

процесса определено как «межкультурная художественная коммуникация»¹¹⁸. Как отмечает Т.А. Казакова, нынешний «переводчик художественного текста должен сочетать в себе филолога герменевтического толка, поэта, владеющего техникой создания художественного произведения и собственно переводчика, то есть человека, владеющего техникой реконструкции поверхностной структуры ментальных грамматик на переводящем языке»¹¹⁹.

Современный исследователь Ю.Л. Оболенская в работе «Художественный перевод и межкультурная коммуникация» по-новому осмысляет процесс перевода. Главным критерием в понимании исследователя понятия «художественный перевод» является правильная трактовка работы переводчика с оригиналом. Теоретики перевода слишком широко понимают отношение переводчика к оригиналу, называя его лишь «воссозданием или восприятием подлинника». Восприятие – понятие неопределенное, подразумевающее «целостное отражение предметов, ситуаций и событий», тогда как в контексте перевода оно должно толковаться как «совокупность понимания и оценки»¹²⁰. Художественное произведение может быть воссоздано самим автором, но воспроизведено только другим субъектом. Далее исследователь доказывает ошибочность существующих определений перевода как воссоздания подлинника путем рассуждения о художественном произведении как уникальной эстетической ценности¹²¹.

Ю.Л. Оболенская подчеркивает ключевые понятия «сущности самого процесса перевода» – интерпретацию текста и его актуализацию. В интерпретации произведения (т.е. в его истолковании) «реализуется понимание текста переводчиком», а его актуализация является «воспроизведением и перевыражением оригинала в новой языковой форме, которая обусловлена языковой картиной мира и психологически детерминирована личностью

¹¹⁸ Макарова Л.С. Коммуникативно-прагматические аспекты художественного перевода: автореф. дис. ... д. филол. наук. Москва, 2005.

¹¹⁹ Казакова Т.А. Художественный перевод: в поисках истины. СПб: Издательство С.-Петербургского университета, 2002. С. 15.

¹²⁰ Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М., 2012. С. 97.

¹²¹ Казакова Т.А. Интерпретация и понимание в переводе. Художественный перевод. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2002. С. 80-81.

переводчика»¹²². Ставится проблема двойственного понимания восприятия по отношению к оригинальному тексту сначала переводчиком, а потом читателем перевода. Интересно, что анализ переводного произведения, сопоставление его с оригинальным текстом в рамках науки тоже сомнительны. Пытаясь судить о том, как автор перевел тот или иной текст, мы анализируем не механизмы восприятия произведения переводчиком, а свое собственное восприятие восприятия переводчика¹²³. Впервые исследователь ставит вопрос о психоэмоциональном аспекте восприятия художественного произведения, его психосемантике, без которой невозможно достигнуть похожего эмоционального эффекта в восприятии перевода читателем¹²⁴.

Обратимся подробнее к работе о художественном переводе Т.А. Казаковой. Исследователь очень широко рассматривает интересующий нас тип перевода, указывая на научную неформленность этой научной области. Исследователь затрагивает дискуссионный вопрос о границе между понятиями «литературный перевод», «художественный перевод», «семантический перевод». Литературный перевод, по мысли автора, есть перевод, «выполненный с учетом общих стилистических норм переводящего языка», в котором воспроизводится смысл произведения, то есть информационная нагрузка единицы языка в условиях того или иного контекста. Семантический перевод обращает внимание на слово как на единицу языка, независимо от его текстовой функции. Также существует разница между понятиями «художественный перевод» и «перевод художественной литературы» – он может быть и нехудожественным. В целом, Т.А. Казакова дает следующее определение художественного перевода: «Художественный перевод – это особый вид литературно-языкового творчества, осуществляемого на основе сопоставления информационных свойств, объективно присущих и субъективно придаваемых языковым единицам исходного текста, с аналогичными или подобными свойствами единиц переводящего языка, в результате чего создается

¹²² Казакова Т. А. Интерпретация и понимание в переводе. Художественный перевод. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2002. С. 28.

¹²³ Там же. С. 100.

¹²⁴ Там же. С. 105.

новая вторичная знаковая система – переводной текст»¹²⁵. Переводчик творчески преобразует литературный подлинник, но только культурологически оправданно. Он трансформирует литературные особенности оригинала и ту эмоционально-эстетическую информацию, которая присуща подлиннику как вторичной знаковой системе. Также Казакова утверждает, что художественный перевод представляет собой разновидность языковой литературно-творческой игры, в ходе которой на материале другого языка «строятся аналогичные, но не тождественные художественные миры»¹²⁶.

Выделяются три взаимосвязанных направления в теоретическом моделировании художественного перевода: лингвистические факторы – языковая единица как элемент системы языка и как элемент системы текста. Лингвистические модели перевода не затрагивают такие вопросы, как интерференция, одно из фундаментальных условий перевода, типологическое различие канонов текста в разных культурах, вопрос о закономерной или произвольной природе межъязыковых трансформаций (значение и смысл). Информационные факторы затрагивают представления о типах информации, способах информационного воздействия. Проблемы восприятия текста, соотнесение его составляющих с языковыми и ментальными структурами переводящей культуры (переработка исходного текста), литературно-языковое творчество в условиях вторичности замысла называются психологическими факторами перевода.

Содержательно-смысловые категории художественного текста исследователь определяет как художественную информацию. Это особый вид информационной упорядоченности, обусловленный рядом языковых, литературных и культурных ограничений, накладываемых на речевую деятельность¹²⁷.

Переводческие константы (исходный текст и перевод) исследователь рассматривает с точки отношения к ним различных типов семиозиса. Так, исходный текст есть семиозис автора (порождающий) и переводчика (воспринимающий). Вторичный семиозис происходит, когда переводчик еще не творит новый текст, а

¹²⁵ Казакова Т.А. Интерпретация и понимание в переводе. Художественный перевод. СПб, 2002. С. 25.

¹²⁶ Там же. С. 18.

¹²⁷ Казакова Т.А. Художественный перевод. С. 30.

лишь воспринимает оригинал в качестве читателя. Семиозис третьего порядка – собственно переводческий семиозис, в ходе которого исходный превращается в новое «тело»¹²⁸.

Таким образом, в современном переводоведении о художественном переводе намечены основные дискуссионные точки, которые необходимо учитывать. Наметим главные.

1. Различение терминов «художественный перевод» и «литературный перевод»;
2. Категории переводимости и непереводимости. В монографии под редакцией Н. В. Вороневской отмечается широкий спектр мнений об этих понятиях: от принципиальной непереводимости («перевод – это не более чем аппроксимация к подлиннику») до абсолютной переводимости («идея общеуниверсального языка»). Авторы утверждают динамический характер категорий. Например, категория непереводимости может терять свой абсолютный характер, модифицируясь в категорию вероятной переводимости, а затем в потенциальную и реальную переводимость¹²⁹.
3. Актуальным остается вопрос об эквивалентности, адекватности, полноценности перевода (термин А. В. Федорова), о том, какое понятие точнее характеризует процесс и результат переводческой деятельности. По мнению Т.А. Казаковой, эквивалентность обладает меньшей теоретической мощностью.
4. Адекватность больше подходит, поскольку не приравнивает разные по своей природе языки и тексты, а лишь говорит о степени полноты переводческого поиска. Адекватность – это такое свойство переводного текста, которое как бы приравнивает его к исходному, но при этом сам принцип определения адекватности по сути своей эклектичен: есть семантическая, стилистическая, прагматическая, концептуально-эстетическая, коммуникативная адекватность. Любой перевод может быть признан гомокультурным оригиналу¹³⁰.

¹²⁸ Казакова Т.А. Художественный перевод. С. 124.

¹²⁹ Вороневская Н.В. Художественный перевод как форма межкультурной коммуникации (начала теории): монография. Магадан, 2012. С. 18.

¹³⁰ Казакова Т.А. Художественный перевод. С. 12.

5. Информация в художественном переводе (смысл, значение, замысел, мотив). Исследователи оперируют термином «художественная информация», отмечая мнимость этой величины. Единственным объективным параметром в процессе переработки информации следует считать системные принципы упорядочения информации, присущие данному тексту. Текст – это информационно открытое понятие, концептуальная сущность которого отличается динамическим, подвижным характером.

Помимо общих проблем в создании теории художественного перевода существует еще ряд спорных вопросов, таких как определение манеры перевода текста (вольный или буквальный)¹³¹; важность личности переводчика (быть анонимом или иметь индивидуальность?); понятие художественной достоверности; понятие *компенсации* языкового знака; понятие переводческой интуиции; важность точки зрения переводчика как определяющий фактор семиозиса.

1.1.2. Анненский как переводчик Серебряного века

Необходимо рассмотреть ситуацию вокруг художественного перевода в период бытования русского символизма и немного далее, так как связь переводческих принципов, например, в период акмеизма (Н. Гумилев) с символистским переводом существует, трансформируется.

Обыкновенно в переводческой деятельности в ту или иную эпоху существует несколько разных по целеполаганию слоев. В период, предшествовавший русскому символизму, в России существовал, во-первых, профессиональный перевод, «некрасовская» школа перевода» (Н. Курочкин). Линия «некрасовской» школы перевода знаменовала собой знакомство народа, массы с переводными произведениями. Их задачей было правильно передать идею и художественность произведения. Также переводами занимались поэты и

¹³¹ Гаспаров М. Л. отмечает: «Буквализм – это не бранное слово, а содержательное научное понятие. Перевод всегда есть равнодействующая между двумя крайностями – насилием над традициями своей литературы в угоду подлиннику и насилием над подлинником в угоду традициям своей литературы. Насилие первого рода – буквализм, насилие второго рода – творческий перевод. Перевод буквалистский прежде всего рассчитан на узкий круг ценителей, знакомых с подлинником, перевод творческий рассчитан на широкую массу читателей, впервые знакомящихся с подлинником через перевод» (Гаспаров М.Л. Путь к перепутью (Брюсов-переводчик)/ М. Л. Гаспаров// Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 126).

писатели. В этот период отмечают особый интерес к передаче формы произведения (А. А. Фет). В конце XIX в. отмечается тенденция выдержать переводное произведение в рамках литературной нормы языка, в ту пору установившейся¹³².

Переводы русского символизма – своеобразный скачок в технике перевода, но само устремление перевода соотносимо с романтической ветвью перевода, где акцентировалась невозможность адекватной передачи оригинала-идеала, непереводаемость произведения (неоромантический перевод). Русский символизм характеризуется ростом рефлексии о переводе, что создало мощную основу для развития научной переводческой мысли, работы над теорией перевода. В эпоху символизма, Серебряного века в целом, отметим расширение географии перевода (тексты Грузии, Испании, Италии, США), перевод народной поэзии. В этот период оформляется переводческая деятельность как профессия, растут заказы на книги. Тем не менее, в профессиональной переводческой сфере переводятся произведения, пользующиеся спросом у широких масс населения. Античную же литературу, например, издавали очень мало, читателю она не требовалась. Блок пишет в рецензии: «Теперь читают и вообще мало, а уж издание древнего автора требует со стороны издателя некоторого подвига»¹³³. Он пишет о «бульварных романах», перевод которых сделан так, что «русские дамы предпочитают читать в подлиннике, следя главным образом за двусмысленными (а иногда и откровенными) выражениями, смазанными в переводе», а также добавляет, что «в средней гостиной гораздо чаще валяется желтая, прилично изданная книжка Natchette, чем нищенски безобразный переводный роман»¹³⁴.

Работа переводчиков характеризовалась углублением в профессиональную деятельность, в частности, в связи с возникновением издательств. Так, венцом

¹³² «Авторитет нормы подействовал и на перевод художественных текстов. ...В результате зачастую Шиллер оказывался похож в переводе на Гете, Гейне – на Шекспира... Просто – на некоторое время – литературная норма стала эстетическим идеалом». (Базылев В. Н. Теория перевода. Кн. 1: курс лекций. М.: ФЛИНТА, 2012. С. 110).

¹³³ Блок А.А. Апулей «Амур и Психея». С латинского перевел В.А.Е. Публий Овидий Назон. «Наука любви». В русском переводе с примечаниями А. И. Манна // Полное собрание сочинений: В 20 т. Том VII. Проза (1903 – 1907). М., 2003. С. 167.

¹³⁴ Блок А.А. Рашильд «Подпочвенные воды» (Le dessous). Роман. Перевод Н. Надеждина // Полное собрание сочинений: В 20 т. Том VII. Проза (1903 – 1907). М., 2003. С. 154.

рефлексии о переводе можно назвать возможность создания в 1919 г. серии «Всемирная художественная литература». В работе с переводами были заняты А. Блок, В. Брюсов, Н. Гумилев. В 1919 же году выходит сборник «Принципы перевода» Н. Гумилева и К. Чуковского. Создается издательство «ACADEMIA», ставящее цель издавать только тщательно филологически выверенные тексты. Здесь издавалось античное наследие. Заметим, что такая ветвь филологического перевода ставилась Анненским выше других и связывалась с устремлением поэта возродить Античность в России, а значит – возродить и дух самой страны.

Русские символисты-переводчики (В. Брюсов, К. Бальмонт, И. Анненский, Ф. Сологуб, М. Волошин и др.) строили линию между двумя культурами посредством знакомства читателя с французской культурой, интеграции ее в родную среду. Таким образом, к пониманию типа переводов Серебряного века может быть применимо определение переводческой задачи, данное А. Поповичем, как «выравнивание межпространственного фактора»¹³⁵.

Переводы Серебряного века могут быть охарактеризованы с позиций культурологической концепции перевода, так как работа над инокультурными текстами ощущалась символистами как взгляд и проникновение в другую среду, что сочетается в эпоху символизма с пониманием мира как всеединства.

Переводы Серебряного века в своем целеполагании первоочередно могут рассматриваться как межкультурная коммуникация. Соотношение французского модерна и символизма и расцвет этих течений на русской почве определяют каркас понимания задач перевода в этот период. Переводчик Серебряного века – это, в первую очередь, творческая личность, владеющая несколькими языками, активно воспринимающая и могущая воспринимать другие культуры вследствие своей эрудиции, гуманитарной образованности, знания иностранных языков. Это утверждение соотносится с пониманием культуры русского символизма как пространства для избранных. Семантический тезаурус такой культуры направлен на избранную личность, способную осмыслить искания новой эпохи. Исследователями

¹³⁵ Попович А. Проблемы художественного перевода. М., 1980. С. 20.

подчеркивается культуртрегерство такого типа личности¹³⁶, что, безусловно, характеризует переводчика рубежа XIX-XX вв.

Так, просветительской функцией наделял свои переводы Брюсов, выполняя переводы стихотворений Верлена, ставил задачей подвигнуть читателя обратиться к оригинальному творчеству французского поэта¹³⁷. Заинтересованность Сологуба творчеством Верлена объясняется причинами эстетической близости, любви к переводческому делу, стремлением к обогащению русской литературы новой стилистикой, стихотворной формой¹³⁸.

Интенсивная культурная деятельность располагала к масштабному принятию потока иноязычных произведений, процветал профессиональный перевод, но не всегда выполненный на высоком уровне. Поэтическая же линия перевода, относящаяся в этом случае к поэтам-символистам, обладает наибольшей значимостью для понимания перевода интересующего нас периода.

Поэты-символисты создали ряд статей, на которые опираются при исследовании перевода этого времени. Переводы зарубежного автора сопровождались тщательным его изучением, а также нередко сопровождались теоретико-эстетическими статьями о творчестве переводимого автора (например, статьи о Верхарне М. Волошина, о Руставели и об Уитмене К. Бальмонта, о Верлене В. Брюсова, предисловие к переводам П. Верлена Ф. Сологуба). Основополагающим значением обладают статьи, несомненно, В. Брюсова («Фиалки в тигеле» («Весы», 1905, № 7), предисловие поэта к собственным переводам из Верлена (1911), «Верхарн на прокрустовом ложе» (1923), К. Бальмонта («Руставели»), М. Волошина.

Показательны критические споры между деятелями русского Серебряного века о переводах: полемика Брюсова и Волошина о переводах Верхарна, отклик Брюсова на переводы Г. Чулковым Метерлинка, критические статьи Анненского,

¹³⁶ Вороневская Н.В. Художественный перевод как форма межкультурной коммуникации (начала теории): монография. Магадан, 2012. С. 40.

¹³⁷ Брюсов В. Я.: «И если найдутся хоть два ли три таких читателя, которых чтение моей книги заставит взять в руки французский оригинал песен Верлена, если хоть одного своего читателя мне удастся сделать поклонником его поэзии, – я почту свою задачу исполненной и свой труд нелишним» (Брюсов В. Я. От переводчика. П. Верлен // Русские писатели о переводе (XVIII – XX вв.). М., 1960. С. 557).

¹³⁸ Багно В. Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: Гиперион, 2005. С. 77,84,88.

переписка Анненского и Волошина по поводу перевода последним «Муз» Поля Клоделя. По нашему мнению, было распространено введение собственных стихотворений, подражаний в сборники переводов, как, например, в предисловии к переводам из Верхарна, где В. Брюсов пишет о том, что в книге «есть целые стихи, которых нет у Верхарна и на которые надо смотреть, как на подражание»¹³⁹. М. Волошин отмечает, что Сологуб «выбрал переводы не по системе, а по капризу любви из различных книг поэта»¹⁴⁰. В «Предварении о переводах» Верхарна Волошин высказывает близкую другим поэтам-символистам мысль о глубоко личной переработке переводимого текста, о праве переводчика представить поэта таким, каким он его любит¹⁴¹: «Это мой Верхарн, переведенный на мой язык. Я давал только того Верхарна, которого люблю, и опускал то, что мне чуждо и враждебно»¹⁴². В этом предисловии поэт вводит алгоритм «творческого, субъективного перевода», так, переводчик принимает «произведение в свою душу», а затем рождает его снова. Таким образом, «поэт переводит другого поэта на язык своего творчества», в «индивидуальности» перевода «его ценность и острота»¹⁴³. Волошин утверждает, что творческий перевод не соотносим с современными требованиями к переводу. Любопытно следующее замечание поэта: «Только в трех стихотворениях, посвященных войне, мне глубоко чуждых...я соблюдал одновременно и рифму, и размер, и точность содержания, то есть делал то, что теоретически отрицаю...»¹⁴⁴. Профессиональная работа переводчика (перевод выполнен по принуждению, «по поручению») для Волошина лично не может быть одобрена, потому что профессионально, по заказу, работать настоящий поэт не может. Волошин описывает перевод как акт «сотворчества» («поэт, сотворяющий другому поэту»), божественный акт, «чудо», когда переводчик не только

¹³⁹ Волошин М.А. Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов //Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии. М.: Эллис-Лак, 2007. С. 156.

¹⁴⁰ Волошин М.А. Поль Верлэн. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом // Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии. М., 2007. С. 108.

¹⁴¹ М.Л. Гаспаров замечает особенность переводчиков начала века ощущать переводимые тексты «своими» (Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма. С. 245).

¹⁴² Волошин М.А. От переводчика: Предварение о переводах //Собрание сочинений. Т. 4. Переводы. М., 2006. С. 30.

¹⁴³ Там же. С. 29 – 30.

¹⁴⁴ Там же. С. 30.

становится равным тому, кого переводит, но «получает над ним права», потому что переводчик будет работать уже с «сокровищницей своего языка», будет со-творить. Перевод – «чудо, неизъяснимое для самого переводчика», а хороший переводчик тот, кто «органически способен к чуду»¹⁴⁵.

Рубеж XIX-XX столетий как в историческом, так и в литературном контекстах является особым временным пространством. Сложившийся особый интеллектуальный контекст требовал у художника нового сознания. Ситуация усиленного диалога культур, переоценки западноевропейского опыта, синтеза искусства формировала небывалое литературное взаимодействие, помогающее объективизировать личность через принятие инокультурного сознания. Такие предпосылки позволяют подчеркивать важность перевода как литературной деятельности в период развития и расцвета символизма. Восприятие инонационального опыта в Серебряном веке не сводилось к ясной задаче познакомить читателя с иностранным автором, передать его эстетику на русский язык. Целью переводчика являлось перенять опыт внутренней жизни переводимого поэта или писателя, применить к себе иной культурный уклад. Поэтому переводческая деятельность конца XIX века отличается высокой активностью, осваиваются авторы вовсе незнакомые ранее русскому читателю. Формируется «поэтическое» течение перевода, представители которого вносят эстетические принципы новой европейской поэзии в русскую среду не в виде прямых заимствований, но преломленные в специфике национальной ситуации¹⁴⁶.

Так, В. Е. Багно определяет характер перевода эпохи Серебряного века как «перевод-перенос идей, чувств, обычаев, перенос основ мироощущения»¹⁴⁷.

Проблема интерпретации художественного текста, ее механизмов и алгоритма, несомненно, подчеркивает и выводит на первый план взаимодействие автора оригинального текста и переводчика. Такой диалог обязательно разворачивается на многих уровнях, касающихся его внутренних и интеграционных

¹⁴⁵ Волошин М.А. Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов // Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии. М., 2007. С. 157.

¹⁴⁶ Эткинд Е. Г. Русская переводная поэзия XX века // Мастера поэтического перевода. XX век. Спб., 1997. С. 7

¹⁴⁷ Багно В. Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. С. 7.

пунктов. Ситуация усиленного диалога культур, переоценки западноевропейского опыта, синтеза искусства формировала небывалое литературное взаимодействие, помогающее объективизировать личность через принятие инокультурного сознания¹⁴⁸.

Считается, что вклад Серебряного века в развитии перевода в России так и не был оценен и описан¹⁴⁹. Переводческая мысль первого десятилетия XX века стояла на принципе пересоздания, создания заново. Брюсов пишет: «Разложить фиалку в тигеле на основные элементы и потом из этих элементов создать вновь фиалку: вот задача того, кто задумал переводить стихи»¹⁵⁰. Царила мысль о «невозможности передать создание поэта с одного языка на другой». Известно, что теоретическое осмысление художественного перевода В. Я. Брюсовым считает отправным моментом в развитии современной теории перевода в России. Назовем следующие важные статьи Брюсова: «Фиалки в тигеле» (1905), предисловие к переводам из Верлена (1911), «Овидий по-русски» (1913), «Верхарн на прокрустовом ложе» (1923).

По Брюсову, метод перевода есть «выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении»¹⁵¹. Тем не менее, удача переводчика состоит в наименьшем отступлении от подлинника, но важно, чтобы эти отступления не меняли важнейшего в тексте, чтобы не терялся «дух» подлинника. В 1903 – 1904 гг. в письмах к С.А. Венгеру Брюсов пишет: «При передаче выражений я буду заботиться не столько о воспроизведении стиля подлинника, сколько о правильности и ясности русского языка. ... Каждый раз, когда надо было выбрать между легкостью оборота речи или даже красотой образа и близостью к подлиннику – я жертвовал вторым, близостью; в двух-трех

¹⁴⁸ В.Е. Багно отмечает, что «ориентация на западноевропейскую культуру имела принципиальное значение», переводы из французской литературы «формировали нового читателя способного составить тот фон, на котором развивался и завоевывал позиции символизм русский» (Багно В. Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. С. 76, С. 77).

¹⁴⁹ Нелюбин Л.Л. История и теория перевода в России. М., 1999. С. 101.

¹⁵⁰ Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. М., 1987. С. 97.

¹⁵¹ Там же. С. 100.

местах у меня есть стихи, которых совсем нет у Байрона»; «Приходится изменять даже выражения, даже образы!»¹⁵².

В «Овидии по-русски» Брюсов замечает переводчику Ф. Зелинскому, что, передавая «образы и все мысли оригинала», он неадекватно дает «манеру письма Овидия, видоизменяет дух эпохи». «Дело переводчика – передавать все характерные особенности подлинника, а не поправлять его», «держаться в пределах словаря» автора, переводчик рискует «превратить перевод в комментарий», слишком упростить текст оригинала. Брюсов настаивает на очень бережном отношении к древним образцам литературы, ему «кажется необходимым передавать не только мысли и образы подлинника, но самую манеру речи и стиха, все слова, все выражения, все обороты»¹⁵³. В позднем периоде своего творчества Брюсов не позволил бы себе сказать о второстепенности передачи стиля автора (Ср. «Верхарн на Прокрустовом ложе»: «Переводчик, явно для рифмы, вставляет совершенно излишние, им самим выдуманные стихи»¹⁵⁴).

Переводчики Серебряного века наряду с тщательной работой над текстом оригинала создавали некий личный миф об авторе, которого переводили. Поэты выбирали для переводческого взаимодействия в первую очередь близкого душе автора. Можно говорить о том, что они заново внутренне переживали то, что давал им автор. Например, к собственным переводам из Э. По К. Бальмонт прилагает статью «Гений открытия (Эдгар По, 1809 – 1849)», которая больше похожа на художественное эссе о переводимом авторе, на создание его образа, где он мифологизируется. Ср. например: «<Эдгар По> это – сама напряженность, это – воплощенный экстаз – сдержанная ярость вулкана, выбрасывающего лаву из недр земли в вышний воздух – полная зноя, котельная могучей фабрики...»; «Его глаза пугали и приковывали, их окраска была изменчивой, то цвета морской волны, то

¹⁵² Брюсов В.Я. Письмо к С.А. Венгеру, июнь // Русские писатели о переводе (XVIII – XX вв.). Ленинград, 1960. С. 550; Брюсов В.Я. Письмо к С.А. Венгеру, 27 мая // Русские писатели о переводе (XVIII – XX вв.). Ленинград, 1960. С. 552; Брюсов В.Я. Письмо к С.А. Венгеру, июнь – июль // Русские писатели о переводе (XVIII – XX вв.). Ленинград, 1960. С. 553.

¹⁵³ Брюсов В. Я. Овидий по-русски // Русские писатели о переводе (XVIII – XX вв.). Ленинград, 1960. С. 543.

¹⁵⁴ Брюсов В. Я. Верхарн на Прокрустовом ложе. С. 549.

цвета ночной фиалки. Он редко улыбался и не смеялся никогда»¹⁵⁵. Интересны также статьи Бальмонта о Шелли («Призрак меж людей (Шелли, 1792 – 1822 гг.)»), Уолте Уитмене («Певец личности и жизни (Уолт Уитмен)»). В статье об Уитмене Бальмонт пытается объяснить читателю, насколько нов, глобален образ американского поэта, он в собственной манере глобализирует образ поэта¹⁵⁶. Бальмонт сравнивает художественный перевод с портретом художника, то есть с творческим воссозданием человеческого лица. Фотография же или маска «несправедливо называются точными способами воссоздать лицо». Работе над переводом может помочь «зорко-магнетический взгляд художника».

А. Блок также высказывает мысль о том, что переводчик должен быть близок к «душе», что он должен быть «несомненно поэт»¹⁵⁷. По мнению Блока, если перевод созвучен с душой переводчика, то это «признак истинного художника»¹⁵⁸.

Как яркий наследник идей символизма и переводчик, который воспринял предыдущие наработки, Н.С. Гумилев очень четко излагает свои принципы перевода. В статье «Переводы стихотворные» он представляет три способа перевода стихов. Первоначально переводчик выбирает образ стихотворения, это основание работы над оригиналом. В выборе числа строк и строф «переводчик обязан слепо следовать за автором»¹⁵⁹, иначе можно рассеять, изменить напряженность образа. Необходимо определиться со словарем переводимого автора, понять, есть ли у автора собственная теория по отношению к стилю и поэтике, увидеть «прочие приемы особого, гипнотизирующего воздействия на читателя». Особое внимание поэт должен уделять звуковой стороне стихотворения, каждый размер обладает своей тональностью, окраской. В конце статьи Гумилев заключает, что переводчик, кроме того, что должен быть поэтом, должен оставаться «внимательным исследователем и проникновенным критиком...». Далее поэт настаивает на том, что

¹⁵⁵ Бальмонт К.Д. Гений открытия (Эдгар По, 1809 – 1849) // Собрание сочинений. Т. 6. М., 2010. С. 328, 331.

¹⁵⁶ Например: «Лик Уолта Уитмена – лик не духа, не демона, а светлое лицо могучего жителя земли, ...это лик исполина...» (К.Д. Бальмонт «Певец личности и жизни (Уолт Уитман)» // Бальмонт К. Д. // Собрание сочинений. Т. 6. М., 2010. С. 535).

¹⁵⁷ Блок А.А. Эдгар По. Собрание сочинений. Перевод с английского К. Д. Бальмонта // Блок А.А. Полное собрание сочинений: В 20 т. Том VII. Проза (1903 – 1907). М., 2003. С. 189.

¹⁵⁸ Блок А.А. Судьба Аполлона Григорьева // Русские писатели о переводе (XVIII – XX вв.). М., 1960. С. 581.

¹⁵⁹ Там же. С. 426.

переводчик «должен забыть свою личность, думая только о личности автора». Фраза Гумилева «в идеале переводы не должны быть подписными» удивительно соотносится с тем, что Анненский не подписывал свои переводы. По квалификации переводов, данной Гумилевым, переводные тексты И. Анненского относятся к «любительским»¹⁶⁰.

В общей характеристике переводов раннего русского символизма возможно опираться на понимание эстетизма, предложенного О. Ханзеном-Лёве¹⁶¹. Работа с иноязычными текстами в русском символизме следует из понимания искусства как эстетической, высокой сферы, способной быть творимой по индивидуальной концепции. Особенно временная парадигма раннего символизма характеризовалась «претензией на самодовлеющую роль эстетического». Существовало понимание восприятия как «свободной универсальной комбинаторики», отсюда создание многочисленных циклов переводов и сотворение принципиально индивидуализированного их построения. Ключевым постулатом для понимания переводов раннего русского символизма является факт доминирования восприятия, превозношения «бесконечного множества пониманий», когда любое произведение может быть проинтерпретировано много раз. Первая цель, которую преследовали переводчики, – воздействовать на читателя эстетически, постигая французский модерн как «модель культуры», с новыми ценностями и категориями. Переводы Серебряного века необходимо назвать эстетическими, «аристократическими». Перевод – это сотворение своего я, создание мифа о «себе» либо создание мифа о культуре, адаптации иноязычного текста под себя.

Исследователь художественного перевода В.С. Модестов пишет: «Переводчик воспринимает литературное произведение под углом зрения своей эпохи, именно историческая обусловленность переводческой концепции связывает перевод с определенным этапом развития отечественной культуры»¹⁶².

¹⁶⁰ Н.С. Гумилев: «Переводчик пользуется ... своим собственным словарем, часто чуждым автору, по личному усмотрению то удлиняет, то сокращает подлинник; ясно, что такой перевод можно назвать любительским» (Н.С. Гумилев. Переводы стихотворные. Стихи; письма о русской поэзии. С. 425).

¹⁶¹ Ханзен-Лёве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб: Акад. проект, 1999. С. 38-50.

¹⁶² Модестов В. С. Художественный перевод: история, теория, практика. М., 2006. С. 51.

Несмотря на то, что переводческая деятельность Анненского в научной литературе рассматривается часто как культурный феномен, необходимо констатировать полную принадлежность переводческой стратегии Анненского к эпохе русского символизма и в целом Серебряного века. Не анализируя частные моменты, отметим совпадение тенденций в переводе Анненского с основными тенденциями в отношении к поэтическому переводу символизма. Так, интерес Серебряного века к народному творчеству, к произведениям экзотических стран (кроме Германии и Франции) у Анненского подтверждается существующим у поэта интересом к творчеству итальянской поэтессы А. Негри, темой творчества которой являлась жизнь народа, а также к стихотворениям Лонгфелло.

По отношению к переводам Анненского актуализируется один из дискуссионных вопросов современной теории художественного перевода: вопрос о переводческой индивидуальности. Как известно, Анненский скрывает свое имя при публикации приложения «Парнасцы и проклятые», что показывает нежелательность для поэта оценки читателем его личности как переводчика, рассмотрения представленных текстов как собственно переводов, напечатанных с целью интерпретации иноязычного материала.

Выбор Анненским для перевода близких его творчеству по лирической тональности стихотворений осложняет разграничение оригинальных и переводных текстов. Особенно это осложняется тем, что датированы и подписаны были лишь некоторые из них. О своей работе над различными стихотворениями поэт предпочитал молчать. По словам В. Кривича, Анненский «почти ничего и никогда не говорил по поводу процесса своего творчества»¹⁶³.

Концепция «отражений» Анненского не является творческим феноменом и соотносима с творческими исканиями других представителей Серебряного века. Так, мысль Анненского, что произведение в своих статьях он делает принадлежащим себе, описывает то, что «им владело», соотносима, например, с характеристикой Волошина о «творческом переводе».

¹⁶³ Кривич В. Об Иннокентии Анненском. [Электронный ресурс] / В. Кривич // Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/krivich/krivich2-1.htm>.

Переводческую работу Анненский во многом сопрягал с критическим взглядом на произведения и собственные переводы. «Сологуб перевел его (Верлена) плохо, а я сам – позорно», – писал он в статье «О современном лиризме» [КО, с. 356]. В другой статье «Разбор стихотворного перевода лирических стихотворений Горация П.Ф. Порфирова», опубликованной в 1904 году, Анненский предлагает свою концепцию перевода. «Переводить лирика – труд тяжелый и неблагодарный», – замечает он и требует от переводчика равновесия объективизма и субъективизма¹⁶⁴. С одной стороны, «лексическая точность часто дает переводу лишь обманчивую близость к подлиннику, – перевод является сухим, вымученным, и за деталями теряется передача концепция пьесы»¹⁶⁵. «От добросовестного перевода пахнет пылью»¹⁶⁶, – добавляет Анненский. О принципах его перевода говорит и следующая цитата: «Выбор размера не должен быть случайным. Во всяком случае, размер не должен оскорблять нашего уха и ритмического чувства... Звуковая символика и рифма очень ценны в переводах, но они должны быть искусны и интересны. Достоинством и красотой русской речи, в стихотворном языке особенно, нельзя жертвовать ничему»¹⁶⁷.

С другой стороны: «Соблюсти меру в субъективизме – вот задача для переводчика лирического стихотворения»¹⁶⁸. Переводчик должен правильно понять пьесу в целом и правильно определить «те ее детали (слова или выражения, звуковые символы или синтаксические сочетания), от которых особенно зависит красота, колоритность или *poïnte* пьесы – для них должны быть подысканы более или менее естественные соответствия из области языка чувств (то есть естественной речи)»¹⁶⁹.

Анненский подчеркивает большую ответственность переводчика перед читателем: поэт, начавший переводить стихами, должен быть безупречен. В статье, посвященной анализу перевода Еврипида Д. Мережковским, Анненский говорит о

¹⁶⁴ Цит. по кн.: Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы. Л., 1983. С. 202.

¹⁶⁵ Там же. С. 202.

¹⁶⁶ Там же. С.202.

¹⁶⁷ Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы. С.202.

¹⁶⁸ Там же. С.201.

¹⁶⁹ Там же. С.202.

необходимости точности в работе переводчика: «Вольный перевод классического произведения стихами и без комментариев – вещь рискованная»¹⁷⁰. Читателю необходимо дать гарантию в том, что перевод сделан добросовестно, что для его создания много изучалось. «А для серьезного читателя все же была бы некоторая гарантия, что ему дают в самом деле Еврипида, а не фантазию на европейский сюжет», – замечает Анненский¹⁷¹.

Плохой перевод, его банальность «зависят от небрежного отношения к подлиннику»¹⁷². Переводчик должен быть мастером в передаче стиля, языка, размера оригинала: «Размер все равно, что музыка к балету. Язык чист, без игры в архаизмы и неологизмы»¹⁷³. Анненский подчеркивает, что «перевод должен быть сделан литературной русской речью, ведь произведение должно передаваться в той обстановке, в которой сложилось»¹⁷⁴. Переводчику требуется большая чуткость к «психологии народов», чувство «культурного преемства». Анненский не принимает «модернизирования с чертами античного мирозерцания», уничтожающего «психологическую правду»¹⁷⁵.

В статье «Илиада» в переводе Н. Минского» Анненский говорит о важности вживания в иноязычный текст, выбранный для перевода. «Нельзя прямо переводить – надо изучать. Здесь нужно солидное изучение и языка вообще, и автора в частности, эпохи, в которой он жил, культурных условий, в которых протекало его творчество»¹⁷⁶. Произведение для перевода нельзя изучать через посредство других языков. Оригинальный текст нужно «брать из первых рук, а это нелегкое дело»¹⁷⁷.

В концепции перевода Анненского существует понятие о синтетическом и аналитическом переводе.

¹⁷⁰ Анненский И.Ф. Ипполит Еврипида в переводе Мережковского// Филологическое обозрение. Т. IV. Кн. 2.1893. С. 183.

¹⁷¹ Там же. С. 184.

¹⁷² Там же. С. 184.

¹⁷³ Анненский И.Ф. Ипполит Еврипида в переводе Мережковского// Филологическое обозрение. Т. IV. Кн. 2.1893. С. 183.

¹⁷⁴ Там же. С. 191

¹⁷⁵ Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы. С.195.

¹⁷⁶ Анненский И.Ф. Илиада в переводе Н. Минского.// Журнал Министерства Народного просвещения. Т. XVIII. Декабрь. Отд. III. 1908. С. 134.

¹⁷⁷ Там же. С. 135.

К аналитическому переводу Анненский относит перевод «непрерывно прозаический», передающий «maximum оттенков мыслей»¹⁷⁸. Такая работа обязательно снабжена комментариями и словарем, поэтому аналитические переводы «наиболее полезны»¹⁷⁹.

Синтетическим переводом является литературный перевод, который требует глубоких знаний в историческом, бытовом, национальном контексте.

Анненский говорит о том, что синтетический перевод может быть выполнен только при следующих условиях: «1) должен переводить настоящий поэт; 2) темперамент и настроение поэта-переводчика должно быть в соответствии с темпераментом поэта переводимого; 3) хорошее знакомство с творчеством поэта и миросозерцанием эпохи»¹⁸⁰.

Тем не менее, сформировав свою концепцию перевода, Анненский не следует ей в своей работе над иноязычными лирическими произведениями. Ответственность за переводы классические, несущие в русскую культуру греческое наследие, поэт считал священным делом. Лирические стихотворения имеют право сживаться с лирическим миром поэта, поэтому интерпретироваться неточно, передавать идею подлинника, уже слитую с мироконцепцией поэта-переводчика. Любопытно сравнить этот вывод с выдержкой из статьи Волошина «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов», где критик показывает разницу между отношением переводчика к древнему и современному тексту¹⁸¹.

О возможностях интерпретации лирической пьесы поэт говорит в статье «О современном лиризме»: «Я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами, или лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому» [КО, с. 333]. Поэт создает модель восприятия иноязычного, инокультурного автора через построение своеобразного духовного моста:

¹⁷⁸ Анненский И.Ф. Илиада в переводе Н. Минского. // Журнал Министерства Народного просвещения. Т. XVIII. Декабрь. Отд. III. 1908. С. 192.

¹⁷⁹ Там же. С. 192.

¹⁸⁰ Анненский И.Ф. Ипполит Еврипида в переводе Мережковского. С. 192.

¹⁸¹ М. А. Волошин: «Если стихотворный перевод есть приобщение к творчеству поэта, то зачем же стараться передать его косноязычие... Это хорошо при переводе исторических памятников литературы, где ценишь все червоточины и царапины, на которых запечатлелся дух эпохи, но никак не у современного поэта, имеющего для нас всю силу пророческого откровения» (Волошин М. А. Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов. С. 157).

проникновение во внутренний образный мир другого – рефлексия – отражение в себе. Возможно, здесь проявляется концепция творчества Анненского как «отражения» окружающего духовного мира, о которой поэт говорит в предисловии к первой «Книге отражений» (1904): «Я же писал здесь только о том, что мной владело, за чем я следовал, чему я отдавался, что я хотел сбросить в себе, сделав собою» [КО, с. 5]. «И я не скрывал от себя неудобств положения, трактуя литературных деятелей столь независимо, – пишет Анненский в журнале «Аполлон», – мне кажется, что современный лиризм достоин, чтобы его рассматривали не только исторически, но и эстетически, то есть по отношению к будущему, в связи с той перспективой, которая за ним открывается»¹⁸². Поэтические переводы в понимании Анненского, как и любое лирическое произведение, несут в себе универсальные идеи, бросают проблемы в вечность.

И.Ф. Анненский в своей переводческой деятельности входит в два основных вектора существования перевода начала XX века: научный, «филологический» перевод и «поэтический» перевод. Речь идет о так называемом «художественно-филологическом» или «научно-филологическом» переводе (его представители – А. Н. Веселовский, Н. Я. Марр, Ф.Ф. Зелинский, впоследствии производящий редакторскую правку полного перевода сочинений Еврипида И.Ф. Анненского) и освоении новой литературной среды модерна («поэтическая тенденция»). Характеристику первого типа перевода находим в учебном пособии Л.Л. Нелюбина, который выделяет перевод классических текстов как следствие «расцвета русской академической филологии»¹⁸³ с привлечением тезауруса, комментариев. Показательной в этом смысле является статья Анненского ««Ипполит», трагедия Еврипида в переводе Д. Мережковского». В тексте статьи поэт детально анализирует выполненный Мережковским перевод и подвергает его критике. По видимым причинам (почитание Еврипида, страстное желание перевести все его произведения) Анненский, возможно, предвзято относится к труду Мережковского: «Еврипид у Мережковского выходит, безусловно, скучным и банальным.

¹⁸² Анненский И.Ф. Письмо к С. Маковскому//Аполлон. № 2. Отд. 1.1909. С. 34.

¹⁸³ Нелюбин Л.Л. История и теория перевода в России. М., 1999. С. 101.

Происходит это, главным образом, от двух причин: от непонимания текста и от небрежного к нему отношения»¹⁸⁴.

Важным фактом является то, что, не стремясь в своих собственных текстах к точности передачи произведения, поэты-критики требовали от другого соблюдения всех законов перевода, компетентности и адекватности в переводе текста. Поэты Серебряного века переводили много, вписывали в русскую культуру большую литературную географию. Но, тем не менее, изучая отзывы переводчиков той эпохи друг о друге, замечаем, что все они признавали неточность своей переводческой работы, некомпетентность в создании точного, адекватного перевода, углубление текста в свой личный, индивидуальный мир. Например, Брюсов писал: «Бальмонт из плохих переводчиков – худший»; Чуковский: «Бальмонт как переводчик – это оскорбление для тех, кого он переводит»¹⁸⁵.

И. Анненского нельзя назвать ни переводчиком-соперником, ни переводчиком-посредником. Вполне возможно, что переводные тексты Анненского можно назвать «квазипереводными» текстами, то есть не собственно переводами. Мы считаем, что для Анненского не стояла задача выполнить удачный перевод (вспомним слова поэта о переводах из Верлена: «Сологуб перевел его плохо, а я сам позорно»). Тем не менее, свои «позорные» переводы Анненский публикует, не стесняясь их, говоря об «отравлении чужим» как достаточном основании для представления своих переводов читателю.

Метод перевода Анненского определяется нами как метод вольного перевода. С одной стороны, далекие от точности и буквализма переводы поэта могут свидетельствовать о просветительской функции его переводов, о желании поэта ознакомить читателей с кругом текстом «новой французской литературы». С другой стороны, вольность перевода в контексте эпохи русского символизма определяется статус перевода как сотворения высокой эстетической реальности. Функционирование переводов Анненского как неназванных, неопределенных

¹⁸⁴ Анненский И. «Ипполит», трагедия Еврипида в переводе Д. Мережковского// Филологическое обозрение. 1893. Т. IV, Кн. 2. С. 183-192.

¹⁸⁵ Нелюбин Л.Л. История и теория перевода в России. М., Издательство МГОУ, 1999. С. 103.

самим их автором определяется нами как приглашение «другого», иного авторского замысла к со-творчеству.

Кто был для русского поэта адресатом его переводов? Исследователь художественного перевода Ю. Оболенская пишет: «Всякое речевое произведение (сообщение) кому-то адресуется, причем художественный текст всегда предполагает два типа адресатов: реального (читателя, критика, конкретно осознаваемого современника) и идеального (воображаемого), которому собственно и адресовано произведение»¹⁸⁶. Целью переводчика является все-таки донести произведение до читателя-современника, достигнуть коммуникативную цель эмоционально-эстетического воздействия на близкого адресата»¹⁸⁷. Р. Дубровкин, исследователь переводов Малларме в русской культуре, отмечал, что для Анненского переводы – «ступеньки к созданию нового поэтического языка – парнасского по форме и символистского по сути»¹⁸⁸. Переводчик учился, переводя. Возможно, в первую очередь текст перевода предполагался как автоадресация (что доказывают неподписанные переводы в черновиках поэта).

Наше же понимание переводческой концепции И. Анненского основывается на понимании переводного текста как версии Дона Патерсона, шотландского поэта, переводчика. Основные теоретические постулаты его перевода мы находим в монографии под редакцией Н.В. Воронежской. Д. Патерсон определял поэтический перевод как «поэтическую коммуникацию, при которой посредством стихотворного текста осуществляется одновременная передача двухъярусной смысловой (фактуальной и концептуальной) и многослойной эстетической информации»¹⁸⁹. Патерсон определяет перевод как искусство потери, как «отражение» оригинала, что очень близко к пониманию переводческой деятельности Анненским. Итак, перевод – версия – это «поэтический текст, для которого оригинал служит «основой» для создания нового стихотворения в лоне другой культуры», «версия

¹⁸⁶ Оболенская Ю.А. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М., 2012. С. 95.

¹⁸⁷ Там же. С. 97.

¹⁸⁸ Дубровкин Р. Стефан Малларме и Россия. Bern. Peter Lang. С. 295.

¹⁸⁹ Воронежская Н.В. Художественный перевод как форма межкультурной коммуникации. С. 63.

стихотворения – это по сути лишь переложение»¹⁹⁰. Переводы Анненского – это переводы-интерпретации в понимании понятия «интерпретация» как истолковывающего понимания¹⁹¹, соединяющего в себе герменевтический подход, предполагающий постижение смысла текста оригинала как сообщения»¹⁹².

Анненский-переводчик занимает по отношению к переводимым авторам различные интерпретационные позиции. Так, безусловно, мифопоэтическая интерпретация относится к Л. де Лиллю, когда поэт создает миф о французском мыслителе. Интерпретация-диалог может относиться к переводу стихотворений Бодлера, Малларме, когда расширение и пояснение оригинала позволяют говорить об ином восприятии текстов французского поэта, о желании проинтерпретировать текст и внести в него свое. Переводы Анненского стихотворений Верлена можно назвать версией, так как изменяется образно-смысловая система произведения (термин В. Россельса).

Также, к переводам Анненского применим термин «субъективная модальность», так как часто мы видим новую переводческую концепцию содержания. Анненский часто изменяет модальность текста, особо реконструируя содержание. По Ю. Оболенской, «важнейшее качество перевода-интерпретации выявлять все новые смыслы, потенциально заложенные в оригинальном произведении и, возможно, даже неосознаваемые его автором...»¹⁹³.

Через переводы Анненский пытается принять и осмыслить жанровые системы, такие как сонет, баллада. Перед русским поэтом не было задачи создать адекватный, эквивалентный оригиналу перевод. В большинстве случаев, рушится лексический состав, структура оригинала.

Полезно рассмотреть переводы Анненского по отношению к различным коммуникативным позициям автора переводов. Так, например, в переводческом корпусе русского поэта находим «полемический», «скрытый» переводы. Анненский занимает разные коммуникативные позиции как переводчик: переводы итальянской

¹⁹⁰ Вороневская Н.В. Художественный перевод как форма межкультурной коммуникации. С. 61.

¹⁹¹ Оболенская Ю.А. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М., 2012. С. 100.

¹⁹² Там же. С. 104.

¹⁹³ Оболенская Ю.А. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М., 2012. С. 81

поэтессы А. Негри, не обозначенные как переводные тексты, долгое время пробывшие неопознанными в рукописях переводы из Сюлли-Прюдома, говорят о желании переводчика скрыться, то есть максимально вписать текст в собственную авторскую парадигму. «Полемическим переводом» можно назвать работы Анненского с Малларме и Бодлером.

Представленные положения позволяют нам сделать следующие выводы: личная стратегия перевода Анненского направлена на осмысление культурно значимых трудов, так называемого научно-филологического перевода. Об этом свидетельствуют немногочисленные статьи поэта, где им анализируется переводческая деятельность Д.С. Мережковского, Н. Минского. Анненский предъявляет к переводу древнегреческих текстов серьезные требования (глубочайший анализ источника и историко-литературной ситуации вокруг него, составление детального комментария). Тем не менее, работа Анненского с иноязычной лирикой не может быть охарактеризована его концепцией о «синтетическом» и «аналитическом» переводе. Сборник «Парнасцы и проклятые», его переводы лириков существуют рядом с его стихотворным творчеством, проникают в него. Русский поэт преследует не раз проговариваемую им в критических статьях идею вневходимости, разлитости по времени любых поэтических образов, что, конечно, является категорией эстетики Серебряного века. Безусловным общим пониманием исследователями стратегий работы Анненского с иностранной лирикой является *интеграция* поэтом художественных инокультурных текстов в среду своей собственной лирики.

Наше же понимание стратегий перевода лирики у Анненского представляется в трех векторах. Повторим, что работа русского поэта с каждым из иноязычных лириков отличается целеполаганием. Таким образом, нами сформулировано три положения, определяющие переводческие позиции Анненского. Во-первых, стратегия перевода может называться *герменевтической*, так как работа, например, с текстами Малларме, непреодолимо влияющими на формирование эстетики символизма у Анненского, требовали от поэта не только

разгадывания герметичных текстов французского символиста, но и выстраивания своего герметичного текста, определяющего уже его личное представление ситуации, его категории образов («Дар поэмы», «Гробница Эдгара Поэ» С. Малларме); для текстов Малларме и Бодлера мы применяем термин *«интерпретационный перевод»*, когда текст переосмысливается в рамках окружающей ценностной ситуации (тексты Бодлера и переводы его Анненским точно характеризуют ситуацию развития символизма во Франции и в России), в текст намеренно вводится своя категориальность, акценты меняются местами. Лирика Верлена в переводах Анненского является безусловным *«переводом-версией»*, когда на существующий каркас текста (жанр, размер, образы) накладывается текст собственный, исходное произведение лишь наталкивает поэта на создание своей образной системы. Таким образом, означенные стратегии перевода Анненского объединены *мифопоэтическими принципами*. Особо подчеркнем, что, переводы лирики являются частью многоуровневого мифа о литературе, предложенного Анненским. Литература всеобща и безгранична, миф каждой национальной литературы идет от предыдущей культурной традиции. Поэт прорисовывает цепочку Древняя Греция — Рим — Франция; также существует и параллельная цепочка: Древняя Греция — Россия. Образы поэтических произведений также наднациональны, что дает право Анненскому встраивать иноязычную поэтическую ткань в собственную лирику.

1.2. Общая характеристика французских переводов: приложение «Парнасцы и проклятые» к книге стихов И. Анненского «Тихие песни»

Рассмотрим сборник переводов Анненского «Парнасцы и проклятые» для выявления таких системных особенностей, которые позволили бы говорить о сборнике как о структурно-семантическом единстве, что в дальнейшем даст возможность выявить стратегии работы Анненского с переводами из французских поэтов и об особенностях их рецепции.

Сын Анненского В. Кривич указывает, что его отец всегда отмечал свою привязанность «к модернистам, а именно к французам»¹⁹⁴. В творчестве русского поэта мы наблюдаем возвышение искусства Франции, рассуждения об искусстве других стран он будто опускает. «Где нам до французов? – размышляет поэт, – в нас еще слишком много степи, скифской любви к простору»¹⁹⁵. Французская поэзия всегда была для Анненского первой, главной, неизмеримо превосходящей всю остальную. В ней поэт видел огромную культурную силу, подкрепляемую многовековой античной традицией. Создается впечатление, что восемьдесят процентов его переводной лирики – это переводы с французского языка. Он работает с плеядой французских символистов: переводит Шарля Бодлера, Поля Верлена, Артюра Рембо, Стефана Малларме, Шарля Кро, Тристана Корбьера, Мориса Роллина, фундаментально исследует поэтов-«парнасцев» Леконта де Лиля и Сюлли-Прюдома. Одним из первых Анненский подписался на журнал «Vers et Prose», созданный Полем Фором, поэтом – младшим символистом. В письме к Анненскому Фор отметил, что русский поэт «был одним из самых первых, оценивших нас и понявших, какую значительную роль может сыграть в судьбах высокой литературы во Франции и Европе это издание...»¹⁹⁶. Среди авторов, печатающихся в этом журнале, мы находим целый ряд значимых имен французских и бельгийских писателей (например, Э. Верхарн, М. Метерлинк, П. Верлен, Г. Аполлинер, П. Клодель и др.). Анненский просит своего адресата, Е. М. Мухину, «поддержать Le groupe héroïque наших единомышленников – поэтов и глашатаев высшего искусства, благородного слова»¹⁹⁷.

Характеризуя сборник переводов Анненского «Парнасцы и проклятые», мы наблюдаем создание цикла, построение собственной истории переводных текстов, убеждения в чем мы находим в критике Анненского неверного применения в

¹⁹⁴ Кривич В. Об Иннокентии Анненском. [Электронный ресурс] / В. Кривич // Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/krivich/krivich2-1.htm>.

¹⁹⁵ Анненский И. Ф. О современном лиризме // Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 358. Далее указание на цитату из «Книг отражений» будет находиться в тексте. Условное обозначение книги – КО, как это принято в анненсковедении.

¹⁹⁶ Анненский И. Ф. Письма: В 2-х т. Т. II: 1906 – 1909. СПб.: Галина скрипсит; Издательство им. Н.И. Новикова, 2009. С. 5.

¹⁹⁷ Письмо Е. М. Мухиной (16. IV. 1906) // Анненский И. Ф. Письма. Т. II: 1906 – 1909. С. 1.

литературе термина «образ», идущего от глагола «обрезать», то есть прийти к конечной точке понимания. Образ бесконечен и творится в веках и веками, его можно сравнить с брошенным мячом, который поэты разных эпох передают друг другу, который не может упасть, игра не может кончиться. *Комбинаторика произведений французского модернизма с произведениями Гейне, античных авторов реализует установку русского символизма на внеисторичность и вневременность произведения.*

В рукописях Анненского переводы чередуются с оригиналами. Сын поэта свидетельствует: «Только относительно «Ich grolle nicht» Гейне и перевода из Гете я могу с достоверностью сказать, что они написаны Анненским в последние годы жизни».

Этот факт объясняет, почему переводы Анненского подолгу принимались за оригиналы. Так, например, только в 1979 году было выяснено, что стихотворение «Грозою полдень был тяжелый напоен» – перевод восьми строк из середины поэмы Анри де Ренье « Quelqu'un rêve d'aube et d'ombre» из книги «Поэмы». Также довольно поздно были обнаружены переводы стихотворений Сюлли Прюдома («La voie lactée»), Шарля Кро («Intérieur»).

Сборник «Парнасцы и проклятые» состоит из двух частей: «лирика» и «поэмы». Цикл «лирики» включает 44 стихотворения, вторая часть книги – четыре поэмы. Материал сборника – лирика французских поэтов, принадлежавших к поэтическому течению «Парнаса» (8 стихотворений – из Л. де Лиля, 7 – из С. Прюдома) из «проклятых» поэтов» (7 – из П. Верлена, 6 – из Ш. Бодлера, 3 – из М. Роллина, по 2 – из А. Рембо, Ш.Кро, Т. Корбьера, 1 – из С. Малларме). Особняком стоит стихотворение Ф. Жамма, католического поэта, близкого символистам. Также в книгу добавлены переводы из Горация, Гейне, Лонгфелло (3 – из Горация, 4 – из Гейне, 1 – из Лонгфелло).

Исследуя архитектуру сборника «Тихие песни», мы сталкиваемся с рядом вопросов, точный ответ на которые вряд ли можно получить. Поместил бы Анненский такое количество переводов в издаваемую на собственные деньги

книгу, не будь они чем-то важны? Почему поэт решил оттенить ими собственную лирику? Если Анненский хотел познакомить читателя с собственными переводами Горация, Г. Гейне и французских модернистов, почему не указал свое настоящее имя, а использовал псевдоним? Важность присутствия переводных текстов в контексте поэзии Анненского наглядно демонстрирует тот факт, что «в первоначальном варианте тексты оригинальных и переводных стихотворений шли попеременно». В связи с этим В.Е. Гитин выдвигает интересную гипотезу о поиске Анненским «генетически родственного поэтического материала»¹⁹⁸, которым явились стихотворения, представленные в «Парнасцах и проклятых». Остается открытым вопрос: является ли довольно внушительное приложение «Парнасцы и проклятые», которое, подчеркнем, составляет половину объема «Тихих песен» (43 перевода к 53 собственным стихотворениям), закономерной составной частью всего сборника? В чем заключается связь двух этих частей? С нашей точки зрения, исследуемое приложение – равноправная часть книги «Тихие песни».

Стихотворения в сборнике Анненский выстраивает по своим собственным законам. В книге переводы располагаются не по авторам – лирика главы Парнаса Л. де Лиля соседствует со стихотворениями П. Верлена, Ш. Бодлера, в середине сборника появляется маленький цикл переводов из Гейне и Горация.

Для И. Анненского оказывается важным по собственному замыслу выстроить книгу переводов и присоединить ее к своей книге стихотворений. В целях рассмотрения сборника как целостной структуры, проанализируем его по следующим пунктам: смысловые блоки, лейтмотивы, мотивы, особенности сопоставления переводов (эксплицитные и имплицитные пары).

В процессе анализа структуры «Парнасцев и проклятых» мы заметили особую тематическую организацию материала книги, группировку стихотворений по смысловым блокам, которые располагаются преимущественно в первой части «Лирики». Мы выделили три основных смысловых блока: 1) «поэзия, искусство

¹⁹⁸ Гитин В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. 1997. № 4. С. 36.

поэзии, поэт и его ипостаси»; 2) «философия земного существования»; 3) «диалог с потусторонним миром».

Первый смысловой блок, открывающий книгу переводов, посвящен искусству поэзии и традиционно противоречивой фигуре поэта. Назовем стихотворения, которые входят в названный блок: «Дар Поэмы» (С. Малларме), «Вечером» (П. Верлен), «Посвящение» (Сюлли-Прюдом), «Погребение проклятого поэта» (Ш. Бодлер), «Над умершим поэтом» (Л. де Лиль). В стихотворении «Дар поэмы» поднимается важная для Анненского тема поэта и его стихотворений. Поэма – «родная дочь» творца – не несет ему удовлетворения – «крыло ея в крови и волосы, как змеи» [ТП, С. 64]. В переводе присутствует аллюзия на библейскую историю, которую мы находим в книге пророка Исаии: когда народ идумеев, после долгого господства над Израилем, был пленен ассирианами, его ждала беспросветная ночь. Поэма обречена существовать в темноте, ничему не служить и не открывать людям смысла, ее накрыла «ночь Идумеи».

Продолжая размышлять о проблеме творческого процесса, в переводе «Посвящение» Анненский замечает, что поэт не способен ухватить самую суть поэзии, передать в строках настоящую красоту. Раз коснувшись ее, он тут же разрушает тонкость «мотылька» поэзии, в его ладонях остается только пыль («Увы, рука моя так тяжела: / Коснусь до них, - и облако слетает, / И с нежного, дрожащего крыла, / Мне только пыль на пальцы попадает» [ТП, С. 66]).

В этом же смысловом блоке дан образ поэта-изгнанника (стихотворение «Вечером», перевод из Верлена). Здесь лирический герой соотносит свою судьбу с жизнью римского поэта Овидия, он так же изгнан из своей страны и предан забвению при жизни («На темный жребий мой я больше не в обиде, / И наг, и немощен был некогда Овидий» [ТП, С. 65]).

Переводы «Погребение проклятого поэта» (из Бодлера) и «Над умершим поэтом» (из Л. де Лиля) дают разные ситуации смерти поэта. У Бодлера возникает образ «проклятого поэта», который недостоин погребения и из сострадания только будет похоронен «там, где сорные травы растут». Могила этого поэта

станет притягивать к себе сторону зла: возле нее выведет потомство змея, буду выть волки и умирать от голода ведьма. О какой смерти поэта говорит читателю перевод из Леконта де Лиля? По мысли французского поэта, поэт – человек очень тонко чувствующий, он умер и этим спасся (Но я твоей, поэт, завидую судьбе:/ Твой тих далёкий дом, и не грозит тебе / Позора – понимать и ужаса – родиться [ТП, С. 68]). Добавим, что этот перевод важен образом «фиала», который несет смысл вместилища красоты, идеала, требующего постоянного наполнения, из которого можно взять, но который можно разбить и распылить. Здесь перед нами фиал, наполненный желчью – так характеризуется земная любовь. Идеал не найден, фиал наполнен иным содержимым.

Темы второго смыслового блока, условно озаглавленного как «философия земного существования», открывают перед читателем различное понимание мироустройства французскими поэтами. В этот блок входят следующие переводы: «Майя» (Л. де Лиль), «Тени» (Сюлли-Прюдом), «Совы» (Бодлер), «Безмолвие» (М. Роллина), «Сомнение» (Сюлли-Прюдом). Стихотворение «Майя» (перевод из Л. де Лиля) – философская зарисовка, открывающая второй смысловой блок и вводящая мотивы индо-буддийской философии. «Майя» будто задает основную философскую позицию, связующую все части смыслового единства: земной мир – это иллюзия, тень, отражение.

Переводом стихотворения «Призраки» (из Л. де Лиля) открывается новый смысловой блок, который может быть озаглавлен как «диалог с потусторонним миром». В переводах третьего смыслового блока («Призраки», «Сон, с которым я сроднился», «Привидение») лирический герой так или иначе – через сон, через ситуацию смерти – встречается с вестниками мира мертвых. Важной объединяющей деталью является отношение героев к подобным встречам: это всегда мука, гости из другого мира заставляют их вспоминать, воскрешать прошлое. Также в названном блоке есть переводы, описывающие ситуацию смерти: забвения и памяти, прошлого и настоящего, жизнь души («Colloque sentimental», «Двойник»).

Говоря о переводе «Призраки» Леконта де Лиля, необходимо отметить своеобразную поэтику заглавий сборника «Парнасцы и проклятые». Здесь встречаются разнообразные варианты названия переводов: Анненский может оставить оригинальное название стихотворения на иностранном языке, дать два названия (оригинальное и переводное), отметить форму, в которой написано стихотворение (например, «сонет», «тринадцать строк») или озаглавить перевод указанием на то, из лирики какого поэта взято стихотворение. «Призраки» Л. де Лиля озаглавлено как «Из стихотворения «Призраки». Анненский берет три части из стихотворения французского поэта (у последнего их четыре), каждая часть имеет тринадцать строк. Здесь поэтом показано тревожащее душу тяжелое воспоминание о том, что прошло, о тех, кто умер, но продолжает быть самым дорогим. Когда герой видит тени ушедшего, то испытывает настоящую боль – «и сердце точит кровь, когда их узнает» [ТП, с. 76]. Существование лирического героя в земном мире предстает ранящим, горьким, ледяным.

Важным стихотворением для смыслового блока является перевод из П. Верлена «Сон, с которым я сроднился». Сразу отметим, что этот перевод получает у Анненского самое подробное заглавие: два названия (оригинальное и переводное) и указание на форму стихотворения – «сонет». Следующее за ним стихотворение «Привидение» Ш. Бодлера образует с переводом из П. Верлена яркую стихотворную пару, о чем будет сказано ниже.

Коснемся тех переводов названного смыслового блока, в которых Анненский развивает мотив памяти после смерти, не только в мире живых, но и в мире умерших. Стихотворение «Colloque sentimental» («Чувствительная беседа») показывает забвение как всеохватную смерть, что усиливается символическим местом действия: заледенелая аллея, мрак, ночь. На фоне тихого окружения разворачивается беседа двух теней. В этом контексте тени – старые забытые сущности, «мертвыми губами» воскрешающие свои воспоминания. Образ прошлого здесь пронизано холодом, из прошлого невозможно получить спасения, оно представляет собой шаг к смерти. Середина стихотворения – диалог между тенями, построенный как апелляция к утраченной памяти. Два взгляда на

прошедшее соотносятся: прошлое – способ ожить и согреться и прошлое, с другой стороны, выступает как забвение.

Одной из важных авторских стратегий в сборнике становится использование формы со-противопоставлений лирических произведений. В сборнике стихотворные пары могут располагаться рядом, могут обрамлять тот или иной смысловой блок. Анализируемые тексты были разделены нами на две категории: *эксплицитные пары* (стихотворения, имеющие одинаковое заглавие или двухчастную структуру) и *имплицитные пары* (стихотворения, на соположение которых Анненский указывает скрыто).

Начиная анализ эксплицитных пар, заметим, что очевидно расположенных рядом переводов в сборнике немного, двухчастную структуру имеет только один перевод. Это стихотворение Т. Корбьера, поэта-символиста, с общим заглавием «Два Парижа». В свою очередь, каждая часть имеет собственное название – «Ночью» и «Днем».

В стихотворении «Ночью» в первом четверостишии дано развернутое сравнение: Париж – это «плоское море», с наступлением ночи его жители шевелятся, как «черные крабы». Париж имеет множество аллюзий, всегда связанных с водой (Стикс, «проклятые поэты» с удочками). Ночная столица описана в двух пластах: бытописательном (ночью в городе появляются воры, выходят «жители крыш») и символическом. Символический пласт проявляется в завершении стихотворения. Париж – это море, пребывающее в вечном движении. Только морской бог города «остекленел», «лежит в мертвецкой».

Во второй части – «Днем» – город изображен в палящий зной, когда кажется, что все вокруг будто поставлено в печь. Париж – особый микрокосм, куда вписаны все его жители. Солнце топит «журчаще-жаркий жир». Только не всем оно предлагает «свежинку». Некто «мы», от лица которых ведется речь, не получают положенной еды, она приготовлена на выброс («С огня давно горшок наш черный в уголь сдвинут» [ТП, с. 105]).

Назовем основные эксплицитные пары (или сопоставления) сборника: «Погребение проклятого поэта» (из Ш. Бодлера) – «Над умершим

поэтом» (из Л. де Лиля) и пара с одинаковым заглавием «Богема» (переводы из М. Роллина и А. Рембо). Эксплицитные со-противопоставления предлагают читателю сравнить сходные жизненные или эстетические ситуации, с целью проследить разное отношение к ним поэтов. Например, две «Богемы» изображают лирического героя, который рассказывает о себе и о своей принадлежности к названной среде людей. М. Роллина говорит о герое, чье сознание разрушено богемой («Я струпьями покрыт, я стар, я гнил, я – парий» [ТП, С. 106]); стихотворение А. Рембо довольно шуточное, оно повествует, скорее, о веселом времяпрепровождении («Я ж к сердцу прижимал носок моей ботинки / И, вместо струн, щипал мечтательно резинки» [ТП, С. 107]).

Имплицитные микроциклы более многочисленны, именно в них мы наблюдаем реализацию мотивной и образной системы сборника, мотивы здесь трансформируются, сцепляются, безусловно, образуя семантическое целое. Нами выявлены четыре имплицитные пары: «Сон с которым я сроднился» (П. Верлен) – «Привидение» (Ш. Бодлер), «Песня без слов» (П. Верлен) – «Сплин» (Ш. Бодлер), «Последнее воспоминание» (Л. де Лиль) – «Слепые» (Ш. Бодлер), «Я – маниак любви» (П. Верлен) – «Сушеная селедка» (Ш. Кро). Рассмотрим некоторые конкретно.

Один из самых устойчивых мотивов «Парнасцев и проклятых» отчетливо виден в со-противопоставлении двух программных произведений французских символистов. «Песня без слов» П. Верлена – своеобразная лирическая зарисовка человеческой тоски, но мимолетной, вызванной дождем за окном. Падающие капли вызывают рефлексии жизни как связи с природой. Значимый для сборника образ сердца выступает в роли центра, связывающего человеческое существование и окружающий мир («Сердце исходит слезами») [ТП, с. 98]. В дожде человек слышит музыку («Льются мелодией ноты / Шелеста, шума, журчанья»). В соседстве с «Песней без слов» «Сплин» Бодлера придает новую окраску чувству тоски: это уже не импрессионистическая зарисовка, а философская концепция жизни. Всё окружающее оборачивается против, работает на то, чтобы отравить человеку существование. Рассвет – «зол с похмелья», небо

– «грязный свод», дождь – «тюремщик», колокола – «злая ватага», бросающая проклятья, и, наконец, мир – «одна темница». Лирический герой Верлена заключен в пространство своего дома, бодлеровский герой заключен в своем существовании в принципе.

Коснемся еще одной пары переводов – из Верлена и Бодлера. Это стихотворения «Сон, с которым я сроднился» и «Привидение». Перевод из Верлена развивает несколько важных мотивов: сна, муки, воспоминания и тени. Сон посылает лирическому герою посредника. Во сне к нему является женщина, которую он не знает и никогда не видел, но которая лучше всех понимает его личные мысли, «тайну сердца». «Видение» повторяется, оно «измучило» поэта, потому что женщина все-таки смутно напоминает кого-то давно ушедшего, женский образ сопряжен с миром теней. «Привидение» Бодлера с предыдущим стихотворением сближает ситуация прихода «гостя» из потустороннего мира. Только в переводах нам даны совершенно разные проявления этой ситуации. Если в переводе из Верлена лирического героя посещает не то воспоминание, не то неосуществленная мечта, то в стихотворении Бодлера показано явление темного демона. «Мертвый гость» приносит с собой любовь, но только такую, которая может быть у мертвеца («Черным косам в час свиданья, холод лунного лобзанья») [ТП, с. 81]. В целом в переводе дан некий сюжет в европейской, готической эстетике: гость-мертвец приходит на жаркое свидание, принося с собой кинжал, дарит ледяные поцелуи, ложе страсти покрыто льдом.

Следующая имплицитная пара «Последнее воспоминание» – «Слепые», авторы Л. де Лиль и Бодлер. Эти два текста связаны с предыдущими мотивом смерти, но ее отличительной особенностью является постановка проблемы существования человека в пограничной ситуации: человек может жить так, будто умер, или так, будто бы ему лучше было умереть. В «Последнем воспоминании» Л. де Лиля лирический герой утверждает, что он мертвец, но с открытыми глазами, он не может решить, действительно ли умер в «ночь Небытия» или только приближается к смерти. А может быть, это опять сильнейшее действие сна? («Но если это сон?.. О нет, и гробовую я помню тень, и крик, и язву раны

злой...» [ТП, с. 96]). Важно отметить присутствие здесь не только мотива сна, но мотива сердца: оно расколото на куски. Герой предполагает, что перенес какой-то тяжелый удар и теперь падает в «воронку черную». Сердце разбито, остался только «груз» – тело. В «Слепых» Бодлера усиливается размышление о смысле жизни в ситуации отчуждения от нее, здесь особо располагаются мотивы пустого неба, ночи. В стихотворении главенствует образ открытых, но невидящих глаз. Быть невидящим – «весь ужас жизни», она становится «немой ночью». Слепцы – это куклы в драме, впадины их глаз всегда смотрят в небо, но зачем. Обратим внимание на двойственность понимания неба в стихотворении: оно – пустое даже для тех, кто видит, а для слепых небо пусто вдвойне.

Последняя имплицитная пара структурно располагается в конце первой части «Парнасцев и проклятых». Немного удивительно, что в сборнике, где русский поэт дает возможность увидеть понимание французскими поэтами проблем творчества, философии жизни, смерти, любви, допускается перевод шуточного стихотворения Ш. Кро с заглавием «Сушеная селедка». Сюжет стихотворения следующий: мастер с бечевкой и тяжелым молотком повесил селедку на крючок, наверху рыба засохла, теперь никто не может ее достать. «Сушеная селедка» завершается насмешкой поэта над людьми, которые читали и пытались понять стихотворение: «Сложил я историю эту – простую, простую, простую, / Чтоб важные люди, прослушав, сердились, сердились, сердились...» [ТП, с. 112]. Ш. Кро во французской поэзии известен как экспериментатор со звукописью, словом, строфой; Анненского интересовали эти опыты в поэзии. Русский поэт считал, что в лирике Ш. Кро находится «самое страшное и властное слово – «слово будничное» [КО, с. 486]. В письме к М. Волошину от 6 марта 1909 г. Анненский заметил: «Любите Вы Шарля Кро?.. Вот что нам – т. е. в широком смысле слова нам – читателям русским – надо» [КО, с. 486].

Рядом с каким переводом русский поэт помещает «Сушеную селедку»? Это перевод стихотворения Верлена «Я – маниак любви», рассмотрев который мы с уверенностью можем предположить, насколько важен был для Анненского

контраст слова классического, слова об идеале с изображением будничного. «Я – маниак любви» строится на основе образа сна-грезы, который определяет жизнь лирического героя. Поэт живет мечтой об идеальной красоте и доблести, он ищет в них спасение («Там берег *должен быть* (курсив И. А) – обетованье грез!» [ТП, с. 110]). Поэт хочет найти близкого человека, здесь он обращается к мотиву сердца («И жизни ни следа, и ни души вокруг, / Ни сердца, как его... Ну, пусть бы не такого / Но чтобы билось здесь, реального, живого» [ТП, с. 111]). В последних строках появляется мотив воспоминания: в бреду лирический герой мучается из-за памяти, пытаюсь найти покой в разговорах с умершими людьми.

Переводы в сборнике пронизаны определенной системой мотивов. Попробуем назвать присутствующие мотивы и расположим их по важности, т.е. по частотности появления в переводах. Наиболее частыми являются следующие мотивы: сон («Призраки», «Сон, с которым я сроднился», «Сентиментальная беседа», «Песня без слов», «Последнее воспоминание», «Я – маниак любви»), сердце («Призраки», «Негибнущий аромат», «Песня без слов», «Последнее воспоминание», «Впечатление», «Я – маниак любви»), воспоминание («Сон с которым я сроднился», «Я – маниак любви», «Привидение», «Двойник»), верх-низ («Сомнение», «Два Парижа», «Песня без слов», «Сплин», «Слепые»). Также в сборнике появляются мотивы тени, слезы, смерти, памяти, муки, молчания, смерти. Представленный обширный мотивный ряд дает еще одно направление для исследования переводов Анненского.

Анненский стремится создать целостную структуру не только из сборника переводов «Парнасцы и проклятые», но и объединить его со своей книгой «Тихие песни» в некое целое. На целостности мы не останавливаемся подробно. Он включает в книгу переводы, в которых поднимает важнейшие вопросы собственной эстетики – проблему существования идеала и возможности его воплощений на земле – в природе, в искусстве, в результатах человеческого творчества. Несомненно, важно будет вспомнить эпитафию, которую Анненский выбирает к «Тихим песням»:

Из заветного фиала
 В эти песни пролита,
 Но увы! Не красота...
 Только мука идеала [ТП, с.3]

Идея, заявленная во главе сборника, проецируется и на переводы. В структуре «Парнасцев и проклятых» мы наблюдаем четыре стихотворения, расположенных в разных частях сборника, часто между смысловыми блоками, в которых ясно реализуется лейтмотив идеала, его воплощения и поиска. Подчеркнем, что первое стихотворение книги (перевод из Сюлли-Прюдона) озаглавлено «Идеал». Изображая небесный свод, где существует недостижимая звезда (символ идеала), автор говорит о том, что увидеть звезду дано не каждому, тем более, прикоснуться к ней. Лейтмотив идеала продолжается в стихотворении «Над умершим поэтом» Л. де Лиля. Перевод важен развитием образа фиала, появившегося уже в эпиграфе к «Тихим песням». Фиал – это сосуд, где может содержаться идеал и его воплощение. В переводе стихотворения поэта золотой фиал – вместилище любви, но вместо нее там разлита желчь. Идеал ускользает от лирического героя.

Лейтмотив идеала также реализуется в переводе «Негибнущий аромат» из Л. де Лиля. Это стихотворение эстетически очень близко Анненскому, в нем обозначается процесс восприятия идеала и его воплощений. Каждая красивая вещь, да и всякая вещь может дать нам красоту, ее экстракт. Если увидеть его, можно бережно перелить экстракт в фиал, чтобы сохранить память о вещи, о ее былой красоте. Экстракт красоты может наполнить собой все. Если даже сосуд разобьется, его стенки, кусочки и земля вокруг будут пропитаны ароматом этой красоты. Л. де Лиль говорит о том, что его сердце – это сосуд, который он совсем на малое время наполнил красотой любви, но «сердцу любви не дано». Даже за такое короткое время сердце успело подышать «дивной влагой», в нем теперь есть частички любви, аромат ее будет там бессмертен.

После рассмотрения цикла стихотворений «Парнасцев и проклятых», реализующих лейтмотив идеала, вспоминается перевод из Ш. Кро, и сразу

возникает вопрос: почему русский поэт, планомерно размещая в сборнике переводы об идеале, лирическую часть завершает стихотворением «Сушеная селедка»? Значит ли это, что «слово будничное» победило или идеал все-таки недостижим?

Представленный анализ позволяет сделать следующие выводы. В сборнике переводов мы видим достаточно доказательств, убеждающих нас, что книга «Парнасцы и проклятые» является единой структурно-семантической системой, во-первых. Во-вторых, Анненский воспринимает новую французскую поэзию и как единое целое, и в ее эволюции («парнасцы» и «проклятые»). В-третьих, для поэта не менее значимы и самоценны отдельные поэты.

Разнообразные стратегии анализа французской поэзии и детальная работа с собственными переводами дают возможность говорить о глубоком осознании Анненским поэзии французского символизма не только как литературной основы, но и как системы эстетических взглядов, коррелирующих с собственной эстетикой.

ГЛАВА 2. «ПАРНАСЦЫ» В ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ И КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ И. АННЕНСКОГО: ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ И СЮЛЛИ-ПРЮДОМ

2.1. Леконт де Лиль и неоэллинизм И. Анненского

2.1.1. Леконт де Лиль и античность в эстетике И. Анненского

Тема «И. Анненский – Леконт де Лиль», несомненно, интересует анненковедов, так как взаимоотношения Анненского с его «дорогим учителем» широко демонстрируют стратегии работы поэта с чужим творчеством. Тем не менее, разработка этой темы представлена пока крайне скупо. Исследователи сходятся в том, что размышления Анненского над литературным творчеством Л. де Лиля являются исходной точкой для развития собственных волнующих русского поэта идей. Аникин рассуждает об этой особенности Анненского в «обращении к чужому слову, нередко выступающему в качестве источника поэтической инспирации» и добавляет, что в стихах Анненского «звучали не столько голоса других поэтов, сколько его мысли об этих «голосах»¹⁹⁹. Е.С. Островская замечает: «Обсуждая проблемы понимания и толкования творчества своего учителя, Анненский выходит на проблемы, ключевые для его собственного творчества и, в его понимании, вообще русской литературы»²⁰⁰. Вывод Н.О. Ласкиной наиболее категоричен: «Диалог с Леконтом де Лилем важен для Анненского как средство виртуозно замаскировать достаточно смелое высказывание о своей собственной роли в русской литературе»²⁰¹.

В свою очередь нам предстоит выявить особенность творческой рецепции Анненским главных эстетических идей Леконта де Лиля, касающихся понимания движения культуры, и дальнейшую их трансформацию русским поэтом в эстетике и лирическом творчестве.

¹⁹⁹ Аникин А.Е. Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. М.: Языки славянской культуры, 2011. С. 17, С. 20.

²⁰⁰ Островская Е.С. Французские поэты в рецепции И. Анненского // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2005. № 5. С. 24.

²⁰¹ Ласкина Н.О. Иннокентий Анненский и Леконт де Лиль: критика как самоопределение // Текст-Комментарий-Интерпретация: межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2008. С. 143.

В 25 лет Л. де Лиль открывает для себя греческую культуру. Первый сборник «Античные поэмы» («*Poèmes antiques*», 1852) был написан в период этого увлечения. Оригинальные стихотворения перемежаются здесь с искусно замаскированными переводами из Феокрита, Анакреонта. В предисловиях к «Античным поэмам» и следующему сборнику «Поэмы и стихотворения» («*Poèmes et Poésies*», 1855) Л. де Лиль категорически осуждает современное культурное и духовное состояние эпохи. В первую очередь, этот процесс происходит по причине «спекулятивного и практического» характера времени, когда «комментарии к Евангелию могут трансформироваться в политические памфлеты»: «Сколько я ни поворачиваю свой взгляд к прошлому, я не замечаю его сквозь пары каменного угля, затянувшего переливающиеся пространства неба; сколько я ни прислушиваюсь к первым песням человеческой поэзии, единственным, достойным быть услышанными, я их едва улавливаю из-за варварских воплей индустриального Пандемониума»²⁰². Л. де Лиль определял свое время как несущее «знак духовной проблемы и теологического разрушения» и признавался, что ненавидит его. Поэзия, по его мнению, находится в страшном тупике, происходит «предсмертное обострение интимной лирической поэзии», но «личная тема и слишком повторяемые ее вариации исчерпали внимание»²⁰³.

Искусство разграничивается Л. де Лилем на античное и постантичное. Античность дает человечеству «всё, чтобы чувствовать», облакает жизнь в «порядок, чистоту, гармонию». Античное искусство стоит несоизмеримо выше всего созданного человеческим духом в последующие времена («после нет ничего равного»). Причина оскудения литературы – сугубое внимание к индивидуальности, «бесполезное возбуждение от оригинальности», эгоцентризм творца: «Данте, Шекспир и Мильтон обнаружили только силу и высоту их индивидуального гения; их язык и восприятие варварские»²⁰⁴. Великие художники утратили «объективность», считает французский поэт. Так, байроновские «Гяур», «Манфред»

²⁰² Leconte de Lisle. Préface des «*Poèmes antiques*» [электронный ресурс] / Leconte de Lisle // Режим доступа: <http://fr.wikisource.org/>.

²⁰³ Leconte de Lisle. Préface des «*Poèmes antiques*» [электронный ресурс].

²⁰⁴ Leconte de Lisle. Préface des «*Poèmes antiques*» [электронный ресурс].

и «Каин» есть «только отпечатки его личности». И.-Ф. Гете заменил объективность на «энциклопедическую силу», не поняв, что «схватить мысль «Фауста» трудно, что поэма полна абстракций и мистических темнот»²⁰⁵.

Большое внимание Леконт де Лиль уделяет исчезнувшему жанру эпопеи или эпической поэзии: «эти благородные рассказы, которые разворачиваются через жизнь народа, которые выражают его гений, его человеческое назначение и религиозный идеал, не имели больше причины быть нужными, или же поколения потеряли весь свой оригинальный характер»²⁰⁶. В статьях Леконт де Лиль говорит о конфликте между поэтом и эпохой, требования которой поэт не принимает. К. де Мюлдер отмечает, что во все периоды своей жизни Леконт де Лиль определял поэта как человека действия²⁰⁷. Авторитет творца был «неоспорим и неоспариваем»²⁰⁸, теперь же он стал бесполезен: «Моралисты без общих принципов, философы без учения, выдумщики подражания и предубеждения, писатели по случаю, которые угождают вам в полном незнании человека и мира, в естественном презрении всякой серьезной работы; О, поэты, <...> вы исчерпали себя до пустоты и ваш час настал»²⁰⁹.

Леконт де Лиль видит для современного искусства выход в «возвращении к общим истокам», в обращении к античности. Современная поэзия слишком индивидуалистична и чувствительна, и, чтобы преодолеть этот субъективизм, нужно заимствовать, имея опорой формы чистые и точные. Обратясь к античности, поэзия сможет возвратиться к гармонии. В таком случае должно измениться не только искусство, но и сам творец. Пусть поэт, оставляя в стороне вопросы человеческих чувств, превращается в настоящего филолога, ученого, привыкает к «порядку и

²⁰⁵ Leconte de Lisle. Préface des «Poèmes antiques» [электронный ресурс] / Leconte de Lisle // Режим доступа: <http://fr.wikisource.org/>.

²⁰⁶ Leconte de Lisle. Préface des «Poèmes et poésies» [электронный ресурс] / Leconte de Lisle // Режим доступа: <http://fr.wikisource.org/>.

²⁰⁷ Mulder C. De. Leconte de Lisle, entre utopie et république [электронный ресурс]. Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2005. С. 65. Режим доступа: <http://books.google.fr/>.

²⁰⁸ Leconte de Lisle. Préface des «Poèmes et poésies» [электронный ресурс] / Leconte de Lisle // Режим доступа: <http://fr.wikisource.org/>.

²⁰⁹ Leconte de Lisle. Préface des «Poèmes antiques» [электронный ресурс] / Leconte de Lisle // Режим доступа: <http://fr.wikisource.org/>.

регулярной работе»²¹⁰, ведь изучение старых традиций требует кропотливой работы. Таким образом, французский поэт предлагает объединить искусство и науку.

В дальнейшем в эстетической мысли Леконта де Лиля появляется понятие «варварского», наполненное антитетическим смыслом по отношению к «греческому»: «то, что не греческое, за пределами греческого политеизма»²¹¹. В полной мере оно реализуется в сборнике «Варварские поэмы» («Poèmes barbares», 1862). Леконт де Лиль проводит мысль о пугающей темноте веков, идущих после античности. Античность у Леконта де Лиля кажется гибкой идеей, способной меняться. Исследователи сходятся в том, что на начальном этапе осмысления образ Греции был наполнен для французского поэта республиканским духом. «Греция как первая ипостась Республики», что было актуальным перед революцией 1848 года; «мифы, – замечает Мартино, – не были ничем другим, как республиканскими символами, социалистскими, когда это требовалось»²¹².

Леконт де Лиль стремился скрыться от современности в изучении Золотого века Греции. «Греческое» стало областью спасения свободы человеческого духа, областью правды и порядка. Французский поэт считал, что греческий политеизм «составляет искусство, мораль, науку», потому что разнообразие богов вокруг человека дает ему свободу, возможность выбирать, с каким божеством соотносить себя в определенный период жизни. Здесь нужно заметить, что, хотя основной посыл «Варварских поэм» в зарубежном литературоведении определяется как противоположный античности, масштабная работа Леконта де Лиля с постантичным материалом открывала для него круг иного политеизма (Египет, Скандинавия), несомненно, интересный богатством образов, характеров богов, а также сосуществованием человека и высших сил. Леконт де Лиль как поэт избирает для себя очень трудную задачу. Желая повлиять на читателя, поэт идет темным для читателя путем, ведь современник Леконта де Лиля вряд ли мог прочувствовать

²¹⁰ Leconte de Lisle. Préface des «Poèmes antiques» [электронный ресурс] / Leconte de Lisle // Режим доступа: <http://fr.wikisource.org/>.

²¹¹ Martino P. Parnasse et Symbolisme (1850-1900). Paris, Librairie Armand Collin, 1928. С. 65.

²¹² Там же. С. 60.

глубину политеистического устройства как природную, стихийную силу. Тем не менее, главе «Парнаса» удалось принести новые элементы во французскую литературу, что первой заслугой его творчества называет Анненский.

Анненский не мог не заметить, а затем в дальнейшем и не выделять фигуру Леконта де Лиля. Леконт де Лиль был духовно и идейно близок русскому поэту. Рассуждения о литературном процессе, разбор истории какого-либо перевода из древних трагиков, рассуждение об эволюции драмы, например, в таких статьях, как «Античный миф в современной французской поэзии»²¹³, «Леконт де Лиль и его Эриннии» [КО, с. 404-433], «Ион и Аполлонид»²¹⁴, «Античная трагедия»²¹⁵, «Трагическая Медея»²¹⁶, связаны с Леконтом де Лилем. Творчество французского поэта оценивалось Анненским как несущее важные смыслы в рефлексии об искусстве и эстетике не только французской литературы, но и о движении литературного процесса вообще. Проясним подробнее, в чем кроются причины центрального положения эстетических воззрений Леконта де Лиля в литературоведческих рассуждениях Анненского.

Было бы несправедливо утверждать, что Анненский видел в Леконте де Лиле только апологета античности. Русский поэт не раз подчеркивал, что основная художественная задача Леконта де Лиля заключается в поиске Красоты: «И все одна и та же вечная загадка смотрела на Леконта де Лиль и со строк Упанишады, и из глаз мертвого Сигурда, и даже из ленивой поступи сытого ягуара. Античность была для него разве самым дорогим из его миражей, ...но не более»²¹⁷. Леконт де Лиль, в первую очередь, «экзотист», знаток «коллективных проявлений человеческого духа», религий с «ее легендами», но сам не веривший «ни во что,

²¹³ Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908, № 7, С. 177-185; № 8, С. 209-213; № 9, С. 236-240; № 10, С. 270-288.

²¹⁴ Анненский И.Ф. «Ион и Аполлонид»// Анненский И. Ф. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем. В 3-х тт. Т.1 СПб., типография книгоиздательского т-ва «Просвещение». 1906. С. 525-555.

²¹⁵ Анненский И.Ф. Античная трагедия // Анненский И.Ф. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем. В 3-х тт. Т.1. СПб., типография книгоиздательского т-ва «Просвещение». 1906. С. 1-49.

²¹⁶ Анненский И.Ф. Трагическая Медея // Анненский И.Ф. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем. В 3-х тт. Т.1 СПб., типография книгоиздательского т-ва «Просвещение». 1906. С. 205-265.

²¹⁷ Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии. С. 182.

кроме смерти»²¹⁸. Тем не менее, первоочередным в осмыслении рецепции Анненским творчества французского поэта мы считаем тот факт, что Леконт де Лиль совершил принципиальные изменения в области, которая была для Анненского, подчеркнем, основополагающей: это область античной литературы и рефлексии о ней.

Анненскому импонировало то, что Леконт де Лиль применяет стратегии ученого исследования к занятиям античностью: возможно, даже благодаря этому Анненский укрепился в своем желании серьезно заниматься филологией, которое, несомненно, было у него всегда (обладание «обширной эрудицией», по Анненскому, говорит о силе поэта). Свидетельства восторженного отношения мы также находим в большой статье «Античный миф в современной французской поэзии» (1908), первая часть которой посвящена эволюционной значимости поэзии Леконта де Лиля для «форм французской современной чувствительности». Леконт де Лиль принес настоящую жертву искусству (переводы, отречение от себя), что является, по мнению Анненского, признаком настоящего поэта и настоящей поэзии («поэзия, которая хочет быть, точно, искусством, а не одной литературой»; поэзия – «культ, где экстаз требует жертвы и самоограничения, доступный всем, но не всякому»²¹⁹). Помимо внешних «царственных» заслуг, по мнению Анненского, Леконт де Лиль был необходим французской литературе для ее поворота в русло «генетики», традиции. Дело в том, что французский поэт принес в поэзию и драму «спокойную и всепокоряющую гармонию эллинов»²²⁰, а именно античный миф.

Для Анненского как теоретика литературы неизменно существовал единый процесс культуры с универсальными художественными образами, базой которому служила следующая понятийная цепочка: миф – античность – французская культура. «Кто не читал в детстве сказки об «Лихе одноглазом» и не переживал с Одиссеем ночей в глубокой Полифемовой пещере. Словак и малоросс, мадьяр и немец, финн и татарин имеют своих «Одиссеев у Киклопа»...», – пишет Анненский

²¹⁸ Анненский И.Ф. «Ион и Аполлонид». С. 545.

²¹⁹ Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии. С. 179.

²²⁰ Анненский И.Ф. «Ион и Аполлонид». С. 529.

в статье «Киклоп и драма сатиров»²²¹. Миф как совершенная область художественного сознания продуцирует античность – высшую культуру-источник, которую так или иначе наследуют дальнейшие культуры, но более всего французская, как родственно связанный с первоисточником.

Творчество Л. де Лиля органично вписывается в логику русского поэта, а также подкрепляет ее в его общей ценностной системе. Анненский рассматривает эстетические установки французского поэта на разных уровнях. На самом масштабном, касающемся общего культурного процесса, наиболее важном для Анненского, Л. де Лиль является выразителем и даже основателем нового культурного явления — «неоэллинизма», воскрешающего героический, высокий, идейный смысл литературы. Ученость, эрудиция, имперсональность – такими тремя чертами, идущими от поэзии Л. де Лиля, Анненский описывает новое явление, называя его героическим в своем отречении от веселости, индивидуальности и нетерпеливости²²².

Анненский был глубоко убежден, что почвой для образования любой европейской литературы служит античный миф. Он «создает культуру, определяет самые формы нашей творческой мысли»²²³, «миф – первооснова всей нашей поэзии»²²⁴. Обратим внимание, что понятие формы литературного мышления – одно из фундаментальных в эстетике Анненского. «Мы слишком долго забывали, что поэзия есть форма мысли, и что наслаждение ей никогда не теряет интеллектуального оттенка»²²⁵, – утверждает поэт, а в сценической драме «должен быть «умственный интерес»²²⁶. Форма, в свою очередь, это мера творчества, и если «поэт перестает быть художником», значит «он теряет чувство меры»²²⁷. Анненский настаивает на необходимости привнесения мысли как в процесс порождения художественного материала (для поэта), так и в процесс его восприятия (для читателя, зрителя). Часто читатели обманываются поэтом, пренебрегающим

²²¹ Анненский И.Ф. Киклоп и драма сатиров. С. 612

²²² Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии. С. 184.

²²³ Там же. С. 178-179.

²²⁴ Анненский И.Ф. Поэтическая концепция «Алькесты» Еврипида. С. 106.

²²⁵ Анненский И.Ф. Трагическая Медея. С. 237.

²²⁶ Там же. С. 212.

²²⁷ Там же. С. 261.

мыслью в пользу внешней оболочки стихотворения. «В поэзии у мысли страшная ответственность, — пишет Анненский в письме к М. Волошину по поводу его перевода из П. Клоделя, — и одураченные словом, мы-то не понимаем, какая это сила, святыня и красота» [КО, с. 489]. С другой стороны, само воспринимающее сознание тоже потеряло меру, отвыкло от гармонии. Например, непонимание современными читателями трагедийной «эстетики стихомифии» поэт объясняет так: «Мы слишком мало ценим вообще ту гармонию, которая не действует непосредственно на глазные и слуховые нервы, вроде рифмы или розы на зеленом листе. Гармония, постигаемая мыслью, умственным вниманием, скоро совсем для нас исчезнет: она кажется нам скучной, как речь на чужом языке»²²⁸.

Итак, по Анненскому, новизна творчества Л. де Лиля определяется тем, что, сделав разворот к античному мифу, а значит, и к традиции, французский поэт обновил поэтическое сознание во французской литературе. Проясним здесь значение слова «традиция» в его тесной взаимосвязи с античностью и, следовательно, с французской культурой. Мы уверены, что неоспоримым фактом можно признать восторженное отношение Анненского к французской культуре. Это показывают нам переводы поэта, его критические статьи, свидетельства окружения. Французский язык как выразитель культуры также превосходит все остальные: «Люди, плохо знающие по-французски, никогда не оценят ни тонкой и мудрой работы, ни многовековой культурности верленовского романса», — замечает Анненский в статье «О современном лиризме» [КО, с. 366]. Причиной такого отношения к французской культуре назовем ее понимание Анненским как глубинно-европейской, «генетически», сознательно или даже бессознательно связанной с античностью.

В представлении Анненского поэзия — это «эволюционирующая культурная сила», и отправная точка ее эволюции, как нам уже известно, находится в античном мире. Всякая культура, отдаляясь от истоков, навсегда утрачивает свои корни. Только французское искусство, по мнению Анненского, не потеряло этой важной связи: «Наконец, на чем, если не на античном мифе, держится поэтический стиль

²²⁸ Анненский И.Ф. «Ион и Аполлонид». С. 542.

французов, т.е. того единственного народа, который еще сохранил и, может быть, именно благодаря этому животворящему началу, высокое искусство слова?»²²⁹. В рассуждениях Анненского сильна параллель между понятиями «француз» и «классик»: «Француз в глубине души считает себя прямым наследником античного искусства. Парис уводит Елену – такова воля богов – уводит из Эллады под чужое небо, и этот символ невольно напрашивается на сравнение с грустной развязкой мистического брака «Фауста». Для романтика античный мир закрыт навеки, для француза-классика он живет»²³⁰; «Всякий французский поэт и даже вообще писатель в душе всегда хоть несколько классик, классицизм гораздо глубже лежит во французском сознании» [КО, с. 409]. Французское сознание отличается от всех иных тем, что отказывается подражать, заимствовать и «увлекаться всем, что мешает обнаружению гения чисто французского», что ему «дорога традиция, выросшая на родной почве»²³¹. Леконт де Лиль – яркое тому подтверждение, он дал читателю не материал подражания античности, а художественно осмысленные мифы. Здесь необходимо подчеркнуть следующую исключительную черту французского поэта в видении Анненского: Леконт де Лиль особо обращался с мифом и трагедией. Но коснемся предварительно ценности понятия трагедии для русского поэта.

Думается, многое объяснят утверждения Анненского: «Трагедия – универсальная форма творчества»²³², потому что она неразделимо сопряжена с «человеческой жизнью»²³³. Следовательно, такое построение художественного мышления подходит ко всей литературе, распространяется на весь процесс творчества. Трагедия имеет божественную природу. Леконт де Лиль очень мудро поступил, работая с античной трагедией. Анненский объясняет, что он мог бы просто показать ее на «почве условно-археологической», воссоздав обстановку, нравы, характеры, С такими качествами, как «прозорливость» и «непреклонный художественным объективизм», Леконт де Лиль легко мог бы увлечься «соблазном

²²⁹ Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии. С. 172.

²³⁰ Анненский И.Ф. «Ион и Аполлонид». С. 529.

²³¹ Там же. С. 532.

²³² Анненский И.Ф. Античная трагедия. С. 47.

²³³ Там же. С. 20.

внешних подражаний»²³⁴, но поэт остается «художественно независимым» [КО, с. 418]. Для творца это означает, по мысли Анненского, остаться внутри мифа, но не отвергнуть и движений своей души, не отрицать независимости себя как мыслителя, то есть дать путь проникновения мифа в личное пространство.

Оба поэта, Анненский и Леконт де Лиль, возлагали большие надежды на поворот человеческого сознания к прошлым, идеальным формам искусства. Перемены должны были происходить на разных уровнях. Свидетельством этому является педагогический труд Анненского как преподавателя древних языков, его работа с учениками над постановкой трагедии Еврипида «Рес», чтение лекций о древнегреческой драме на женских курсах Раева. Как отмечают исследователи, с помощью преподавания древнегреческого языка Анненский «стремился открыть неуничтожимую перспективу эллинской культуры, открытой для диалога с нынешней жизнью»²³⁵.

Анненский, как и Леконт де Лиль, говорил об утрате героического элемента в литературе. Героизм имеет фундаментальное значение. Это явление возникло из античных мифов и стало основополагающим: «Без него в нашем творчестве, вероятно, не образовывалось бы ни поэмы, ни трагедии, ни романа»²³⁶. Основу героизма составляют «поднимающие душу образы и ситуаций и те благородно-мажорные ноты, которых не хватает современным темам»²³⁷. Анненский считает, что именно в «героических явлениях и славных муках» кристаллизуется жизнь²³⁸.

Итак, взаимодействие эстетических идей Анненского и Леконта де Лиля лежит в области осмысления поэтами античности. Общая картина путей их творческого пересечения помогает объяснить существование в художественных исканиях Анненского идеи возрождения, касающейся славянского мира, подкрепленной мыслью о возрождении французской литературы в эстетической доктрине французского поэта.

²³⁴ Анненский И.Ф. «Ион и Аполлонид». С. 532.

²³⁵ Кихней Л.Г., Шелогурова Г.Н. Вступительная статья. // Иннокентий Анненский глазами современников / К 300-летию Царского Села. СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2011. С. 16.

²³⁶ Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии. С. 179.

²³⁷ Анненский И.Ф. Античная трагедия. С. 47.

²³⁸ Анненский И.Ф. Вместо предисловия // И.Ф. Анненский. Меланиппа-философ. СПб., 1901. С. VII.

Чтобы говорить об интересующей нас идее Возрождения, необходимо вспомнить имя Ф. Зелинского (1859-1944), выдающегося филолога, исследователя античности. Как известно, Ф. Зелинскому предстояло подготовить к печати весь «Театр Еврипида» Анненского, что не успел сделать при жизни сам поэт. Напомним, что первый том Анненскому удалось выпустить самому в 1906 г., куда вошли переводы трагедий «Алькеста», «Медея», «Ипполит», «Вакханки», «Ион», «Геракл» и драма сатиров «Киклоп». Посмертное издание «Театра Еврипида» происходило в Москве, в издательстве М. и С. Сабашниковых. Выпуск трех томов переводов Еврипида (тома выходили в период с 1916 по 1921 гг.) был отмечен напряженной дискуссией между их редактором и О.П. Хмара-Барщевской, родственницей поэта, передавшей рукописи Анненского для редактирования и печати. Впоследствии этот острый спор Ф.Ф. Зелинский опубликовал в «Предисловии редактора» ко второму тому переводов Анненского из Еврипида, заканчивая его любопытной фразой: «Как ни любил я покойного, — я все-таки счел бы принесенную ему жертву чрезмерной, если бы я, принося ее, не служил заодно и дорогому для меня делу – делу, для которого мы жили оба, которое мы оба называли «Славянским Возрождением»²³⁹.

«Дело, которым жили оба» филолога-классика – Славянское Возрождение – тесно сопряжено с осмыслением движения культуры в целом ее объеме, ее модификации, что так интересовало Анненского в его критических исследованиях. С.С. Хоружий, рассуждая о трансформации славянофильской идеи в XX веке, говорит о Возрождении как о «ключевом понятии Серебряного века», как о «замысле Серебряного века о себе самом»²⁴⁰. Филологи-классики первые заговорили о Славянском Возрождении, в чем им помогала установка на синтетичность культуры Серебряного века, и о русско-европейском синтезе²⁴¹. В ряду родоначальников идеи Хоружий называет имена Ф. Зелинского, В. Иванова и И. Анненского. Зелинский выделяет два великих мировых возрождения –

²³⁹ Зелинский Ф.Ф. Предисловие редактора. // Театр Еврипида. Перевод со введениями и послесловиями И.Ф. Анненского. Т.2. Москва, издание М. и С. Сабашниковых, 1917. С. XX.

²⁴⁰ Хоружий С.С. Метаморфозы славянофильской идеи в XX веке. О старом и новом. СПб., Алетея, 2000. С. 119, 125.

²⁴¹ Там же. С. 120.

«романское» в XVI в., связанное с именем Петрарки, и германское в XVIII в., связанное с Гете. Эти два культурных процесса не затронули славянский мир, но «разве нельзя мечтать о том, чтобы культурный баланс славянского мира стал активным?». Зелинский «прорицает»: «Ближайший зенит европейской культуры будет находиться в знаке славянского возрождения». Чтобы реализовалось славянское возрождение, третье в мире, «нужна глубокая пахота с целью добычи нижнего слоя античности», а значит, роль «поэта возрождения» должна быть сопряжена с исследованием «добросовестным и терпеливым»²⁴².

В материалах Анненского конец статьи «Трагическая Медея» (1903 г.) посвящен разбору трагедии Еврипида и проясняет точку зрения Анненского на ожидаемый филологами-эллинистами культурный переворот. Проанализировав трансформацию образов Медеи в истории драмы, в большей мере французской, мысль Анненского останавливается на трагедии польского поэта С. Выспяньского (1869-1907) «Проклятие». Анненский восторженно отмечает совпадение интересов двух славян: «Два славянина: Выспяньский и я, на двух гранях славянского мира, один в Кракове, другой в Царском Селе почти одновременно и ничего еще не зная друг о друге, обработали один и тот же античный сюжет. Я говорю о драме Выспяньского *Protesilas I Laodamia* и моей трагедии «Лаодамия»: обоих нас, славян, неотразимо влекло к греческому мифу, к античности, хотя между нашими пьесами нет почти ничего общего, так как я писал в еврипидовском, а он в эсхиловском стиле, но совпадение представляется мне все-таки интересным»²⁴³. Анненский выходит на мысль о славянском возрождении, связывая его «с будущим, с желанием, с мечтой» и называя союзом, синтезом: «Не будет ли судьба, — о, не политика, нет, конечно! — когда-нибудь благосклоннее к эллино-славянскому не союзу даже, а синтезу. Не внесут ли славянские культуры и славянский темперамент новой и интересной ноты в воскресающие гимны античности?»²⁴⁴. Соединение античного и славянского было так желаемо для поэта, ему, как

²⁴² Зелинский Ф.Ф. Поэт славянского возрождения [электронный ресурс] / Ф. Ф. Зелинский // Режим доступа: <http://losevaf.narod.ru/Zelin.htm> С. 250.

²⁴³ Анненский И.Ф. Трагическая Медея. С. 264.

²⁴⁴ Там же. С. 265.

филологу, было бы радостно видеть это новое взаимодействие культур. Нам кажется, что Анненский и другие последователи идеи возрождения ясно понимали, что эта модель слишком идеальна и невоспроизводима, но сами ее элементы, появляющиеся в искусстве, были желанными и обсуждаемыми.

Для Анненского было исключительно важно, что современная литература идет по следам античности, что трагедия «живет до наших дней».²⁴⁵ У таких художников, как И.-Ф. Гете, Л. Толстой, Леконт де Лиль, поэт видит «бессознательно живущие в нас остатки мифических верований»²⁴⁶: «Художественная литература, примыкающая к античным драмам, растет с каждым днем. Мы имеем или имели еще вчера Р. Браунинга, Леконта де-Лиль, Мореаса, Выспяньского. Нельзя закрывать глаз и на то обстоятельство, что античная трагедия давно уже понемногу овладевает желаниями современного зрителя, но что люди точно боятся высказать эти желания», – замечает он в программной статье «Античная трагедия»²⁴⁷. Анненскому было очень важно развитие заложенного Леконтом де Лилем неоэллинизма, он следил за развитием античной тематики в современном искусстве Франции. Так, например, стратегия работы Анненского с толкованием для читателя пьес Еврипида зачастую связана с отсылкой к авторам, которые уже касались этого материала. В критических статьях Анненского часто проглядывает надежда и убеждение в том, что период эллинизма, «обозначающийся в наши дни его расцвета»²⁴⁸, наступает, и он ищет доказательства этому первым делом в литературе французской: «Струя нового эллинизма проникла, несомненно, и в творения поэтов, стоявших вне самого русла. Вы найдете ее и в «L'après-midi d'une faune» знаменитого S. Mallarmé (1843-1898), и в «Fêtes galantes» Верлена...»²⁴⁹. Это литературное явление, «лишенное умственного убожества» и небрежности, очень ироничное и самодостаточное: «Пусть эллинская поэзия наших дней не берется учить, как та античная, которая некогда жила этой высокой тенденцией. Пусть, напротив, она уступила ее поэзии индивидуалистической, где

²⁴⁵ Анненский И.Ф. Античная трагедия. С. 20.

²⁴⁶ Анненский И.Ф. Поэтическая концепция «Алькесты» Еврипида. С. 106.

²⁴⁷ Анненский И.Ф. Античная трагедия. С. 47.

²⁴⁸ Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии. С. 237.

²⁴⁹ Там же. С. 212-213.

тенденция античности из желания учить выродилась в страстишку поражать и слепить несбыточностью, дерзостью, пороком и даже безобразием, – неоэллинизм сохранил за собою иронию, потому что он, как Ахилл, знает о своей осужденности, знает, что он не более, как одна из масок для вечного гения Античности»²⁵⁰. Русский поэт намеренно проводит непрерывную линию культуры Франции, которая начинается еще у истоков человеческого бытия, сознания жизни – в античном мифе, заново возникает в неоэллинизме и получает свое продолжение в творчестве некоторых поэтов последней четверти XIX века.

Говоря о фундаментальности идей Леконта де Лиля в определении культурного процесса, Анненский не остается строгим его последователем. Так, например, доказательством тому, что Анненский-культуролог только оттолкнулся от идей Леконта де Лиля, может служить понимание русским поэтом функционирования мифа в современной среде. В статье «Леконт де Лиль и его Эриннии» Анненский замечает: «Миф надо теперь понимать иначе. Но факт налицо: Леконт де Лиль не дал нам нового понимания мифа», не дал «нравственного вопроса» [КО, с. 433]. По мнению русского поэта, в современном состоянии миф должен обрабатываться, стратегия работы с ним должна меняться («Если на богов Олимпа не распространяется закон эволюции, им суждено по крайней мере вырождаться»²⁵¹). В предисловии к драме «Меланиппа-философ» Анненский как создатель новой трагедии замечает: автор, решивший донести миф в современную ему среду, должен быть готов быть «не только драматургом, но и мифургом», «отражать душу современного человека», продумать «концепцию, индивидуальный (самый проблематичный) момент пьесы», но в то же время мыслить «в античных схемах», не боясь менять их, дополняя эстетическую полноту»²⁵². Современный трагик подходит к своей задаче очень продуманно и серьезно: «Для трактования античного сюжета в распоряжении автора было два способа или метода: условно-археологический, более легкий; и мифический, который показался ему заманчивее. Этот метод, допускающий анахронизмы и

²⁵⁰ Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии. С. 288.

²⁵¹ Анненский И.Ф. Предисловие // И.Ф. Анненский. «Лаодамия». Северная речь. СПб., 1906. С. 132.

²⁵² Анненский И.Ф. Вместо предисловия // И.Ф. Анненский. Меланиппа-философ. СПб., 1901. С. VI.

фантастическое, позволил автору глубже затронуть вопросы психологии и этики, и более, как ему казалось, слить мир античный с современной душой»²⁵³. Л. де Лиль был для Анненского универсальной творческой фигурой, жизнь и идеи которого стали для русского поэта доказательством его эстетических идей, движения литературного процесса в русле его размышлений. Общая основа понимания поэтами единого культурного процесса как синтеза и взаимодействия, как движения к возрождению, позволяла Анненскому отработать, доказать и продолжить собственную концепцию культурного развития, берущую начало в античном мифе, далее воплотившуюся в понимании трагедии и действующую в современной поэту эпохе. Фигура Леконта де Лиля, сама французская культура обосновывала право на существование этой темпоральной цепочки.

2.1.2 Мотив жертвы в переводах Анненского из Леконта де Лиля

Леконт де Лиль был в большей мере важен Анненскому в русле преломления античного мифа. Для анализа работы Анненского с наследием Леконта де Лиля необходимо вновь обратиться к статье поэта «Леконт де Лиль и его «Эриннии» [КО, с. 404-433]. Статья примечательна по нескольким моментам: во-первых, здесь Анненский возвращается к наиболее важным для него переводам, которые ранее вошли в приложение к «Тихим песням», во-вторых, поэт дает описания и других стихотворений французского поэта. Так, например, кроме вошедших в приложение «Парнасцы и проклятые» («Явление божества», «Над умершим поэтом», «Негибнущий аромат», «Дочь эмира»), поэт разбирает наиболее значащие для него части стихотворений «Полдень» («Midi»), «Вопящие» («Les hurleurs»), «Холодный ветер Ночи» («Le vent froid de la Nuit»). Анненский дает подстрочный перевод стихотворения «Видения Браммы» («La Vision de Brahma»), пересказ в прозе стихотворений «Бхагават» («Bhagavat»), «Каин» («Qaïn»). В статье поэт сам подсказывает, почему он выбирает то или иное стихотворение. Так, например, «Явление божества» привлекло его «изысканностью поэтического

²⁵³ Анненский И.Ф. Вместо предисловия // И.Ф. Анненский. Меланиппа-философ. СПб., 1901.. С. VI.

замысла», сложностью поэтической концепции, когда античность переносится в другой пейзаж, другое окружение [КО, с. 408], более того, Анненский здесь говорит о трансформации античной традиции мифа, о переходе к теме «мистической разъединенности» богини и ее стража. Несомненно, поэт выбирает это стихотворение еще и по близости к волнующим его проблемам вечного несовпадения, неустройства, разлуки («Смычок и струны», «В марте»).

Отметим, что, осмысляя творчество Леконта де Лиля, Анненский интенсивно работает над переводом, применяя особые стратегии. Например, в «Явлении божества», приведенного в статье, меняется перевод последних двух четверостиший, в отличие от его же перевода в «Парнасцах и проклятых». Синтаксис строк усложняется, появляются далекие от подлинника образы²⁵⁴. Также в переводе «Над умершим поэтом» утвердительная ранее фраза становится вопросительной. В «Негибнущем аромате» меняется строфика, ранее были четверостишия, теперь строфа удлиняется.

Анненский говорит о том, что строки из стихотворения «Полдень», подстрочник которого он дает в сноске, заключают в себе всего Леконта де Лиля. Фигуру французского поэта Анненский определяет как подвижническую, жертвенную (Анненский утверждает подвиг Леконта де Лиля в постоянном возвращении от «слов Солнца», то есть мифов, легенд, религий к будням ничтожной жизни): «высокомерное отрицанье самой жизни» ради имен прошлого называется Анненским «литературным подвигом» [КО, с. 405]. Поэт подчеркивает «ученость» переводческой деятельности Леконта де Лиля, в отличие от подражаний античности его предшественников [КО, с. 406], но важным является также и то, что Леконт де Лиль для Анненского, прежде всего, поэт, дающий «великолепные иллюстрации к научному тезису» [КО, с. 411].

Во-вторых, здесь мы можем найти ключевые слова, по которым выстраивается для Анненского образ Леконта де Лиля. Они выделены в статье курсивом: «истоки античности, простота, настоящий классик, новый ресурс

²⁵⁴ Анализ этого сюжета дан в статье: Островская Е.С. Французские поэты в рецепции И. Анненского //Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2005. № 5. С. 22-36.

классицизма, наследственный пантеист, великая меланхолия бытия, Культ Смерти, смерть – своё, боязнь, единственная реальность, лишь маска уничтожения, равнодушие к жизни, признанный глава плеяды молодых поэтов, человек, был красив» [КО, с. 405-417]. Наряду с тягой к светлой античности, Анненский выделяет в лирике французского поэта темную сторону, его тягу к смерти, метафизический уклон в поэзии.

Русский поэт выбором произведений для перевода определяет значение роли мотива жертвы в творчестве Леконта де Лиля и реализует этот мотив в собственном творчестве. Назовем переводы: «Смерть Сигурда», «Дочь эмира», «Огненная жертва», «Над синим мраком ночи длинной...». Уточним, что некоторые переводы Анненского из Леконта де Лиля не определены исключительно феноменом жертвы.

Прежде всего, представляется важным проанализировать магистральный и архаический культурный знак жертвы. В понимании мотива мы следуем за И.В. Силантьевым²⁵⁵. Слова, называющие мотив, «по своей семантической природе предикативны, либо за непредикативным словом все равно подразумевается комплекс действий-предикатов». Таким образом, понимание мотива жертвы будет, несомненно, связано с глаголом «жертвовать», который согласно «Словарю русского языка» имеет три толкования: 1. «Добровольно отдавать, приносить в дар»; 2. «Не щадить кого-л., что-л., подвергать опасности, губить ради чего-л.»²⁵⁶.

Жертва как феномен культуры и ее осмысление Анненским

В понимании феномена жертвы мы опираемся на работы Дж. Дж. Фрейзера²⁵⁷, К. Хюбнера²⁵⁸, И. Кругловой²⁵⁹. В современных культурантропологических исследованиях жертва обладает функцией организации человеческой судьбы, понимается как первичный акт человеческого

²⁵⁵ Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004.

²⁵⁶ Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз. под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1981. Т. 1. с. 335.

²⁵⁷ Фрейзер Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии. М.: Академический Проект, 2012.

²⁵⁸ Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996.

²⁵⁹ Круглова И.Н. Онтологические и культурантропологические основания феномена жертвенности в контексте генезиса символа судьбы: автореферат дис. ... д. философских наук. Томск, 2010.

самоопределения: жертвой определяется цель жизни, жизнь принимает другой оборот. Жертвенный акт определяет человека как не-бога, придает смысл человеческому, помогает обрести новое посредством должной смерти. Также жертва организует механизмы получения ценностей в обществе²⁶⁰.

О жертвенном, сострадательном типе сознания Анненского говорят многие исследователи²⁶¹. Уже предпринималась попытка анализа мотива жертвы в рамках осмысления мотивных оппозиций в переводах Еврипида и его оригинальных трагедиях²⁶². А. Асоян, говоря об эпитафии «Тихих песен», подчеркивал важность жертвенного акта и жертвоприношения для «всего Анненского»²⁶³. А. Аникин выделяет целые пласты в творчестве Анненского, которые заключают в себе феномен жертвы, находящийся и в трагедиях, и в переключках образов. Исследователь связывает эту особенность Анненского с концентрацией мифологических пластов в его сознании²⁶⁴.

В критических статьях Анненского, посвященных трагедиям Еврипида, мы находим многочисленные рассуждения о жертве и ее видах в греческой трагедии. Осмысление жертвы у Анненского связано с античностью и ее трагедийной основой. Следует сказать, что Г. Петрова уже отмечала, что освоение художественного строя трагедий Еврипида помогает Анненскому «обретать «новый ритм», особую форму творческого освоения действительности, которые чуть позже найдут свое воплощение в «Кипарисовом ларце»²⁶⁵.

В статье Анненского «Античная трагедия» особенно заметно, как основные доминанты чувств человека, преобладающих в его лирике, связаны с Еврипидом, как он сам указывает на них у греческого трагика: «Образы Илиады наполняют нас

²⁶⁰ «Всякое сообщество, всякий порядок должны быть обоснованы с помощью жертвоприношения» (К. Хюбнер. Истина мифа. С. 118).

²⁶¹ См. например работы А.В. Федорова, В.В. Мусатова, Г.В. Петровой.

²⁶² Капцев В. Основные мотивные оппозиции трагедий Еврипида в переводах Ин. Анненского // Иннокентий Федорович Анненский. 1855-1909. Материалы и исследования. С. 260-275.

²⁶³ Асоян А. А. К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) // Русская литература в XX веке. Имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2002. Вып. 4. Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. С. 18.

²⁶⁴ «Подъятые муки» как сквозная формула творчества Анненского; «претерпевание» – один из двух основных элементов структуры древнегреческой трагедии (Аникин А.Е. Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи. М.: Языки славянской культуры, 2011. С. 61) «Представление о жизнелюбии как компоненте нравственного бытия человека, на котором сходились волновавшие Анненского идеи совести, сострадания, самоотречения, самопожертвования, «эгоизма» (Там же. С. 88).

²⁶⁵ Петрова Г.В. Творчество Иннокентия Анненского. Великий Новгород, 2002. С. 49.

и теперь таким ужасом и дают нам вкусить такое чистое *сострадание*, что мы невольно забываем об особом драматическом культе этих эмоций. Восстановите в памяти самый яркий момент Илиады, ее трагический конец: каким ужасом веет от молчаливой, злой погони Ахилла за Гектором и т.д.»²⁶⁶.

В связи с «Алькестой» Анненский рассуждает о жертве как религиозном акте и о ее совершении для женщины, далекой от «борьбы и активного подвига»²⁶⁷. По мифу, муж Алькесты мог отправить вместо себя в Аид другого человека. Его родители отказались это сделать, но молодая жена, решив спасти мужа, соглашается умереть ради него. Жертва Алькесты происходит ради мужа «свободно, во имя общественного сознания, для поддержки семьи, основы государства»²⁶⁸.

Разбирая миф о Гераклидах, которые должны были быть принесены в жертву по воле царя Эврисфея, Анненский говорит о «добровольной жертве, которую за него, победителя дракона и гидры, были готовы принести крошки-дети своими чистыми и невинными телами»²⁶⁹.

В статье об «Ифигении-жертве» в рассуждениях Анненского появляются понятия великой «пассивной жертвы любви» (в отношении Агамемнона, если бы он заступился за дочь, вопреки Элладе) и понятие «страшной жертвы дерзания» (когда он должен забыть о родственных узах). Здесь Анненский выделяет пассивную и активную жертвы²⁷⁰.

Анненский отмечает, что Еврипид всегда оставляет какого-нибудь героя «на жертву тоске»²⁷¹. Обычно это герой, переживший всю трагедию, неправильно осудивший кого-то, перед которым в конце открывается правда, и он вынужден жить с ней до самой смерти. Так случилось, например, в трагедии «Ипполит», когда Артемида открывает истинный смысл событий царю Тесею, жестоко убившему своего сына, оклеветанного Федрой. Человек, ищущий знание и вопрошающий к

²⁶⁶ Анненский И.Ф. Античная трагедия. С. 20.

²⁶⁷ Анненский И.Ф. Поэтическая концепция «Алькесты» Еврипида. С. 134.

²⁶⁸ Анненский И.Ф. Античная трагедия. С. 21.

²⁶⁹ Анненский И.Ф. Миф и трагедия Геракла // Анненский И.Ф. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем. В 3-х тт. Т.1 СПб., типография книгоиздательского т-ва «Просвещение». 1906. С. 434.

²⁷⁰ Анненский И.Ф. Ифигения-жертва // Театр Еврипида. Перевод со введениями и послесловиями И.Ф. Анненского. Т.3. Москва, издание М. и С. Сабашниковых, 1921. С. 23

²⁷¹ Анненский И.Ф. Предисловие // Анненский И.Ф. Лаодамия. Северная речь. СПб., 1906. С. 140-141.

жизни по-своему прост, часто становится игрушкой в руках человека приземленного²⁷².

Обратимся к разновидностям жертвы в переводах Анненского из Леконта де Лиля.

Священная жертва огню («L'Holocauste»)

Особое значение для Анненского имел жертвенный огонь. Этот вид уничтожения понимался им как истинно-священный. Смерть от огня – есть «смерть жертвы», более всего ей подобающая, либо «трагический жест»²⁷³. Также, как замечает Хюбнер, «олимпийским богам предназначается «огненная» жертва»²⁷⁴. Примечательно, что в собственных трагедиях Анненского тоже разворачиваются сюжеты, связанные с костром и огнем (в «Меланиппе» и в «Лаодамии» присутствуют костер и огонь), поэта интересует факт «сжигания» как привнесения нового смысла в суть бытия.

Этим интересом продиктован выбор Анненским для перевода стихотворения Леконта де Лиля «Огненная жертва» («L'Holocauste»). Сюжет включает в себе драматическую коллизию: сожжение еретика на костре. Леконт де Лиль, а следом за ним и Анненский рассуждают о традиции аутодафе с точки зрения античных категорий, что видно из названия этого стихотворения и его перевода. Слово «L'Holocauste» во французском языке имеет много смысловых валентностей. Обратимся к французско-русскому словарю под редакцией В.Г. Гака, здесь «L'Holocauste» объясняется следующим образом: «1) ист. жертва, искупительное жертвоприношение; 2) перен. жертва; 3) перен. гибель, массовое уничтожение, бойня»²⁷⁵. Названием Леконт де Лиль дает установку на размышление об аутодафе как об одной из моделей сакрального жертвенного акта посредством огня. Позже будет ясно, что в названии также проявляется и третий его смысл – человек

²⁷² Ср.: «В самом деле, философски рассуждающая и тонко чувствующая женщина, перед которой ночами вставали проблемы Сократа, и мелкодушная, хитрая рабыня – разве естественно, чтобы первая стала не только жертвой, но и игрушкой в руках второй?» (Анненский И.Ф. Трагедии Ипполита и Федры // Анненский И.Ф. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем. В 3-х тт.. Т.1 СПб., типография книгоиздательского т-ва «Просвещение». 1906. С. 335).

²⁷³ Анненский И.Ф. Предисловие // Анненский И.Ф. Лаодамия. Северная речь. СПб., 1906. С. 137-208.

²⁷⁴ Хюбнер К. Истина мифа С. 198.

²⁷⁵ Гак В.Г. Новый французско-русский словарь, 2006. С. 522

уничтожается варварским способом. Леконт де Лиль подчеркивает явную для русского поэта десакрализацию жертвенного акта в средневековой христианской культуре.

Анализируемое стихотворение обладает ярко выраженной завязкой, кульминацией, развязкой. Еретика ведут на костер толпы монахов, за ними следует народ, разодевшийся для захватывающего зрелища. Перевод отличается уже самым началом: у Леконта де Лиля оно похоже на начало повествования («Это от Рождества Христова 1619 год»²⁷⁶). Анненский привносит иной смысл: «С тех пор, как истины прияли люди свет» [ТП, с. 119-120]. Рассуждение об обретении конечной истины выступает антитезой сюжету. Отметим, что текст перевода Анненского характеризует большая оценочность по сравнению с исторической зарисовкой Леконта де Лиля («И ведьмы старые с огрызками зубов» – у французского поэта «Старые дамы, скрежещущие зубами как вампириши», «бешеные хуления» – «проклинать агонию», «из глаз завистливых струится темный яд» – «глаза зловещие и завистливые»). Русский поэт драматизирует ситуацию еще больше. Л. де Лиль сравнивает ненависть монахов со злобой волков, когда животные собираются кинуться на свою жертву. Анненский убирает сравнение «как волки», атрибутируя людям сразу же свойства животного.

Главной фигурой стихотворения является человек, сжигаемый на костре, его личность и поведение. Анненский пытается усугубить картину людской пошлости и жажды унижения и даже смерти другого («И с ночи, кажется, все эти люди тут, / Чтоб видеть, как живым еретика сожгут»). Интересно, что Анненский называет героя только «еретик», хотя Л. де Лиль часто использует слово «человек». Русский поэт редуцирует описание монастыря фразой «черная обитель», тогда как у Л. де Лиля этот топос окрашивается скукой и страхом («Черные монастыри, преследуемые тревожными призраками»). Анненскому важно сделать яснее характер главного героя, этот прием мы найдем и в других переводах. У французского поэта и его переводчика образ еретика наделяется веером смыслов.

²⁷⁶ Все цитаты стихотворения ««L'Holocauste»» даются по: <http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Holocauste>. Подстрочник, приведенный в тексте, наш (Н.А.)

Есть общие черты: 1) человек – участник сакрального религиозного акта; 2) творец, гений, непонятый толпой. Оба поэта оставляют слово «гений», добавляя к нему прилагательное «светлый», что переводит проблему на уровень «поэта и толпы»: человека знающего и толпы, не ведающей, что делает.

В оригинале и переводе существенно различается образ еретика в его отношении к людям. У Л. де Лиля при созерцании того бесчинства, которое происходит вокруг, еретика становится стыдно за то, что он человек, что он относится к людям; этой мыслью он отгораживает себя от других людей, что усиливает его гордыню. Анненский же формирует образ отверженного людьми человека за свою к ним любовь. Поэт описывает еретика прилагательным «прикованный» («И стыдно за людей прикованному стало»), что сразу порождает ассоциацию с образом Прометея, принесшего людям огонь и за это получившего наказание от Зевса. Герой Анненского не отрекается от людей, он до сих пор с ними, что позволяет проводить параллели и с жизненным путем Иисуса Христа, оправдывавшего людей лишь «незнанием» правильного, пока еще непросвещенностью.

Из этого стихотворения, конечно, нельзя сделать вывод о том, что этот человек был богоподобен, но вполне возможно, он совершил какое-то открытие, давая людям знание, свет, огонь («светлый гений»). Безусловно, здесь говорится и о большой гордыне. Анненский вводит эту характеристику прямо в текст: «И, муки еретик гордыней подавляя / И страшное лицо из пламени являя». У Леконта де Лиля этот человек как будто не так духовно силен, он просто ненавидит людей, презирает их. По сравнению с французским поэтом в переводе Анненского дается картина надругательства над человеком, похожим даже на божество (еретик *являет* лицо из пламени), у французского поэта человек показан в своем человеческом презрении («Наполовину сожженное *презрительное* лицо»).

В третьей, завершающей части стихотворения находится самый интересный момент: происходит многозначный диалог между еретиком и монахом. Когда огонь начинает пожирать еретика, тот не выдерживает и кричит: «О, боже!». Услышав эту фразу, монах тут же начинает уличать его в том, что поздно

вспоминает он Бога и теперь его удел лишь жариться в аду. Далее события разворачиваются так, что демонстрируется недюжинная выносливость наказуемого, у которого от жара огня уже кипит кровавый пот и лопается кожа. Превозмогая эту боль, он чудесным образом находит в себе силы на гордыню и на остроумный ответ монаху. Анненский продолжает усиливать оскорбительные слова в адрес монахов, тем самым желая передать чувства пожираемого огнем. Сравним: у Леконта де Лиля – «низкое, невежественное, трусливое существо»; у Анненского – «жалкий выродок»).

Интересно, что, завершая стихотворение смертью еретика, Леконт де Лиль называет то, что происходит, *героической борьбой* («И сказал, доводя до конца свою героическую борьбу»). У Анненского же окончание стихотворения – это апофеоз высокой гордости и ненависти. Из героя, жалеющего людей, он превращается в человека, которому безумно больно. Анненский не передает словосочетание «героическая борьба», акцентируя внимание читателя на духовной силе жертвы: «И словом из огня стегнул его, как плетью». Вырвавшееся «Боже мой!» провоцирует монаха на усиленное оскорбление и унижение еретика. У Леконта де Лиля он же ему отвечает: «Это только обычное выражение, гадкий зверь!». Анненский передает почти идентично, только называет монаха холопом («Холоп, не радуйся напрасно междометью»). Теперь отношения между еретиком и монахом в переводе Анненского переходят еще и на некий уровень социальной лестницы (герой осознает свою благородную кровь).

Последнее двустишие в оригинале и в переводе также разнится. Леконт де Лиль как бы дарует герою смирение («И это было все .Огонь сожрал его живого / И его плоть и кости были развеяны по ветру»). У Анненского продолжается *линия сопротивления героя, могущества его чувств*: они сильны настолько, что даже после того, как огонь погас, и его тело было испепелено дочиства, осталась энергия бунта: «Тут бешеный огонь слова его прервал, но гнев и меж костей там долго бушевал...».

Сожжение на костре – это жертва не ради диалога с богами, не ради получения цели жизни. В оригинале и переводе священная жертва становится антижертвой, инверсией знака.

Жертва как самоопределение

А) Возрождение vs разрушение сакральным (топос монастыря). «La fille de l'Emyr».

Обратимся к переводу стихотворения «Дочь эмира» («La fille de l'Emyr»). Изначально эта легенда появилась в Скандинавии. Сюжет о дочери эмира Аише был призван продемонстрировать через встречу мусульманства и христианства спасительность религии Христа. В оригинальном варианте девочка-подросток призывала Иисуса к себе, чтобы покинуть вместе с ним отца и посвятить свою жизнь Богу. Леконт де Лиль расставляет в сюжете совершенно иные акценты, драматизируя действие, выводя на первый план категорию жертвы. Мотив жертвы как «жертвовать кем/чем-то ради» получает здесь противоположный смысл. Если в первоначальной легенде девочка сама жертвует собой ради любви к Христу (здесь действует понятие «активная добровольная жертва»), то у Леконта де Лиля Аиша становится жертвой Иисуса, то есть Иисус жертвует ее молодостью, красотой, жизнью.

Стихотворение условно делится на три части: описание дворца эмира Абд-нур-Еддина, а также сада, где по вечерам гуляет его дочь Аиша, затем встреча с таинственным юношей и уход с ним из дома, третья часть – обретение нового жилища, открытие сущности незнакомца. Анненский вписывает перевод в традицию «восточных» поэм (сходство с «Бахчисарайским фонтаном» А.С. Пушкина).

Родной дом девушки Леконт де Лиль описывает как природное, стихийное начало, где пробуждается ее чувственность (« С остывающего неба легкое дыхания / Выливается на смоковницу и апельсиновое дерево; / И на бархат обширных

газонов / Полупрозрачная тень и мягкий мир / Ниспадает с ветвей и листьев»²⁷⁷). С наступлением ночи к Аише приходит незнакомец, чарует ее совершенной красотой, девушка любит его и влюбляется. Следуя за молодым человеком, чудесным образом преодолев стражей и ограду сада, она идет в ожидании счастья с богатым и красивым царевичем. Скоро Аиша понимает, как долго и тяжело приходится ей идти, она смертельно устала, но все же не отрекается от любви, проявляя полную покорность: «О, мой дорогой господин, Аллах мне свидетель / Что я тебя люблю, но твое королевство далеко! / Придем ли мы до того, как я умру? / Я в крови, я очень хочу есть и пить».

В заключительной части стихотворения дочь эмира достигает монастыря. Незнакомец называет себя Ииусом. Он приводит девушку в монастырь, пространство аскетизма, прямо противопоставленное дольному миру. Аиша обманута. Леконт де Лиль демонстрирует полную противоположность чудесного природного дома Аиши монастырю («*Черный дом*, наконец, оказался»). Образ Иисуса представлен у Леконта де Лиля крайне негативно. Признаваясь в любви к Аише («Я тебя люблю, Аиша; успокой свои тревоги;»), он рассказывает ей о браке, но не о том, радостном, о котором могла мечтать молодая девушка, а о священном, трудном («Для того, чтобы украсить твое брачное платье, / Смотри, я собрал, цветок Йемена, твою кровь и твои слезы»), где она, будучи невестой, будет ждать смерти в монастыре, чтобы встретиться с избранником в вечной жизни.

Рассмотрим воплощение легенды в переводе Анненского. Любовь незнакомца к Аише сразу отличается от любви, представленной в оригинале. У поэта юноша сразу настраивает Аишу на трудный путь, говоря *о любви в соотношении с трудом* («Трудом любовь проложит след» [ТП, с. 128]), тогда как у Леконта де Лиля он говорит сначала только красивые слова о том, что любовь может подняться выше орлов в горах.

Леконт де Лиль больше выражает жалость к Аише как к ребенку. Автору очень жалко, что Аише выпал такой обман («Они идут вдвоем через равнину /

²⁷⁷ Все цитаты стихотворения «La fille de l'Émyr» даются по: http://fr.wikisource.org/wiki/La_Fille_de_l'Émyr. Подстрочник, приведенный в тексте, наш (Н.А.)

Долго, очень долго, и дитя, увы! / Чувствует жесткий булыжник, который ушибает ее усталые ноги / И ее дыхание сбивается»). У Анненского такая жалость нивелирована и заключена в два предложения: «Но долог путь, тяжел подъем». У Леконта де Лиля путники идут по равнине; русский поэт добавляет мотив страданий ради любви и семантику сложного подъема: тяжелейших для молодой девушки мучений. Тем не менее, Аиша у русского поэта более терпелива («И боль, и жажду, все стерплю я ...»), но «боюсь меня покинут силы»). У Леконта де Лиля Аиша ставит вопрос о своей смерти, намекая на то, что она не в силах больше терпеть («Придем ли мы до того момента, как я умру?»).

Перед монастырем незнакомец называет свое имя и объясняет девушке ее дальнейшую судьбу. Леконт де Лиль очень последовательно сохраняет традиционный смысл монашества в христианской религии. Иисус обещает Аише «вечную жизнь после этой земли», он ждет ее после на небе. Оригинальное стихотворение заканчивается так: «Дева Аиша никогда не выходила / Из черного монастыря». Анненский же затемняет религиозные доминанты: «И всегда/ Среди сиянья неземного / Мы будем вместе ... Там...». Иисус не проясняет, где он будет ждать Аишу, но, тем не менее, героиня у Анненского отвечает Иисусу: «О, да», – Ему сказала дочь эмира –/ И в келье умерла для мира». Она более сознательна и, может быть, понимает, куда пришла и что ее ждет.

Обратимся к образу Иисуса. В описании этого образа Л. де Лиль работает с эпизодом из Евангелия от Марка и Матфея (Мк. 1: 16; Мф. 4:18-22). Когда Иисус Христос увидел двух братьев-рыболовов, Симона и Андрея, то предложил им следовать за собою и сделаться «ловцами человеков». Они оставили свои сети и пошли с Ним. У Л. де Лиля Иисус сетей не оставляет и представляется рыбаком, ловящим «души в их свежести». У французского поэта Иисус будто сравнивает человеческую душу со свежей рыбой. Более того, здесь работает мотив искушения молодых, свежих сердец, использование их невинности (кардинально противоположный заявленному образу). Иисус Христос в изображении Анненского меняется, скрашиваются слишком явные негативные стороны образа Иисуса. В переводном тексте Иисус представляется как «ловец открытых истине сердец». Он

не говорит о любви, называет Аишу «дитя». (Анненский вводит здесь важную для него доминанту сердца). Поэт убирает слишком восточный колорит, знаки ислама. У Л. де Лиля: «О, мой дорогой господин, Аллах мне свидетель,/ Что я тебя люблю..»; у Анненского: «О, видит бог: тебя люблю я...».

В переводе схема «я жертвую собой ради» переворачивается и превращается в другую: «мною жертвуют ради», что демонстрирует двойственность мотива жертвы.

Б) Выбор переводчика: спасение от жертвы. «Christine».

Сюжет об Аише интересовал Анненского. В статье «Леконт де Лиль и его «Эриннии» поэт связывает этот образ с областью мистического²⁷⁸. В переводах Анненского часто присутствует балладный сюжет загробного брака, прихода жениха-мертвеца²⁷⁹. Перевод стихотворения «Christine» («Кристина») также вписывается в эту тематику. Названное стихотворение – баллада, повествующее о визите мертвого жениха в полночный час к девушке Кристине. После ночи свидания жених намеревается ее покинуть.

В «Кристине» Анненский по-своему поступает с текстом Л. де Лиля. Поэт отбрасывает большую часть стихотворения, где как раз и находится оригинальный разворот сюжета, он переводит только пять пятистиший до строки, когда ночное свидание заканчивается с приходом утра и пением петуха. Дальнейшая судьба девушки в оригинале Леконта де Лиля на самом деле жертвенна. Она сопровождает своего жениха до его могилы, намереваясь остаться с ним навсегда: «Нет! Я дала тебе мое девичье слово; / Нет! Я хочу спать в мою свадебную ночь, / Белая, возле тебя, под бледной луной, / Мертвой в твоих объятьях!»²⁸⁰. Мертвец хочет переубедить ее, не желая принимать такую жертву: «Прощай, покинь меня, иди

²⁷⁸ «А вот и «дочь эмира», его любимая Аиша, которая в своем великолепном саду так свободно и так блаженно созревает для страдания и смерти лишь потому, что их украсила для нее мечта загробного и мистического брака». (Анненский И.Ф. Леконт де Лиль и его «Эриннии». КО, С. 400).

²⁷⁹ О собственной трагедии «Лаодамия»: «Трагедия Лаодамия взята нами из античной версии мифа о жене, которая не могла пережить свидания с мертвым мужем» (Анненский И.Ф. Предисловие // Анненский И.Ф. Лаодамия. Северная речь. СПб., 1906).

²⁸⁰ Все цитаты стихотворения ««Christine» даются по: <http://fr.wikisource.org/wiki/Christine>. Подстрочник, приведенный в тексте, наш (Н.А.)

своей дорогой; / Моя единственная любовь, услышь мою мольбу! / Но она в могилу спустилась первая, / И ему протянула руку».

Анненский не принимает такой жертвы от «девичьего сердца», образа, который действительно его волновал. Поэт остается в русле русской традиции (как народной, так и поздней балладной), когда девушке либо удается спастись от мертвеца, потому что приходит утро, поет петух, либо когда страшный сюжет оказывается лишь сном после святочного гадания.

В) Человек против традиции и воли богов. «Смерть Сигурда» («La mort de Sigurd»)

Стихотворение Л. де Лиля «Смерть Сигурда» («La mort de Sigurd») представляет собой трансформацию «Первой песни о Гудрун», входящей в состав «Старшей Эдды». Объяснимо, почему Анненский выбирает для перевода этот сюжет. Напомним, что в основе этой песни лежит оплакивание конунга Сигурда его женой Гудрун и тремя женщинами – Гьявлауг, Херборг и Гульбранд. Пытаясь вызвать слезы у Гудрун, сидящей в «каменной» печали перед телом своего мужа, ее сестра Гьявлауг срывает саван, покрывающий Сигурда. Гудрун плачет, а здесь же находящаяся Брюнхильд, коварно убившая конунга, своего возлюбленного, говорит речь об обиде на Сигурда и удаляется прочь.

Роль Брюнхильд в «Старшей Эдде» не несет ключевой нагрузки. Леконт де Лиль меняет традиционные акценты: его трактовка «Песни о Гудрун» делает Брюнхильд настоящей героиней трагедии. Брюнхильд дается право убрать саван с тела Сигурда, тем самым демонстрируя свое главенство распоряжаться судьбой конунга, предстать в роли вершительницы судьбы. Это большое, эпическое стихотворение, с завязкой, развитием событий и трагической развязкой.

Анненского, безусловно, интересовал сюжет «Старшей Эдды». Во-первых, поэт считал миф, греческий и германский, основой драмы, что замечает в кратком конспекте своего учебного плана по «Истории греческой драмы»²⁸¹. Во-вторых,

²⁸¹ Анненский И.Ф. История античной драмы. Курс лекций. Спб., Гиперион, 2003. С. 200.

вслед за Леконтом де Лилем Анненский хочет проследить варианты драматического действия в другой эпохе.

Русский поэт сразу выделяет имя Брингильды (так это имя представлено в транскрипции Анненского, мы будем следовать за поэтом). Если у Леконта де Лиля перед телом Сигурда сидят четыре королевы (включая Брингильду), то у Анненского Брингильда, как протагонист, отделена. Сначала говорится о «подругах трех царей», а затем только появляется Брингильда. Ее поведение в переводе сразу контрастирует с поведением трех цариц («И, к телу хладному героя припадая, / Осиротевшие мнутя и вопят, / Но сух и воспален Брингильды тяжкий взгляд, / И на мятущихся глядит она, немая» [СиТ, С. 240]). У Леконта де Лиля тоже присутствует антиномичность, но не так выражено («Пока все трое рыдали, опустив лоб, / Бургундка Брюнхильд, одинокая, не печалилась, / И созерцала сухими глазами печаль, которая надрывала им душу»). Анненский очень свободно переводит монологи женщин, где они описывают свои жизненные страдания. Он раскрывает образы, делая их более рельефными, выходит за рамки исторической картины. У Леконта де Лиля: «Увы! Неужто я не видела факелы и мечи?». У Анненского: «Огни костров лицо мое лизали»; «Изгнанная навсегда с норвежских берегов» и т.д.

Брингильда становится демоническим персонажем в переводе, эти черты углубляются: «И властной рукой / Брингильда тяжкий плат с почившего срывает» (у Л. де Лиля это скрыто: «Брюнхильд наклоняется и приподнимает...»; «Так, Брюнхильд резко встает и говорит»). Страданиям и горю женщин, оплакивающих Сигурда, у Анненского противопоставлено неистовство Брингильды и нарушение ею законов: «Пускай насытят взор тоскующей царицы / Те десять пылких ран, те жаркие пути». У Л. де Лиля: «Она предала взглядам царственной вдовы / Десять дорог...». Анненский ставит задачу четче прорисовать гнев Брингильды.

Обратимся к последним четверостишиям. В переводе Анненского главная героиня более властна, чувствует себя выше окружающих ее особ и позволяет себе говорить с ними так: «Когда бы волю я дала теперь рыданию, как мыши за стеной, вы стали бы пищать». Такого сравнения нет в тексте оригинала. Если у Леконта де

Лиля Брингильда сообщает о своей любви к конунгу достаточно сдержанно («Я любила короля Сигурда, а он любил тебя»), то у Анненского сюда входит терзание («Гудруна! К королю терзалась я любовью»). В переводе героиня откровеннее объясняет свой мотив убийства Сигурда. Ее слова обиднее, месть будто рассчитана на более долгие годы, она более изощренная. У Л. де Лиля ее месть распространяется на ближайшее время («Плачь, бодрствуй, изнывай и оскорбляй в свою очередь!»); у Анненского вся жизнь до смерти как терзание для соперницы были важны Брингильде («Так лучше: будь теперь покинутой супругой, / Терзайся, но живи, старей и проклинай!»). В оригинале героиня погружает клинок себе в грудь, у Анненского – в горло. Таким образом, здесь наблюдается двойное функционирование мотива: жертвуя Сигурдом, то есть, губя его ради отмщения, Брингильда и себя приносит в жертву. Героиня берет на себя смелость ответить за богов, подвести итог жизни конунга, а также самоопределиться жертвой. По мнению К. Хюбнера, Брунгильда, «подобно Прометею, восстает против Бога: она тоже вступает за более человечный, свободный от божеского произвола миропорядок»²⁸².

Образы жертвы в лирике Анненского

Сам поэт говорил о жизни как об «интересной, но сложной, и чаще всего трагической, проблеме»²⁸³, «о 22 веках человеческой муки»²⁸⁴. Лирический мир Анненского пронизан античностью. Особо яркими нам видятся ситуации, связанные с переживанием жребия («Тоска вокзала», «Зимнее небо», «Граумерей», «Одуванчики»), с ритуальным действием («В волшебную призму», «Ненужные строфы»). Один из ярких ритуалов прослеживается в стихотворениях, посвященных написанию, созданию строчек, отношению Анненского к поэзии.

²⁸² Хюбнер К. Истина мифа. С. 361.

²⁸³ Анненский И.Ф. Трагическая Медея. С. 222.

²⁸⁴ Анненский И.Ф. Таврическая жрица у Еврипида, Ручелаи и Гете // Анненский И.Ф. Театр Еврипида. Перевод со введениями и послесловиями И.Ф. Анненского. Т.3. М., издание М. и С. Сабашниковых, 1921. С. 158.

Монастырь как топос самопожертвования

В собственном творчестве Анненского образ монастыря трансформируется. От эпического сюжет аскезы продвигается к психологическому, как понимание границ своего бытия, правоты-неправоты. В завершающем первый сборник «Тихие песни» стихотворении «Желание» появляется топос монастыря. Лирический герой выражает намерение удалиться от людей: «Я хотел бы уйти на покой / В монастырь, но в далеком лесу» [ТП, С. 60]. Топос монастыря присутствует здесь как место созидания и служения («Где бы каждому был я слуга и творенью Господнему друг»). Анненский формирует здесь русский образ монаха-полуотшельника, скитского жителя. В основе стихотворения, безусловно, лежит феномен жертвы, который трансформируется Анненским. Добровольное устранение от радостей жизни ради добровольного служения превращает жертву в жертвенность. Также уход в монастырь подразумевает здесь итог прожитой жизни, ее утверждение, герой рассматривает уединение в монастыре как продолжение жизни.

Уход в монастырь может расцениваться как момент извлечения себя из обычного хода жизни, обращение к творчеству, самоотстранение от людей, в результате чего поэт мыслит себя как самодовлеющую фигуру. Поэт помещается в сакральное бытие, спасая себя²⁸⁵. Таким образом, понимание монастыря-места служения у Леконта де Лиля кардинально отличается от топоса Анненского. У Леконта де Лиля он представляет собой сети, в которые ловят добычу. У русского поэта монастырь тесно связан с созиданием.

Подведем итоги. Переводы из Леконта де Лиля насыщены ключевыми для собственной лирики Анненского образами. Один из ключевых мотивов в рецепции Леконта де Лиля – мотив жертвы. Стихотворения, переведенные Анненским, были для него особо важны и представляли образ Леконта де Лиля – поэта.

Леконт де Лиль и Анненский, безусловно, как исследователи и ценители античности, осмысливали культурную и индивидуальную жизнь с позиции античных знаков. Тем самым, мотив жертвы, являющийся основой мифосознания,

²⁸⁵Н.В. Налегач считает, что монастырь в стихотворении «Желание» представляет собой символическую Итаку (Налегач Н.В. И. Анненский и русская поэзия XX века..Автореф. дис. ... док. филол. наук. Кемерово, 2013,С. 15)

событийного, ритуального, а значит, драматического действия, оказывается важным для поэтов. Ими исследуются трагические коллизии человеческого существования, диалог человека со Смертью.

Анненский воспринимает Леконта де Лиля как метафизика и осмысляет его как поэта с уклоном в мистицизм. Он не выбирает для перевода «античные» стихотворения французского поэта, а работает с отличным от античности материалом («Варварские» и «Трагические поэмы»). Этот факт может быть объяснен двумя причинами: 1. Как уже отмечалось ранее, Анненский отделял Леконта де Лиля-переводчика от Леконта де Лиля-лирического поэта. Леконт де Лиль, в первую очередь, поэт культа Смерти, «пессимист мысли». Безусловно, метафизическая тематика (смерть, загробный мир, мистический брак, философия загробного) была близка Анненскому; 2. Русский поэт намеренно выбирает неантичные сюжеты (это в большей мере касается рассмотренных нами эпических стихотворений), чтобы вместе с Леконтом де Лилем наблюдать за инверсией знаков в другие, следующие за античностью, периоды.

Анализ представленных переводов позволяет утвердиться в мнении о важности героического как элемента литературы. В трех эпических стихотворениях, о которых мы говорили, на первое место выходит герой. Его чувства часто проявляются у Анненского через дальнейшее развитие сюжета, через углубление сюжета оригинала. Драматическая коллизия оригинала становится трагичней в переводе.

Работа над разными уровнями переводов стихотворений Леконта де Лиля (строфика, рифмовка, семантика) свидетельствует о продолжающейся работе Анненского над переводами французского символизма, особой значимости Леконта де Лиля в нем, о важности переводов для эстетического самоопределения и о совершенствовании техники перевода.

2.2 Философско-эстетическая проблематика в переводах из Сюлли-Прюдомма и теория отражения в творческой рефлексии И. Ф. Анненского

О восприятии Иннокентием Федоровичем Анненским творчества Сюлли-Прюдомма почти ничего неизвестно. Творчество поэта-парнасца, не самого, к тому же, известного, не совершившего переворота в эстетике, как Ш. Бодлер, ни в поэтике, как П. Верлен, ни в теории символизма, как С. Малларме, не вызывало научного интереса в Серебряном веке.

Творчество Сюлли-Прюдомма с критических и литературоведческих позиций в России не изучалось²⁸⁶.

Сюлли-Прюдом²⁸⁷ (René Armand François Prudhomme, 1839-1907), французский поэт-философ, первый Нобелевский лауреат по литературе, получивший в 1901 году премию за «высокий идеализм, художественные достоинства и редкое объединение сердечной и интеллектуально-побудительной работы». Он интересен не только как поэт, но прежде всего, как философ и автор теоретических и эстетических работ. Современные французские исследования, посвященные поэту, позволяют констатировать, что именно философская мысль французского поэта представляет наибольший интерес²⁸⁸.

В разделе нам предстоит решение следующих задач: 1. проанализировать наиболее важные переводы Анненского из французского поэта; 2. определить стратегию работы поэта с лирикой Сюлли-Прюдомма; 3. найти точки соприкосновения рефлексии русского и французского поэтов в области философии творчества и поэтики.

²⁸⁶ Перевод стихотворений, критических статей Сюлли-Прюдомма, исследований о Сюлли-Прюдомме выполнен нами.

²⁸⁷ Стоит оговориться о неоднородном написании имени Сюлли Прюдом во французской и русской традиции. В русском написании (энциклопедии, сборники) в имени ставится дефис: Сюлли-Прюдом. Во французских же изданиях дефис отсутствует. В нашей работе мы последуем за И. Ф. Анненским и примем написание имени поэта через дефис.

²⁸⁸ Ср. названия следующих работ: «Многообещающие картины: утопические желания и изобразительная реальность в 1890-х гг. во Франции» (Blythe Sarah Ganz, 2007), «Призраки науки: исследования о Паскале в Третьей французской республике» (Brower Matthew Brady, 2005), «Сюлли-Прюдом: философ салона Гастона Пари» (Kim J.P., 2005).

Известно девять переводов Анненского из Сюлли-Прюдома. В центре нашей рефлексии находятся сонеты Сюлли-Прюдома «Сомнение», «Bonhomme» («Добрый малый»), «Тени», стихотворения о философии творчества («Посвящение», «Идеал», «У звезд я спрашивал в ночи»), философии смерти («С подругой бледною разлуки...»), «Когда б я Богом был...»), музыки («Агония»).

Интересна история публикаций перевода Анненского одного из сонетов французского поэта, носящего заглавие «Bonhomme». Сын поэта, Валентин Анненский, при публикации «Посмертных стихотворений» отца не мог точно определить, публикует ли он перевод или оригинальное произведение поэта²⁸⁹. В 1930 г. удалось установить принадлежность этого сонета перу Сюлли-Прюдома. Не сразу было определено как перевод еще одно стихотворение. Черновой автограф Анненского «У звезд я спрашивал в ночи», обнаруженный в 1959 г.; после анализа образности поэзии, стилистики текст был признан также принадлежащим французскому поэту – «парнасцу», хотя произведение не было помечено как перевод, а воспринималось как «русский текст, целое, сознательно недоговоренное»²⁹⁰.

Известно краткое замечание о переводе стихотворения Сюлли-Прюдома «Идеал», высказанное в статье «Иносказания» О. Роненом²⁹¹. Ученый предполагает связь этого перевода со стихотворением «Среди миров», что, безусловно, верно, но является ли это стихотворение «переложением» текста Сюлли-Прюдома, нельзя сказать однозначно. Предполагает эту связь и А.Е. Аникин²⁹².

Сюлли-Прюдом оставил обширное литературное наследие – двенадцать поэтических сборников. Творчество французского поэта как переводчика отмечено переводом Лукреция «De rerum natura» (1869 г.). Известны две авторские поэмы: «Справедливость» («La justice», 1878) и «Счастье» («Le bonheur», 1888). В 1901 г.

²⁸⁹ «Склоняюсь к мысли, что это перевод, не ввиду заглавия, конечно, а на основании самого характера вещи», – замечает В. Анненский (Цит. по: Федоров А. В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики [электронный ресурс] // Искусство перевода и литературы: очерки. Л.: Советский писатель, 1983. Режим доступа: annensky.lib.ru.)

²⁹⁰ Федоров А.В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики [электронный ресурс] // Искусство перевода и литературы: очерки. Л.: Советский писатель, 1983. Режим доступа: annensky.lib.ru.

²⁹¹ Ронен О. Иносказания. Звезда. 2005. № 5.

²⁹² Аникин А.Е. Иннокентий Анненский и его отражения: материалы. Статьи. М.: Языки славянской культуры, 2011. С. 317.

поэт пишет обширный труд «Поэтическое завещание» («Le testament poétique»)²⁹³, где касается фундаментальных вопросов поэтического творчества: от определения поэзии до способов стихосложения. Философски осмысляются поэтом такие понятия, как «вдохновение», «форма и существо поэзии», различия между поэзией и прозой. Нами были переведены отдельные, важные для нашей работы главы, в России этот труд не переведен.

В Серебряном веке вышел единственный сборник переводов из Сюлли-Прюдома²⁹⁴ в Санкт-Петербурге в 1911 г., где оговаривается, что большинство переводов сделано как раз для него. Затем книга претерпела второе издание, уже в Москве, в 1924 г. Отметим, что и в настоящее время сборники стихотворений Сюлли-Прюдома не просто найти. Нам только известна книга 2007 г.²⁹⁵, изданная в Москве, в которой предпринята попытка собрать переводы французского поэта. Когда уже в конце жизни, откликаясь на труд исследовательницы своей философии С. Нэмон, Сюлли-Прюдом направил автору книги письмо, где кратко излагал основные постулаты своих философских поисков, в нем поэт определит главными следующие цели своей философии: поиск красоты и осознание форм ее воплощения.

В своих сочинениях Сюлли-Прюдом не раз высказывает желание относиться к окружающему миру с позиций науки, отклониться в сторону рационалистического объяснения мира, уповать на силу математической мысли. Но как поэт Сюлли-Прюдом остается подверженным идеализму. «Мой конфликт: интуиция, которая утверждает, и дедукция, которая отвергает. Мои размышления похожи на метания горячечного больного, который вертится на постели и не может отдохнуть»²⁹⁶, – так, уже перед смертью, поэт характеризовал особенности своего мышления. Французский поэт определяет свой философский путь как «пытку божеством» («le tourment divin»). Контрапункт его убеждений – уверенность в

²⁹³ Sully Prudhomme. «Le testament poétique» [электронный ресурс]. Paris: Alphonse Lemerre, editeur, 1901. Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr>.

²⁹⁴ Сюлли-Прюдом в переводах Андреевского, Анненского, Апухтина, К. Р., Ладыженского, Михаловского, Плещеева, Познякова, Тхоржевского, Хвостова, Чюминой, Эллис, Энгельгардт, Якубовича. С. -Петербург: Типография А. С. Суворина, 1911.

²⁹⁵ Сюлли Прюдом. Избранные стихотворения: переводы с французского. М.: Воскресенье, 2007.

²⁹⁶ S. Prudhomme. Lettre du 10 novembre 1903 a C. Némon // La philosophie de M. Sully Prudhomme. Paris, 1907. С. 51.

незнании себя метафизического, но вместе с тем, «ностальгия по метафизическому абсолюту»²⁹⁷.

Сюлли-Прюдом писал: «Мне необходимо найти определение Красоты»²⁹⁸. Французский поэт, однако, замечает, что сомневается в том, что необходимость может породить высший идеал и спрашивает: «Может ли быть так, что стих Корнеля рос бы как гриб, позиция и ценность слова были бы в нем неизбежно закреплены, как положение и масса звезды?»²⁹⁹.

Сюлли-Прюдом определяет поэзию как «жизнь высшего порядка» («la vie supérieure»), резко контрастирующую с «формой земной жизни» («par contraste avec la vie terrestre»). Поэт имеет доступ к «высшей» жизни, но не может «обладать своим идеалом без посредника». Ему дано предчувствовать идеал (pressentir), искать его посредством фантомов-посредников («des fantômes»), узнавая их посредством чувства восхищения («l'admiration»). Посредниками на пути к поэтическому идеалу могут служить две категории вещей: 1. Объекты, квалифицированные как красивые; 2. Чувства, склонности, желания, волевые акты, являющиеся природными знаками и свидетельствами присутствия идеала. Эти категории понимаются Сюлли-Прюдомом и как объекты вдохновения, потому что объекты поэзии и объекты вдохновения суть идентичны³⁰⁰. Осознать вдохновение – значит достигнуть «райской финальности» («la finalité paradisiaque»).

Французский поэт постулирует, что существует некий священный призыв («l'appel sacré») Красоты, который чувствует поэт. Этот призыв выражается в «отвращении к земному безобразию», это чувство и есть призыв к невидимому.

В конце XIX века необыкновенную важность получает осмысление феномена восприятия и воображения. В философии распространяются идеи Анри Бергсона (1859 – 1941), осмысляются открытия в области гипноза и внушения. Так, например, детерминируя творчество психическими процессами, Бергсон говорит об

²⁹⁷ С. Hémon характеризует философию Сюлли-Прюдома как «нравственный и научный пессимизм» (С. 443).

²⁹⁸ Prudhomme S. Lettre du 10 novembre 1903 a C. Hémon. С. 50.

²⁹⁹ Там же. С. 51.

³⁰⁰ Prudhomme S. Qu'est-ce que c'est la Poésie // Testament poétique. С. 175–178.

искусстве «внушающем», «нацеленном на чувства, производящие впечатления»³⁰¹, подчеркивая факт чувства симпатии (сочувствия), рождающееся из внушения воспринимающему сознанию родственных и понятных ему чувств.

Сюлли-Прюдом также следует за актуальными научными вопросами, создавая собственную теорию выразительности, анализируя возможные подсознательные основы человека (например, «воспоминание как объединение восприятий и идей», «состояние галлюциногенного сна»³⁰²). Философ выделяет два типа экспрессии: чувственную и эстетическую, последняя из которых выражает объект вдохновения. Им вводится категория «выразительной функции слова», как средства для «бесконечного и широкого вдохновения, которое освобождает мечты поэта». Слово – это такая же форма, материал, выполняющий функцию символа. Слово также «знак мыслей и чувств», которые использует поэзия. По мнению Сюлли-Прюдома, слово «способно иметь собственную эстетику: музыкальную певучесть, форму». Форма осмысливается поэтом как то, во что облекается «неизвестное» через ощущения человека, – «линии, звуки, комбинации красок – все составляющие ощущений – делают формы в самом широком понимании этого слова»³⁰³. Форма слова в поэзии «важна более чем в других искусствах». Сюлли-Прюдом определял форму как «тело идеала», средство для уловления идеала из «нашего собственного воображения», «средство испытывать удовольствие сочувствия идеалу»³⁰⁴. Форма есть медиум, который приближает нас к идеалу, делает его также принадлежащим нам.

Кратко определив направление эстетической и философской мысли Сюлли-Прюдома, обратимся к его мысли художественной – к переводам его стихов Анненским.

³⁰¹ Blythe, S. G. Ch. In the name of Art / Blythe Sarah Ganz. Promising pictures: Utopian aspirations and pictorial realities in 1890s France. New York, 2007. С. 45.

³⁰² Sully Prudhomme. «Que sais-je? Examen de conscience. Sur l'origine de la Vie terrestre» [электронный ресурс]. Paris: Alphonse Lemerre, editeur, 1895. Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr> . С. 15–16.

³⁰³ Prudhomme S. Sur la forme et ses rapports avec le fond en poésie // Testament poétique. С. 195.

³⁰⁴ Blythe, S. G. Ch.1 In the name of Art // Promising pictures: Utopian aspirations and pictorial realities in 1890s France. New York, 2007. С. 40.

Проблема идеала в переводах из Сюлли-Прюдона

Приложение «Парнасцы и проклятые» открывается переводом стихотворения Сюлли-Прюдона «Идеал». Такая позиция перевода особо значима, потому как перевод мотивно соотносится со стихотворением «Поэзия», которое открывает сборник «Тихие песни».

Стихотворения «Поэзия» и «Идеал» обладают вполне обычным для сферы поэтического сюжетом: поэт грезит об идеале, о поэзии, но не может ее достичь, готовый служить ей до самой смерти. Этот сюжет соотносится с эпитафией к «Тихим песням» – четверостишием о «муке идеала» и сокрытии красоты. Создается впечатление одной образной парадигмы заглавных стихотворений.

Приведем текст перевода и подстрочник, выполненный нами.

Идеал

Прозрачна высь. Своим доспехом медным
 Среди ярких звезд и ласковых планет
 Горит луна. А здесь, на поле бледном,
 Я полон грез о той, которой нет;
 Я полон грез о той, чья за туманом
 Незрима нам алмазная слеза,
 Но чьим лучом, земле обетованным,
 Иных людей насытятся глаза.
 Когда бледней и чище звезд эфира
 Она взойдет среди чуждых ей светил, –
 Пусть кто-нибудь из вас, последних мира,
 Расскажет ей, что я ее любил [ТП, 63].

Подстрочник: «Большая луна, небо чисто / И полное звезд, земля мертвенно-бледна. / И душа мира в воздухе. / Я мечтаю о наивысшей звезде. // О той, которую не замечают, / Но чей свет в пути / И должен дойти сюда, вниз / Восхищать глаза других времен. // Когда звезда эта засияет однажды, / Самая красивая и самая

далекая, / Скажите ей, что она была моей любовью, / О, последние человеческого рода!»).

В переводе Анненского происходит незначительный смысловой сдвиг, работающий на уточнение его теории идеала. В первом четверостишии Анненский описывает парад светил: кроме луны, появляются «ласковые планеты», звезды наделяются эпитетом «яркие», луна «горит». Поэт намеренно создает атмосферу «хора звезд», разнообразного их свечения – образ горнего мира. Контраст с ним составляет земля, система координат для лирического героя, его вечное созерцание недостижимого, снизу вверх. Анненский буквально повторяет образ бледной, безжизненной земли, называя ее «поле бледное», что демонстрирует ее оставленность, ненаселенность. Обратим внимание, что в определении земли как «бледного поля» нивелируется и природа, философское основание жизни. Создается впечатление, что лирический герой сам находится на безжизненной планете.

В первом четверостишии Сюлли-Прюдом называет цель своих поисков – это «наивысшая (верховная, последняя, крайняя) звезда» («l'étoile suprême»). Объект поэтического размышления назван, для него найдены слова, может быть, не точные для определения таких сфер абсолюта, но лирический герой называет ее примерно так.

Анненский еще более переводит стихотворение в область идеализма, еще более дистанцирует пространство от воспринимающего субъекта. Текст становится «астральным». На протяжении всего текста Анненский не объективирует свою мечту, она не называется. Она отнесена только к категории женского рода, наделена характеристиками светила.

Рассуждения русского поэта об идеале и поэзии повсеместно вводятся им в дискурс о священном, святом, нередко конструируется атмосфера служения, молитвословия в храме. В переводе своеобразная метафизика Сюлли-Прюдома (поэта определяли как «мистика, имеющего ностальгию по Абсолюту, после потери

веры в Бога»³⁰⁵) отклоняется в сторону пафоса евангельских текстов. Обратим внимание, что, описывая движения луча звезды, Сюлли-Прюдом выбирает простую конструкцию: «Свет в пути и должен дойти сюда». Анненский характеризует этот свет как «обетованный земле», его обещал некто, или же сама «она» (недостижимая звезда) обещала его миру. В этом контексте по-другому звучит и строка: «Пусть кто-нибудь из вас, последних мира». «Она» (звезда? некое светило) взойдет перед концом мира, когда для живых наступит последнее время. Следовательно, лирический герой жил в понимании того, что такое время наступит, он верил в него и хотел бы наблюдать светило, которое есть явление трансцендентного характера. Оно может оказаться Творцом, Абсолютом или Богом, но Богом не христианским, потому что если бы в стихотворении речь шла о христианском ожидании, то долгожданная встреча произошла бы после смерти лирического героя. В то же время можно предположить, что перед нами и высшее проявление христианского сознания – ожидание апокалиптического времени – как верности Христу, упования на его Второе пришествие. Поэтому, не будем отрицать евангельских аллюзий в тексте. Откровение, связь символов текста которого – символы семи звезд, семи золотых светильников, обетование «звезды утренней», падение на землю «звезды, подобной светильнику, имя сей звезде полынь», «великое знамение – Жена, облеченная в солнце», и астральности «Идеала» остается вне всякого сомнения.

Стихотворение «Идеал» переведено в 1899 году, когда Анненский особо увлекался Сюлли-Прюдомом. Об этом свидетельствует письмо Анненского к А.В. Бородиной, датированное второй половиной августа 1900 г., в его конце поэт помещает переведенное стихотворение «Идеал», после которого поясняет корреспондентке, что посылает ей перевод, «потому что она любит звезды, а поэзия Прюдомма (орфография Анненского — Н. А.) так астральна, что должна Вам нравиться»³⁰⁶. Итак, для Анненского образность Сюлли-Прюдома тесно связана со светилами, звездами. В этом же письме далее Анненский описывает свою поездку на пароходе из Царицына в Астрахань: «Волшебное небо, полная луна, золотая, а

³⁰⁵ Hémon C. L'Inquiétude spéculative // La philosophie de M. Sully Prudhomme. С. 444.

³⁰⁶ Анненский И. Ф. Письмо А. В. Бородиной // Письма. Т. 2. С. 249. Написание имени французского поэта в текстах Анненского неоднородно. Так, в «Парнасцах и проклятых», поэт записывает его как «Сюлли Прюдомм».

другая в воде серебряная (ее отражение! – прим. наше. – Н. А.); даль серебряная, вода, небо, блеск, тишина. Звезды, какие у нас бывают только зимой, большие, яркие». Очевидна связь между данным переводом и описанием ночи: главное место в картине занимают звезды, луна как небесные светила и их свет, лучи, серебряный цвет. Перейдем к началу письма: «Прочитаешь письмо, – такое оно серьезное, определенное, а между тем что-то в нем светится, точно звезда, та звезда, которую математик никогда не отнимет у поэта. Я люблю в Ваших письмах, как в Ваших глазах, даже ту занавесь, которую в них всегда чувствуешь... Кузина, милая, согласитесь, что моя параллель (звезды, однако, настраивают меня математически) между письмами, глазами и звездами справедлива во многом»³⁰⁷ <курсив Анненского — Н. А.>. Так, помещенный в письме перевод и доминанты поэзии Сюлли-Прюдома в приведенном отрывке, дают нам право утверждать, что лирика французского поэта была «отражена» русским поэтом. Поэт не рассуждает прямо о вдохновившем его человеке, но строит художественный текст или письмо на узнаваемых константах отраженного мира.

В отрывке говорится и о волновавшем Сюлли-Прюдома вопросе о главенствовании науки в поэзии, или вообще науки («звезда настраивает меня математически»). Между тем Сюлли-Прюдом разработал теорию вдохновения и один из первых обстоятельно представил философию поэтического труда, основой которого предполагал достижение идеала, о чем говорит и Анненский в этом письме: «Точно звезда, та звезда, которую математик никогда не отнимет у поэта» [КО, С. 447]. Замечаем мы здесь и характерную для Анненского и Сюлли-Прюдома связь образов звезды и слезы, важности образа глаз. В отрывке также затронута и значимая для Сюлли-Прюдомом параллель: «письмо (то есть слово) — глаза – звезды».

Заглавное стихотворение «Тихих песен» «Поэзия», которому соответствует в «Парнасцах и проклятых» «Идеал», построено на ожидании светила, но поэт видит только туман и лучи. Поиск Поэзии Анненский проецирует на сюжет странствий Моисея и его народа в пустыне Синайской. Обратим внимание, что

³⁰⁷ Анненский И. Ф. Письмо А. В. Бородиной// Письма. Т. 2. С. 247.

строка о «пламенной выси Синая» является первой строкой сборника. Небо над горой Синай связано с огнем, молниями («Гора же Синай вся дымилась от того, что Господь сошел на нее в огне» [Исх. 19: 18]). Анненский пространственно определяет сферу поэзии выше, чем гора Синай, «гора Божия». Огонь Бога Ветхого завета находится ниже огня Поэзии — над Синаем теплится лишь туман ее лучей, само светило находится в надмирном пространстве (вспомним «l'étoile suprême» в «Идеале», наивысшую, крайнюю звезду Сюлли-Прюдома), в «надлунных очертаньях». Жажда ее воплощения выражается в «чаяньи святынь», в желании увидеть «следы Ее сандалий / Между заносами пустынь». Лирический герой высказывает желание искать ее самому, воспевать ее без «славословий жрецов», «гордыни храма». Поэт ожидает, что найдет ее в пустыне, где странствует, и сможет пойти за ней, зная, что Поэзия приведет его к настоящему откровению. Поэт обожествляет ее. Поэзия – это некое светило (так же, как и у Прюдома «astre»).

Обратимся к анализу перевода «Посвящение», озаглавленного Сюлли-Прюдомом «Au lecteur» («Читателю»). Анненский выбирает доминантное, программное стихотворение – французский поэт делает его предисловием к первому сборнику своих стихотворений. Анненский, безусловно, выбирает его не только по схожести своей эстетической позиции, его отношению к судьбе поэтического произведения, но и рассматривая его как благодатную почву для расширения данных в оригинале идей.

Приведем наш подстрочник: «Когда я вам вручаю мое стихотворение, / Мое сердце после уже не узнает его: / Лучшее живет внутри меня, / Мои настоящие строки никогда не будут прочитаны. // Как вокруг цветов в томленьи / Бьются белые бабочки, / Вокруг дорогих мне мыслей / Теснятся трепещущие красивые строки; // Как только моя рука касается их, / Я вижу, как они ускользают и порхают, / Оставляя на моих руках только легкую пыльцу / От их крыльев ломких и пугливых. // Я не знаю, как мне ими завладеть, / Не стерев их нежный блеск, / Завладеть, чтобы не убить их, приколов, / Иголкой, сердце к сердцу, по двое. // Так, наши души остаются полными / Стихов, которые мы чувствуем, но не знаем; / Вы не увидите этих бабочек, / Но только наши пальцы в их пыльце».

Передача формы стихотворения у Анненского другая: у французского поэта это классические четверостишия, их пять. Анненский сохраняет эти двадцать строк, но по смыслу они делятся на две части: первая часть содержит восемь строк, вторая – двенадцать строк. В переводе находим противопоставление внешней и внутренней ситуации творения; стихов, слагающихся у поэта внутри, и тех стихотворений, которые получаются при выражении их на бумаге. В первой части перевода осмысливается процесс творения: поэт отталкивается от своих «дивных снов», затем, чтобы выразить их, к снам прилетает «рой бабочек» – «звучных строф», с помощью которых поэт будет пытаться передать красоту снов, а значит, мечты, замысла в форме стихотворения. Во второй части называется то, что стремится передать поэт: это «сиянье лучезарной красоты», Красота. Воплощение красоты передано в переводе в контексте ее осмысления Анненским, к ней приложимы все атрибуты, которые употребляются Анненским для ее описания.

Красота — светило, она отдает лучи, сияет, связана со светом. Рифмы, как выразители красоты, сравниваются с мотыльками, которых невозможно поймать, на бумагу переносится только пыль с их крыльев.

В переводе заявлена проблема формы для воплощения вземного, конфликт между словом внутренним и словом внешним, которые есть не одно и то же. Внутреннее слово продиктовано «любимой мечтой», которая никак не может быть выражена вербально, даже если стихотворение будет облечено в «кокетливые звуки».

Если сравнить тексты перевода и оригинала, то можно выделить некоторые оттенки в передаче этого сюжета Анненским, который меняет доминанты стихотворения Прудона. В строке «Autour de mes chères idées» («вокруг моих дорогих идей (мыслей)») Анненский отказывается от ориентированность на мышление, философию, дает образ «розы дивных снов». С одной стороны, образ слишком размытый, идеалистичный, но замена сделана намеренно, так подчеркивается природа красоты как категорически не земная, не тех же категорий, которыми человек привык судить.

Оригинал и за ним перевод построены по модели «посвящения» стихотворения при его вручении или написании для кого-то. Французский поэт ориентировал стихотворение на обращение к будущему читателю своего сборника, в последних четверостишиях он в принципе обращается к себе и читателям, говоря «мы». Анненский заменяет адресата, он обращается к женщине. Это объясняется пониманием Анненским красоты как неразрывно связанной с женским началом. Поэт создает романтическую ситуацию посвящения даме стихотворения, что еще более сопоставляет красоту женскую и красоту поэзии.

Нами уже говорилось, что стихотворение «Посвящение» могло быть выбрано Анненским для развития выраженной в нем идеи. Такой прием мы видим в смысловой ударной середине стихотворения: поэту не дано поймать рифмы, удержав их настоящую красоту. Анненский не меняет эту мысль у Сюлли-Прюдома, но значительно углубляет ее. Французский поэт указывает, что «не знает, как завладеть ими, не стерев их нежный блеск». Анненский, основываясь на слове «блеск», как на важнейшей категории описания красоты в своем творчестве, расширяет строку, меняя «блеск» на «сиянье». Поэт говорит о «сиянии лучезарной красы».

Безусловно, Анненского связывает с Сюлли-Прюдомом значимость поиска идеала, его осмысление. Размышляя о нем, поэты создали ряд понятий, которыми многократно оперировали. Мы предполагаем, что философско-эстетические категории французского поэта воплотились в художественном мире Анненского в концепции «отражений», которая реализуется на разных уровнях. Обратимся к анализу следующих переводов Анненского, чтобы увидеть, какие области затрагивает теория отражений русского поэта.

Философская проблематика в сонете «Тени»

Сонет «Тени» представляет собой проект модели бытия как тотального отражения. Цепочка отражений равновекторная – ее можно созерцать с позиции низа, земли (как происходит в сонете), а если мы рассмотрим ее, абстрагируясь от позиции героя, то мир покажется нам цепочкой спускающихся вниз отражений.

В сонете ставится вопрос о сосуществовании трех миров: небесного, земного, нижнего. Мир нижний представляется здесь обратным отражением от точки созерцания, в сонете это позиция лирического героя. В большей части сонета выстраивается цепочка снизу-вверх, рисующая лирического героя лишь как подобия далекого божества. В заключительном терцете звучит предположение об отражении сверху-вниз, если верхом считать лирического героя.

Приведем текст перевода и наш подстрочник:

Тени

Остановлюсь – лежит, иду – и тень идет,
 Так странно двигаясь, так мягко выступая;
 Глухая слушает, глядит она слепая,
 Поднимешь голову, а тень уже ползет.

Но сам я тоже тень. Я облака на небе
 Тревожный силуэт. Скользит по формам взор,
 И ум мой ничего не создал до сих пор:
 Иду, куда влечет меня всевластный жребий.

Я тень от ангела, который сам едва,
 Один из отблесков последних божества,
 Бог повторен во мне, как в дереве кумира,

А может быть, теперь среди иного мира,
 К жерлу небытия дальнейшая ступень,
 От этой тени тень живет и водит тень. [ТП, 70]

Наш подстрочник: «Наша форма на солнце за нами следует, идет, останавливается, / Повторяет неловко наши жесты и наши шаги, / Смотрит, ничего не видя, слушает, не слыша, / И должна всегда ползти, когда мы поднимаем голову. // На эту тень похожий, человек на земле / Никто иной, как часть живущей ночи,

Мятущаяся форма/ Кто видит, не проникая, ничего не изобретая, повторяет / И лепечет судьбе: «Я пойду туда же, куда и ты». // Он только тень ангела, и сам ангел есть / Один из последних отблесков, упавших с божественного чела; И вот каким образом человек есть образ Бога // И далеко от нас, может быть, в каком-то странном месте, / Ближе к небытию в бесчисленных уменьшениях, / Тень от тени человека существует и отбрасывает тень».

Во втором катрене французский поэт продолжает настаивать на неукорененности человека в бытии, указывает на его неоформленность и призрачность. Человек – лишь «мятущаяся форма» (сравните в философии Сюлли-Прюдома, форма – это отношение выразительности с неизвестным³⁰⁸), ведомый судьбой, лишенный возможности сказать свое слово, дать миру результат работы разума. Анненский персонализирует стихотворение. Интересно, что поэт меняет доминанту перевода, которой оперирует французский поэт, словом «форма». Для Анненского лирический герой — это тень, силуэт облака. Но переводчик почему-то не называет себя «формой», а наоборот, формы у него — это окружающий мир («Скользит по формам взор»). У Анненского особо подчеркивается неспособность человека к созданию идеи: «И ум мой ничего не создал до сих пор». Эта строка по рифме и ритмике создает ощущение ударной, тогда как у Сюлли-Прюдома человеческое незнание, покорность судьбе – это продолжение первого катрена, тема не менялась. Анненский посредством различения лексики (тень, силуэт, форма) усложняет сонет.

В первом терцете оригинала ставится вопрос, действительно ли человек – образ и подобие Божие. Анненский остается верен мысли оригинала, но совершенно снимает библейский контекст («Вот почему человек есть образ Бога»). Эта строка заменена следующей: «Бог повторен во мне как в дереве кумира». Анненский показывает непохожесть человека на божество, невозможность познать, а только предполагать. Ведь чтобы изобразить Бога, человек вырезал его лицо на дереве, это ли не доказательство непознаваемости бога, абсурд этого познания?

³⁰⁸ Sully Prudhomme. «Que sais-je? Examen de conscience. Sur l'origine de la Vie terrestre» [электронный ресурс]. Paris: Alphonse Lemerre, éditeur, 1895. Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr> . С. 37.

В последнем катрене ставится вопрос о возможном существовании еще одного отражения лирического героя, и может ли человек быть началом для отражения другого. Сюлли-Прюдом не называет это пространство «иной мир», а говорит про «какое-то странное место», которое «ближе к небытию». Но небытие здесь, скорее всего, не должно пониматься как небытие-смерть. Речь здесь идет о таком количестве своеобразных отражений, что последние звенья этой цепочки уже и не видны, а сродни небытию. Интересно, что, понимая сонет как симметричную форму, накладывая одну часть на другую, мы понимаем, что человек в цепи отражений от божества также находится на грани небытия, как и последнее отражение от него в «каком-то странном мире». Поэт вводит в текст конкретный образ небытия, его эпицентра («жерла»). Ему важно было построить схему отражения вверх и вниз, дать модель мира. Интересно, что у Сюлли-Прюдома в тексте больше вопросов, у Анненского — больше ответов.

Сонет «Тени» актуализирует фундаментальную в эстетической мысли Анненского проблему иллюзии как основы теории тотального отражения, всемирной дихотомии, начиная с базовой «земное-небесное», «верх-низ» и заканчивая отражением я в «не-я». Необходимо понять, что для Анненского характерно понимание мира как иллюзии (где-то обмана), мир как зеркало, «я» — как зеркало. Это закон существования, но в его основе лежит философия обмана и сокрытия правды бытия. Так, например, в статье «Виньетка на серой бумаге к «Двойнику» Достоевского»: «Потому что вечно должен делиться с кем-то даже самой иллюзией бытия своего...» [КО, с. 24].

Гносеологические аспекты бытия человека представлены в сонетах «Bonhomme» («Добрый малый») и «Сомнение».

В стихотворении «Un Bonhomme» («Честный малый») ставится вопрос о возможности человека понять мироустройство. Сонет посвящен Спинозе. Сюлли-Прюдом считал Спинозу своим предшественником, знал его философию «до мозга костей»³⁰⁹. Как отмечают исследователи, учение Спинозы является удивительным

³⁰⁹ Kim J.P. Sully Prudhomme: le philosophe du salon du Gaston Paris // Kim Ji-hyun Philippa. For a Modern Medieval Literature: Gaston Paris, courtly love, and the demands of modernity. Harvard, Cambridge, Massachusetts, 2005. С. 86.

материалом для споров до сих пор, вызывает значительные разногласия³¹⁰. В конце XIX века отмечается большой всплеск интереса к его философии. Выходят первые полные переводы его «Этики» (1886, 1892 г.). В начале следующего века появляются и первые научные работы об учении Спинозы. Кто-то считает его метафизиком, другие ученые видят в нем только логика.

Можно предположить, почему Анненского мог привлечь этот сонет. В сонете наблюдается игра между заглавием и именем персонажа, которое появляется в заключительной строке сонета. Стихотворение названо «Bonhomme», что в переводе означает «добряк, простак, добродушный малый, честный малый». Почему Спиноза назван «простаком», «честным малым»? В сонете делается акцент на стремлении философа ясно изложить учение о Боге (Творце, Высшем начале), выразить метафизическое в рамках причинно-следственных категорий, связать ratio и божественное. Честность Спинозы, по мысли Сюлли-Прюдона, состоит в том, что его философский метод пытается открыть все тайны и показать людям истинное положение вещей без каких-либо прикрас. Анненского привлекает решение двух задач: передать идею в сжатой жанрово-строфической форме и решить философскую проблему о Боге (абсолюте).

Приведем перевод Анненского и подстрочник, сделанный нами.

Un bonhomme

Когда-то человек и хил, и кроток жил,
Пока гранению им стекла подвергались,
Идею божества он в формулы вложил,
Такие ясные, что люди испугались.

С большою простотой он многих убедил,
Что и добра и зла понятия слагались,
И что лишь нитями незримо подвигались
Те мы, которых он к фантомам низводил.

³¹⁰ Майданский А.Д. Предисловие // Бенедикт Спиноза: pro et contra. Спб: РХГА, 2012. С. 7

Он Библию любил и чтит благочестиво,
 Но действий божества он в ней искал мотивы,
 И на него горой восстал синедрион.

И он ушел от них – рука его гранила,
 Чтобы ученые могли считать светила,
 А называется Варух Спиноза он. [СиТ, С. 266].

Подстрочник: «Это был человек кроткий, чахлого здоровья, / Кто, все полируя стекла очков, / Поместил существо божественного в очень ясные формулы, / Такие ясные, что мир был приведен в ужас.// Этот мудрец доказывал с простотой./ Что добро и зло есть устаревший вздор, / И свободные смертные — смиренные марионетки, / Чья нить находится в руках необходимости.// Набожный почитатель святого Писания, / Он не хотел в нем видеть Бога вместо природы; / Чему синагога в бешенстве воспротивилась. // Далеко от нее, полируя стекла очков, / Он помогал ученым считать планеты. / Это был кроткий человек, Барух Спиноза».

Сюжетно в сонете от начала и до конца проводится мысль об убеждениях философа, в заключительной строке ставится конечная точка, называется имя Спинозы. Классическая функция девятого стиха в сонете не реализуется, он не делит сюжет на бинарные оппозиции, а продолжает мысль. Рифмовка сонета Сюлли-Прюдома почти совпадает с классической французской рифмовкой, меняется только последняя строка, наблюдается повторение рифмы первого катрена (BBC). Анненский же привносит семантическую идею сонета и в саму организацию рифм — АВВА АВВА ССD ССD. Она представляет четкую структуру, что выражает основу философии Спинозы – всему отыскать параллель, из причины вывести следствие.

У Сюлли-Прюдома сделан больший акцент на противопоставление якобы «кротости», непритязательности философа, стремящегося к благу людей (по мысли Спинозы, цель человеческого существования есть счастье), и кардинального

отвержения Бога в религиозном смысле. Фраза «это был добрый (кроткий) человек» обрамляет сонет Сюлли-Прюдома, находится в первой и последней строке. У Анненского этого единства не сохраняется. Последняя фраза оборачивается прямой констатацией имени философа.

В подстрочнике мы даем два наиболее возможных перевода прилагательного. Прилагательное «кроткий», выбранное Анненским, не дает такого разветвления смыслов, как французское « *doux* ». Во французском языке это может быть и добрый, и кроткий, и легкий (о характере). Анненский выбирает определение «кроткий», то есть незлобивый, смиренный, покорный. У Сюлли-Прюдома же невозможно так легко определить, какой именно оттенок вступает здесь в языковую игру с содержанием сонета. Если Спиноза представляется здесь как добрый, то актуализируется несоответствие его доброго желания объяснить мир людям и их реакцию на выводы философа («Мир был приведен в ужас»). А если мы возьмем прилагательное в значении «кроткий», то подчеркивается оппозиция кротости человека, его непритязательности и глубины работы его внутренней мысли, понятие о которой было важно как для Сюлли-Прюдома, так и для Анненского. Также в сонетах прочитывается и иная оппозиция. Человек кроткий – это тот, который не доставляет людям хлопот, легкий по характеру, миролюбивый, ангелоподобный. Формируется понятие о человеке как ангеле наоборот: ангеле, который, может нести людям благовест о Боге, но он ее у них забирает; ангеле, который сам себя низводит к принципам разума.

Перевод сонета Анненским можно назвать почти точным. Мы находим даже буквальное совпадение строк («Такие ясные, что люди испугались», «вложить в формулы», «считать светила»), что не характерно для метода перевода русского поэта. Это может говорить о полном принятии стихотворения идейно и композиционно.

Во втором катрене наиболее очевидны сдвиги в семантике слов Сюлли-Прюдома, Анненский намеренно меняет акценты. В начале второго четверостишия Анненский убирает определение Спинозы как «мудреца», а делает акцент на

простоте, «большой простоте», с которой философ определил «добро и зло» как сущностные свойства человека.

Наиболее отдалены от подлинника две строки второго катрена: «И что лишь нитями незримо подвигались / Те мы, которых он к фантомам низводил». Это объясняется тем, что в них заключена самая важная философская мысль сонета. Сложно она передана и у Сюлли-Прюдома по-французски, в нашем подстрочнике они звучат так: «И свободные смертные – смиренные марионетки, / Чья нить находится в руках необходимости». Анненским полностью устраняется четвертая строка катрена, он не говорит, кто водит людей за ниточку как марионеток, но обращает читательскую мысль к проблеме «я», так остро обсуждаемой им в «Тихих песнях» и в первой «Книге отражений».

Обратим внимание на первый катрен. Его заключительные строки («Идею божества он в формулы вложил, / Такие ясные, что люди испугались») могут быть поняты как страх перед тем, что человек может знать (познать) божественное³¹¹. Человеку знает все о Боге, и это внушает ужас. С другой стороны, кто из людей не хочет знать истину? Почему в таком случае люди испугались, слушая ее, а, в тексте оригинала, даже «пришли в ужас»? Встает проблема, так ли «ясны» были те слова, с которыми обращался к слушающим Спиноза? Приведем цитату французского философа и врача XVIII в. Жюльена де Ламетри о Спинозе: «Этот добрый человек (курсив наш – Н. А.) все смешал и запутал, связав новые идеи со старыми словами»³¹². Люди не поняли философа, даже если и желали, а идея, выраженная «старыми словами», стала пугающая.

Таким образом, в переводе снова возникает интересующая Анненского проблема невозможности передачи мысли словом. Необходимо привести два рассуждения Анненского, которые являются магистральными в его эстетике. В письме к М.А. Волошину поэт напишет: «Мысль... мысль?... Вздор все это <...> И согбенные, часто недоумевающие, очарованные, а иногда — и нередко —

³¹¹ Спиноза заключал, что мир «может быть познаваем до самых первооснов, до существа самой субстанции всего» (Липовой С. Д. Теория познания и эстетика Бенедикта Спинозы // История новейшей европейской философии (XVII – первая половина XVIII в.)).

³¹² Цит. по кн.: Майданский А.Д. Предисловие // Бенедикт Спиноза: pro et contra. СПб: РХГА, 2012. С. 15.

одураченные словом, мы-то пониманием, какая это сила, святыня и красота»³¹³. Также в письме к А. В. Бородиной находим радикальное заявление поэта: «Слово слишком грубый символ... Слово, к тому же лжет, потому что лжет только слово»³¹⁴.

Анненский демонстрирует знание философии Спинозы. Сюлли-Прюдом говорит о необходимости как о ключевом понятии Спинозы. Дух есть идея Тела, поэтому дух может познать только то, что в себе содержит эта идея. Идеи лучше всего выражаются поступками, действиями, а человек действует в силу законов природы, это и есть свобода. Спиноза отвергает психологическую иллюзию свободной воли: «Разумно действовать — делать то, что вытекает из необходимости нашей природы». Первопричина есть субстанция, «существует сама по себе и через себя». Обратим внимание, что Анненский вводит в стихотворение строки о фантомах, а не о необходимости. Ему важно «вытащить» смысл о том, кто есть человек в Спинозовском типе философствования. Человек есть состояние атрибута субстанции, где атрибут – это способ действия субстанции. Человек есть акт Бога-необходимости.

Выделенное курсивом в сонете Анненского слово «мы» акцентирует внимание на ключевом концепте «я», разрабатываемом в «Тихих песнях», но также может говорить и о более глубоком знании философии Спинозы, косвенно указывая именно на то, какое понятие разрабатывает философ: «Мы не чувствуем и не воспринимаем никаких отдельных вещей, кроме тел и модусов мышления»³¹⁵. «Мы» есть «модус атрибута мышления», тело есть объект идеи.

В первом терцете речь идет об отлучении Спинозы от еврейской общины и от веры отцов, когда философ стал открыто пренебрегать ей. Строка в оригинале «Чему синагога в бешенстве воспротивилась» у Анненского звучит так: «И на него горой восстал синедрион». Использованное поэтом слова «синедрион» вызывает

³¹³ Анненский И.Ф. Письмо к М. А. Волошину (13.08.1909) // Письма. Т. 2. С. 352.

³¹⁴ Анненский И.Ф. Письмо А. В. Бородиной (25.06.1906) // Письма. Т. 2. С. 19.

³¹⁵ Рассуждения о философии Спинозы делаются нами в опоре на статьи С.П. Липового «Метафизика Бенедикта Спинозы», «Теория познания и эстетика Бенедикта Спинозы» и на предисловие А. Д. Майдановского к изданию «Спиноза: pro et contra»; Липовой С.Д. Теория познания и эстетика Бенедикта Спинозы // История новейшей европейской философии (XVII – первая половина XVIII в. С. 11.

некоторые культурные аллюзии на новозаветный текст, когда синедрион приговаривает Иисуса Христа к казни.

Своеобразную рамку в оригинале представляет строка первого катрена и последнего терцета: «tout en polissant des verres de lunettes» («всё полируя стекла линз»). Указанием на это постоянную работу мастера, ремесленника, еще более подчеркивается непритязательность его жизни, невмешательство в другие дела, а полная занятость своей скромной работой (Спиноза занимался шлифовкой линз). У Анненского она передается так: «Пока гранению им стекла подвергались» / «Рука его гранила». В строке перевода «Но действий божества он в ней искал мотивы» можно усматривать намек на глубокую казуальность учения Спинозы: все в мире имеет причины и соотносится как причина и следствие.

Сонет «Bonhomme» актуализирует еще одну сторону теории отражения. Как мы говорили выше, Анненский определяет мироустройство в категориях глобальной дихотомии. Срезу на два разнополярных уровня поэтом подвергается мировая модель, модель сознания и личности, модель восприятия художественного произведения, модель самого внутреннего устройства произведения. В сонете «Bonhomme» мы встречаем заостренную проблему: вдруг человек – это лишь «фантом», игрушка в руках некоего абсолюта (как и считал, впрочем, Спиноза). Размышление о таком повороте вопроса делают поиски человеком надмирного абсолюта, красоты игрушечными, потому что наше собственное сознание не обладает самоценностью, априори не может достигнуть надмирного, потому что эта категория придумана абсолютом, чьим фантомом мы уже являемся. С одной стороны, мы – это уже и есть абсолют, и стремиться к его познанию нам не нужно, что, по Анненскому, приводит человеческое сознание к катастрофе. С другой стороны, обнуляется то, чем живет мыслящий человек, его самодовлеющее сознание, его отличие от других, потому что оно побуждает поэта, художника производить поиск «в пустыне мира», стремиться к собственному спасению.

В предисловии к первой «Книге отражений» у Анненского мы встречаем категорию – «фантош». «Фантош» – это кукла, балаганная кукла, которая используется в театрах. Это слово Анненский применяет к категории героя

произведения, так он называет все те образы, которые придуманы писателями в их произведениях. Поэт подчеркивает, что в «Книге» его будут интересовать « не столько самые фантоши», «сколько творцы и хозяева этих фантошей» [КО, с. 5]. Таким образом, Анненского будет интересовать внутренняя психическая работа писателя, его мотивы при создании того или иного героя, типа. Создается такая модель: творец произведения есть некий абсолют для своего героя, он дает ему свою волю, придумывает ему действия, он тем самым сам герой произведения этого не может знать, живя своей жизнью, совершая, например, духовный, эстетический, личный поиск.

По-нашему мнению, здесь мы выходим еще к одной стороне теории отражений Анненского. В литературном произведении созданный тип, герой есть отражение творца. Совпадение категорий «фантоша» и «фантома» в переводе Сюлли-Прюдома заостряет перед нами отражение двух отражений: Анненский задумывается, что, возможно, мы есть такое отражение абсолюта, творца, каким является литературный герой или тип для своего создателя – поэта, писателя. Возможно, в данном случае нужно говорить о приложении теории создания художественного произведения к теории общего мироустройства.

Осмысление падения как модели процесса познания у Сюлли-Прюдома происходит в стихотворении «Сомнение» («Le doute», сборник «Les épreuves», 1866). Это сонет типичной французской рифмовки (CCD EED).

Приведем текст сонета и подстрочник.

Сомнение

Белеет Истина на черном дне провала.

Зажмурьтесь, робкие, а вы, слепые, прочь!

Меня безумная любовь околдовала:

Я к ней хочу, туда, туда, в немую ночь.

Как долго эту цепь разматывать паденьем...

Вся наконец и цепь... И ничего... круги...

Я руки вытянул... Напрасно... Напряженьем

Кружим мучительно... Ни точки и ни зги...

А Истины меж тем я чувствую дыханье:
Вот мерным сделалось и цепи колыханье,
Но только пустоту пронзает мой размах...

И цепи, знаю я, на пядь не удлиниться, –
Сиянье где-то там, а здесь, вокруг, – темница,
Я – только маятник, и в сердце - только страх [ТП, с. 73]

Подстрочник: «Белая истина спит на дне большого колодца. / Бегите прочь или же забудьте всякий страх; / Я, по своей темной любви, только один я отважусь, / Я спускаюсь туда через самую черную из ночей. // И я тяну за собой канат так далеко, как могу./ Или, я его раскрутил до конца: я всматриваюсь, / И, с вытянутыми руками, с обезумевшим взглядом, / Я качаюсь, ничего не видя, не встречая опоры. // Она здесь, однако, я ее слышу, она дышит; / Но, вечный маятник, которого привлекает ее сила, / Я миную и снова миную и щупаю напрасно ее тень. // Могу ли я удлинить эту колеблющуюся веревку? / Но больше не могу подниматься к свету, чья веселость меня искушает?/ И должен ли я в ужасе качаться бесконечно?»

Анненский усложняет рифмовку сонета (ABBA CDDC EEF DDE). Можно сказать, что это один из наиболее точных переводов Анненского: сохранена композиция, динамика сюжета. В области ритмического рисунка точно переведен второй катрен. Оставшись полностью в рамках подлинника, поэт с помощью синтаксических пауз показывает ситуацию падения, постепенного разматывания цепи (в оригинале – веревка). Заметен только некоторый акцент в описании области падения: Сюлли-Прюдом стремится к истине «через самую черную из ночей», то есть истина отлична от этого темного коридора. Анненский будто высказывает сомнение в том, куда он стремится, что есть объект его цели – «Я к ней хочу, туда,

туда, в немую ночь...». Отметим, что слово «истина» пишется в переводе с большой буквы, чем подчеркивается интерес к ней как к философской категории.

Нами замечено соответствие между стихотворением И. Анненского «Листы» (книга «Тихие песни») и сонетом «Сомнение». Во-первых, их объединяет единая проблема – о бытии и месте человеческой рефлексии в нем и о нем, утверждение бытия как «обмана». В первом четверостишии стихотворения «Листы» в встречаются доминанты поэзии Сюлли-Прюдома («На белом небе всё тусклей. / Златится горняя лампада» [ТП, с. 12]). Мы видим прюдомовское «astre» – светило, звезду, которая в этом контексте может представляться как некая константа Идеала, либо недвижимого закона бытия. Белый цвет – цвет чистого понимания, утверждение истины. Горняя лампада — солнце совершает свой закон. Творец дал лишь физические законы, но человеку законов он не подсказал. Может быть, Творец здесь понимается как абсолют, создавший небесную механику. Эта мысль также связывает стихотворение с переводом «Vonhomme», где представляются мысли о философии Спинозы. Для воспринимающего сознания этот вечный бесчувственный ход светила вызывает состояние невозможности обратиться с вопросами к безразличному горнему. В стихотворении листопад, листья в свободном падении моделируют бытие вопрошающего сознания как пугающую горизонталь и вертикаль без точек опоры и определения. Движение нужно разуму как мыслительный поиск, но падение без поддержки пугает, что и вызывает вопрошание о голосе Творца, о желании чьей-то воли над собой («Иль над обманом бытия / Творца веленье не звучало»), но без этой нити пути не представляется возможным и существование сознания. Проводником в этом пути для человека выступает «то же наше чувство страха». «И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее я?» есть нежелательная для сознания бесконечная протяженность и горизонталь.

В сонете «Сомнение» представлена ситуация вертикали как образа поиска истины (от горнего к земному). Человек на свой риск отправляется на ее поиск, видя свет издали среди окружающей его «немой ночи». Истина сопряжена с белым цветом, как принадлежащая к божественному, она слепит («зажмурьтесь, робкие, а

вы, слепые, прочь!»)»³¹⁶ и сияет, наделенная астральными свойствами, истина – это светило. Человек решает прыгнуть «на черное дно провала» с помощью цепи («*la chaîne*»). Цепь, звено – ключевые символы поэзии Сюлли-Прюдома. В его философских работах постижение смысла жизни представляется как выстраиваемая цепь звеньев. Сравним: «Обязательный посредник моего сознания – это цепь из двух или трех звеньев, соединяющая объект с субъектом, который есть Я»³¹⁷. В переводе дается модель осознания бытия как падения, разматывания звеньев цепи, что есть процесс понимания. Как и в «Листах», где листья, дрожа, по закону природы, падают, движение к Истине в переводе также вызывает «только страх». Человек встречает неоформленное пространство, в котором его движения будто бы свободны.

Теория отражений реализуется не только во внешнем мироустройстве, но и во внутреннем метафизическом строении человека.

«С подругой бедною разлуки...» – перевод стихотворения «*Mal ensevelie*» («Плохо погребенная») из сборника «*Stances et Poèmes*» («Стансы и поэмы»). В переводе актуализируется проблема перехода тела в бесплотный мир и отношений между загробным и земным миром. Лирический герой, похоронивший «бледную подругу», желает расстаться с ней, забыть ее. Причина постоянной связи между героем и его умершей подругой – открытые уже в состоянии смерти глаза женщины, о чем говорит смысловая доминанта стихотворения, его последние строки: «О, отчего вы, люди, глаз, / Глаз отчего ей не закрыли?». Стихотворение Сюлли-Прюдома построено на антитезе: французский поэт обыгрывает различное значение выражения «закрыть глаза». Тем самым поэт подчеркивает особое значение глаз как способа общения между людьми и мирами. В первом четверостишии встречаем строки: «Ее глаза сомкнуты («*Sa paupière est close*»), ее уносят, / Она исчезает навсегда». Выражение «*Sa paupière est close*» – буквально

³¹⁶Сравните мысль Анненского о поиске истины как постижении ее зрением. Отсутствие зрения, физическая слепота отбирает у человека способность смотреть в небо, делает его глупцом. Эта мысль особо подчеркнута в переводе стихотворения Ш. Бодлера «Слепые», возможно, что такое понимание слепоты было взято русским поэтом и у Бодлера, либо развито с помощью лирики французских символистов.

³¹⁷Sully Prudhomme. «Que sais-je? Examen de conscience. Sur l'origine de la Vie terrestre» [электронный ресурс]. Paris: Alphonse Lemerre, editeur, 1895. Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr> . С. 25.

«веко закрыто». В последнем четверостишии, в доминанте стихотворения, используется выражение «fermer les yeux», что тоже означает «закрыть глаза». Первое выражение оттеняет важность значения слова «глаза». Первая смерть – обычна, человек умер, его глаза закрылись, физически он не может смотреть. Но почему умерший любимый человек не оставляет живого? Смысловое противопоставление здесь находим в наполнении слова «les yeux». Глаза – как выразители души, живущие в воспоминании, не дают успокоения. Открытые глаза мертвой – вот причина страха героя, его боли и томления. Глаза выступают как проводник, способный отражать окружающее не только внешнее, но и внутренне. Не закрытые глаза говорят о том, что человек не ушел полностью в другой мир, что он еще «отражает» и передает свои «отражения», которые страшны для живого, потому что несут состояние иного мира. О своем особом отношении к человеческим глазам Анненский говорит в статье, посвященной гоголевскому «Портрету». Анненский определяет глаза «на живом человеческом лице» как «окно, через которое один мир смотрится в другой и один заключенный призрак осужден сообщаться с другим, тоже заключенным» [КО, с. 13-14]. Но если перед нами глаза не «живого человеческого лица», то «иллюзия» сообщения миров, душ, «становится как-то еще назойливее». Глаза мертвой подчеркивают противостояние тела, «остроты единообразно-пошлой телесности» и духа. Несомненно, Анненского привлекло и это рассуждение Сюлли-Прюдома. Тем не менее, в работе с переводом поэт не заостряет внимание на передаче лексической игры с выражениями «сомкнуть глаза», «закрыть веки».

В первом четверостишии нет лексических единиц, связанных со зрением, Анненский заменяет их строкой «Скрестив безжизненные руки / Ее отсюда унесли». Предположим, что поэт хотел еще более подчеркнуть значение образа «глаз» в переводе, либо заострить внимание только на главной философской идее стихотворения. Нежелание отражения в мире мертвых, предельное отгораживание героя от него находим у Анненского. В тексте оригинала наблюдаем страдания от потери любимого человека, большую к нему привязанность («И я теряю всю свою жизнь / В неиссякаемых прощаниях...»), тогда как Анненский ярче отграничивает

героя от умершей, она безвозвратно покинула мир («Слова ль разлуки нам постыли?»).

Интересной является передача строчек второго четверостишия («И тень ее меня томит / Больнее, чем воспоминанье»), где поэт осмысливает метафизические возможности пребывания умершего на земле. Ушедший человек может «преобразиться» в воспоминание, то есть состояние умственного зрения, припоминания в сознании. Лирический герой не только вспоминает подругу, но и видит ее тень.

Каждый перевод покоится на одном из развиваемых в период работы над «Тихими песнями» эстетическом постулате (надмирность, астральность, психология творчества), либо на одной из философских дефиниций (дихотомия верха и низа, земного и небесного, недостижимость идеала; категория формы). Тем не менее, переводы связаны также и между собой.

Концепция отражения в эстетических статьях

Переводы из Сюлли-Прюдома становятся источником и основой для становления теории отражения Анненского. В рецепции Анненского именно Сюлли-Прюдом наиболее глубоко размышляет о проблеме отражения («Идеал», «Тени», «Сомнение», «С подругой бледною разлуки», «Vonhomme»).

Концепция отражения в эстетических статьях русского поэта обретает гносеологические аспекты и связана с концепцией творчества. Философия отражения влечет за собой развитие в творчестве Анненского категорий «Я» и «Не-я».

И. Анненский рассматривает поэтическое произведение как часть Я. Освобождение от сказанного слова, от «грубого факта» – первая задача поэзии. Человеческая мысль, во-первых, должна быть свободной, во-вторых, «торжествовать над словом», в-третьих, «бежать грубой банальности». Только такая свобода дает возможность сделать из поэтического произведения «часть я», что есть самое высшее и свободное существование поэзии [КО, с. 205].

Убедением Сюлли-Прюдома является мысль о делимости Я: «Я не могу сохранить неделимым единство моего Я, несмотря на мое нежелание видеть его коллективным»³¹⁸. Поэт отрицает понимание человека как *in-dividuum*'а, мы зависимы от некой единой сущности (*l'être*) либо от единичных сущностей (индивидуумов), то есть люди взаимозависимы и составляют цепь зависимостей друг от друга. Отсюда в эстетике Сюлли-Прюдома присутствует линия «отражения», действие «делания своим». Так, например, в «Поэтическом завещании» находим следующие строки: «Поэт может оказаться во власти такого сюжета: он может в определенной мере сделать своим стихотворение, в основе которого лежат чужие действия, взять другого в свое сердце»³¹⁹. Поэт наделен способностью почувствовать человеку «человека в себе»³²⁰ (может быть, другого, о котором задумывается Анненский?).

Я позиционируется Анненским как центр, как свой космос, от которого отделяются лучи – Не-я. Магистральной темой осмысления будет момент отделения сущностей от Я, либо их отражение («Который?», «Двойник» в «Тихих песнях»). Анненский постулирует идею о понимании трудности отделения от Я.

Говоря о сострадании в трагедии, Анненский расценивает это художественное чувство как возможность «слить свое исстрадавшееся Я с Не-я» [КО, с. 14].

Жизнь состоит в самоопределении и очищении себя от многочисленных я, которые мы отражаем («Сумасшедший это, или это он, вы, я? Почему я знаю? Я хочу быть один» Виньетка). В «Книге Отражений» отмечается, например, что «Господин Прохарчин» явился для Анненского «поэтическим переживанием». Жанр «отражений» – это есть утверждение себя как творца по наличию недоступных другим переживаний. Анненский говорит об обладании поэтом «божественной силы духа».

³¹⁸ Sully Prudhomme. «Que sais-je? Examen de conscience. Sur l'origine de la Vie terrestre» [электронный ресурс]. Paris: Alphonse Lemerre, editeur, 1895. Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr>. С. 21.

³¹⁹ Сюлли Прюдом. Избранные стихотворения: переводы с французского. М.: Воскресенье, 2007.

³²⁰ Sully Prudhomme. Sur la poesie personnelle // Le testament poetique. С. 206.

Еще одно взаимодействие с Не-Я, с Другим представлено Анненским в определении чувства сострадания как «рассеивания человеческой души по разнообразным мукам, из которых составляется жизнь окружающих человека людей» [КО, с. 59]. Связь человека с Не-я опять описывается с семантикой света, по модели отражения от чужого в себя, определения человека как зеркала. Сострадание объединяет людей в «симпатической муке», то есть в том чувстве, которое Анненский определил для себя как сопровождающее его жизненный путь, как существо его пути.

Неразрывная связь Я с Не-Я расценивается Анненским как мешающая определить себя. Действительно, если человек по природе постоянно отражает не-я, которые тем самым его заполняют, минута очищения и приближения только к Я очень редка, но возможна. Такое очищение, названное Анненским «просветленностью», связано с искусством. Созерцание произведения «эстетически-прекрасного», «художественно-прекрасного», которое просветлено (озарено светом Красоты) по своему «неизменному свойству», дает созерцающему освобождение. Просветленность произведения искусства, следовательно, и очищение человека, к «победе духа над миром», «Я над Не-я».

Сюлли-Прюдом также осмысляет категории Я и Не-я. Они встречаются в самой высокой области сознания, в так называемом «conscience réfléchie» («рефлексирующее сознание»)³²¹. Французский поэт говорит о сознании, о Я – как о раздробленности различных планов, а затем об их обобщении («synthétiser les événements intimes» – «обобщить личные случайности»). Происходит сообщение индивидуальности («l'individualité personnelle») всеобщему и частному синтезу³²².

На категории дуальности так или иначе развивается все поэтическое пространство Анненского.

Анненский, и Сюлли-Прюдом объединяются в поиске «собственно Красоты» («tout forme dite proprement belle» – «всякой формы собственно красивой» по Сюлли-Прюдому). Поэтов изучение проблемы восприятия и понимания,

³²¹ Sully Prudhomme. «Que sais-je? Examen de conscience. Sur l'origine de la Vie terrestre» [электронный ресурс]. Paris: Alphonse Lemerre, editeur, 1895. Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr>. С. 17.

³²² Там же. С. 19.

особенно эстетического. У Анненского осмысливается проблема Я и не-Я, Сюлли-Прюдом пишет труд о волеизъявлении человека, свободен ли он в своем проявлении и как мог появиться феномен «свободного решения» (труд «Psychologie du libre arbiter», «Психология свободной воли», 1907 г.).

Красота, по Сюлли-Прюдому, заполняет весь мир, он говорит об общечеловеческой красоте. Осмысляет ее как всеобъемлющую и полисемантическую. Можно сказать, что красота становится как бы первичной материей, могущей заполнить все («Красота не выражает никакой случайной страсти, никакого индивидуально-физического состояния»³²³). Эта надмирность красоты выводит ее и к проблеме неморальности творчества.

В статье «Клара Милич» И. Анненский дает типологию красоты: есть красота в жизни, выше — красота-идея, красота-сила. В сущности красоты лежит трагизм от ее невоплощения («хочет жизни и ждет воплощения») [КО, с. 42]. Красота отстранена от человека, не может ему ничего обещать, давать надежду. По Анненскому, это определяющий закон мира, действующий не в земной, дольней сфере. Красота «любит только солнце, облака и звезды», она будто сопрягаема с творцом, создавшим Вселенную. Неизвестно только, также ли она создана, или является созданным для определения сферы прекрасного. Красота внушает человеку желание «жить и даже страдать», оставляя после своего исчезновения «тонкий аромат». Искать Красоту особо дано только художнику, творцу. Такого типа людям дано «внутреннее переживание», которое мы можем только угадать. Отличительным его свойством он называет глубокую имплицитную работу, «внутреннее око».

С природой художника связана еще одна разбираемая Анненским диада: внутренний состав «литературного типа». Литературные типы устроены тоже дуально, они имеют как внешнюю, так и внутреннюю сторону. Творец неразрывно спаян со своим героем, он «создал и отразил его». Внутренняя сторона, «приросшая к автору», потому что она есть автор, в принципе не может быть понята читателем, она глубоко связана с автором, это есть его отражение, после того, как он сам

³²³ Sully Prudhomme. Que sais-je? Examen de conscience. Sur l'origine de la Vie terrestre. С. 41.

измыслил этого героя. Затем образ обретает свою жизнь, в него вложена красота, и писатель уже с позиции не обладающего им отражает его. Внутренняя красота доступна только художнику, он в принципе ближе к красоте. Не зря скрытая от читателя сторона произведения «своими лучами» пронизывает внешнее, воспринимаемое нами в произведении. Если мысль не может быть выражена в слове, то и во внешне читаемом произведении мы не найдем истинного смысла. Но между тем продвинуться к его пониманию помогают поэтические образы, которые становятся «симпатическими символами», когда «мысль художника симпатически становится нашей» [КО, с. 31].

В категориях Анненского появляется понятие «симпатического символа». Если уточнить определение прилагательного, то мы найдем, что «симпатический» означает отраженный, преломленный, отраженно возникающий. Анненский определяет художественное произведение как наделенное светом, лучами, идущими от высшей красоты, идеала. Произведение – это светильник от неземного света. Отсюда творчество поэта определяется Анненским как наиболее тайное для читателя стихотворения. Анненский прямо говорит о том, что внутренняя жизнь художника особа и скрыта для понимания. Творец может «отражать» уже созданный им литературный тип.

О симпатии как о важном феномене выразительности, «способе принципиального действия искусств на нравственную чувствительность» говорил в работах и Сюлли-Прюдом. Симпатия есть «понятие о чувствах».

В рамках работы с Сюлли-Прюдомом поэт переводит рефлексии о природе на уровень философизации. В переводах подчеркиваются убеждения Анненского о категорическом разделении мира на высший и низший, на Красоту, на эстетический поиск. Доминантным образом в ряду переводов из Сюлли-Прюдома является небо, астральные сущности. Так, например, историю «нравственного бытия» человечества Анненский определяет состоянием неба, разницей в его семантическом наполнении: «Вся история нравственного бытия человека прошла между ужасом и состраданием, между грозным, вспыхивающим молниями

ветхозаветным небом Синая и голубым эфиром, который смотрится в Генисаретские волны» [КО, с. 58].

Важнейшим атрибутом красоты (значит, идеала и поэзии) является астральность. Эту мысль «прорабатывают» переводы «Идеала», «У звезд я спрашивал в ночи...».

Сообщение человеку о существовании Красоты происходит в момент уловления им «лучей» светила. Луч является в поэзии Анненского символом существования абсолюта, лучи являются поддержкой художнику в этом постоянном поиске красоты. Художник может создать, а значит – «отразить часть Красоты, ведь Красота, по Анненскому, это есть свет.

В поэзии Анненского атрибутами идеала, поэзии являются лучи, туман.

Осмысление поэзии всегда связано у Анненского с надмирным, небесным. Так, например, воспринимая поэтические строки, человек, «под наплывом поэтических звуков» видит «мистически окрашенные и тающие облака», «лучи грез» [КО, с. 203]. Создания поэзии – «облачные дворцы, населенные душами». Желание достичь истины и абсолюта связывается у поэтов с горним, там они ищут разгадку: «Мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия» [КО, с. 20].

Анненский и Сюлли-Прюдом интересовались вопросами психологии творчества, психологии воспринимающего сознания. Анненский также заострял внимание на разработке своей теории восприятия, она была связана у поэта с осмыслением слова. Во-первых, в статье «Что такое поэзия?», которую можно рассматривать как Введение (преамбулу, пролегомены, комментарии) к сборнику «Тихие песни», Анненский оперирует категорией «психический акт», «сила внушения», «музыка недосказанного». Такой акт лежит в основе нашего восприятия и его выражения, но чувства, эмоции, состояние мы выражаем словом. Итак, «слово есть символ психического акта, между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и притом чисто условное отношение» [КО, с. 202]. Так как «создания поэзии» несоизмеримы с реальным миром, то их ценность определяется поэтическим гипнозом. Такой тип взаимодействия с произведением

«оставляет свободной мысль человека, освобождает его существование». Сюлли-Прюдом определяет эстетическое восприятие как «специфическую радость», «человечную радость», чувство «внутри человеческого достоинства» («la dignité humaine»). Психические, душевные движения, пробуждение «душевной красоты» («la beauté pshysique») происходящие в человеке в момент восприятия эстетики, связываются у поэта с астральными категориями. Так, знакомство с эстетически прекрасным произведением (по мысли Сюлли-Прюдома, только человеческое может подвергаться эстетической интерпретации) рождает «человека самого высокого вдохновения» («l'aspiration»), которое могло быть «порождено планетой», «чувство наивысшего ранга», «оправдывающее вдохновенность восходящей эволюции космоса»³²⁴.

Предтеча символистов, Сюлли-Прюдом был особо значим для Анненского тем, что, будучи поэтом – «парнасцем», ориентированным на изображение внешних форм четким стихом, демонстрирует прообраз будущей поэтики символизма. Выбор Анненским определенных стихотворений, постановка перевода «Идеал» на важнейшую позицию сборника, коррелирующую с заглавным стихотворением «Тихих песен», говорит о существовании у Анненского особого отношения к художественному творчеству Сюлли-Прюдома.

Анненский и Сюлли-Прюдом в первую очередь связаны по философским основаниям, из общих точек рассуждения о философии творчества, эстетике вырастают переводы. Сюлли-Прюдом и Анненский разрабатывали возможность существования идеалистической концепции мира в период оформления новой поэтики, нового мировоззрения. Анненский не может не осмысливать художественный мир поэта, цель которого – философское обоснование Идеала, абсолюта, концепции творчества в идеалистическом ключе. Как для Анненского, так и для Сюлли-Прюдома важно было философизировать эстетику.

Поле для разработки заявленных философских оснований стал сборник «Тихие песни». В нем мы находим осмысление категории горнего, астрального:

³²⁴ Sully Prudhomme. «Que sais-je? Examen de conscience. Sur l'origine de la Vie terrestre» [электронный ресурс]. Paris: Alphonse Lemerre, editeur, 1895. Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr> С. 37-39.

«Поэзия», «Бесконечность» («А в сумрак звездами блеснут / Иль ветром полночи пропеты»), «Который?» («Царь Недоступного Света»), «Листы» («Горняя лампада»), «Май», «Сонет» («То оранжевый, то белый / Лишь миг живущие миры»), «Палимая огнем недвижимого светила», «Перед закатом», «Еще один», «Утро», «Параллели», «Погасла точка огневая» («Бессонница ребенка»), «Надлунные очертанья» («Парки – бабье лепетанье»), «Солнце апреля, безнадежно больное, всежигающее» («С балкона»).

Одной из магистральных тем сборника «Тихие песни» является рассуждение о разнообразных вариантах поиска земного смысла («Идеал», «?», «Под новой крышей», «На пороге», «Тоска», «Желание»)

Осмысление «Я»: «мы» (сравним акцентное слово «мы» курсивом в сонете о Спинозе) стихотворении «Май»; Я и Не-я в стихотворениях «Который?», «Двойник», «У гроба», «Листы»).

Мы не анализируем последующих книг Анненского, но отмечаем связь с доминантами поэзии Сюлли-Прюдома следующих стихотворений: «Спутнице», «Зимнее небо», «Черный силуэт», «Аметисты», «Сизый закат», «Свечку внесли», «Тоска мимолетности», «Миражи», «Среди миров».

Таким образом, внимательное ознакомление, прочтение трудов Сюлли-Прюдома дает нам возможность прочитать, даже до-читать основную теорию Анненского, реконструируемую нами, касающегося фундаментального устройства мира, концепцию отражений. Изучение влияния Сюлли-Прюдома на художественный мир Анненского следует углубить, оно даст возможность далее развить философию идеализма И.Ф. Анненского.

ГЛАВА 3. ПЕРЕВОДЫ ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА И СТАНОВЛЕНИИ СОБСТВЕННОЙ ЭСТЕТИКИ И ПОЭТИКИ: П. ВЕРЛЕН И С. МАЛЛАРМЕ

3.1. П. Верлен в переводах И. Анненского: морфология перевода

Творчество Поля Верлена воплотилось в России не просто узнаванием, принятием творческих черт. Верлен стал знаковым кодом не только французской культуры, но и русского символизма.

В разделе мы преследуем цель рассмотреть собственно переводческую работу Анненского, обратиться к морфологии его переводов: дать общую характеристику корпуса переводов Анненского из Верлена, рассмотреть ключевые переводческие стратегии в работе с ним, выявить отношение русского поэта к поэтическому материалу Верлена и характер его изменений в текстах русского поэта.

О взаимодействии лирики Верлена с творчеством русских символистов защищены диссертации А. Б. Стрельниковой³²⁵, Е.С. Островской³²⁶, С.В. Файн.³²⁷ Но в работах Анненскому-переводчику отводится не центральное место, не ставится специально проблема «Анненский как переводчик П. Верлена».

«Русский» Верлен: новая парадигма внутреннего мира поэта. В. Брюсов, Ф. Сологуб.

Фигурой, представляющей собой «квинтэссенцию нового литературного течения» стал *Поль Верлен*. На важность восприятия и оценки новой французской поэзии указывали многие литературные деятели («Французы, – отмечает В.Я. Брюсов, – дали образцы такой певучести стиха, такой совершенной живописи

³²⁵ Стрельникова А. Б. Ф. Сологуб – переводчик поэзии П. Верлена: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Стрельникова Анна Борисовна. Томск, 2007. 23 с.

³²⁶ Островская, Е.С. Иннокентий Анненский и французская поэзия XIX в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Елена Сергеевна Островская. М., 1998. 25 с.

³²⁷ Файн С. В. Поль Верлен и поэзия русского символизма (И. Анненский, В. Брюсов, Ф. Сологуб): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Файн Светлана Викторовна. М., 1994. 24 с.

звуками, которые уже приближаются к пределам вообще доступного для языка») ³²⁸.

Поэзия Поля Верлена оказалась очень органичной для литературного контекста – новые правила стиха, законы изображения предмета словом, особый тон стихотворений. Близость русских символистов к французскому поэту в области лирических темх и мотивов очевидна. Новый русский стих стремился осознать умение Верлена нюансами, скрытыми тонами передать «тени» души:

Car nous voulons la Nuance encore,
Pas la Couleur, rien que la nuance!.. ³²⁹

Одни оттенки нас пленяют,
Не краски: цвет их слишком строг! ³³⁰
(перевод В.Я. Брюсова)

Но поэт не говорит о задаче скрыть смысл, убрать его внутрь стихотворения – полутонами раскрывается сложнейшее поэтическое восприятие.

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, tout envie!
Je ne vois plus rien,
Je perds la memoire
Du mal et du bien...
O, la triste histoire! ³³¹ («Un grand sommeil noir»)

(Огромный черный сон/ накрыл мою жизнь:/Спите, всякие надежды,/ Спите, всякие желания!/Я больше ничего не вижу,/Я не помню/ Ни плохое, ни хорошее/О, печальная история – подстрочник наш (Н. А.))

Архитектоника стихотворения должна строиться по музыкальным законам, только так возможно создать новую поэзию – эта мысль выражается Верленом в стихотворении «Art poétique», которое становится для русских символистов настоящим манифестом:

³²⁸ Брюсов В. Я. О французской лирике. К читателям от переводчика//Неизвестный Брюсов (публикации и републикации), Ереван, 2005. С.183

³²⁹ Art poétique//Verlaine P. Poésies. М.,1977. С. 161.

³³⁰ Искусство поэзии//Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова/ Сост. С.И. Гиндин. М.,1994. С.351.

³³¹ Verlaine P. Oeuvres poétiques complètes. Paris: Gallimard nrf, Bibliothèque de la Pléiade, 1962. С. 279.

De la musique encore et toujours!
De la musique avant toute chose...³³².

О музыке всегда и снова!
О музыке на перовом месте...³³³.

Знакомство с творчеством Верлена в России начинается еще при жизни поэта. В 1892 году в «Вестнике Европы» выходит статья З. Венгеровой «Поэты-символисты во Франции», где происходит знакомство русского читателя с виднейшими фигурами литературной жизни Франции и называется имя Верлена. В Москве в 1894 году В. Брюсовым была издана небольшая книжка, в которой были представлены переводы некоторых стихотворений из «Romances sans paroles» («Романсы без слов»), третьего сборника Поля Верлена. Книга появилась сразу вслед за первым выпуском сборника «Русские символисты», где были помещены три перевода из французского поэта. Это была не только первая попытка ознакомления русского общества с поэзией Верлена, но и способ составить программу утверждающегося направления, укоренить на русской почве новые законы работы со словом. Работа Брюсова над переводами из Верлена была грандиозной и формировала иное понимание переводческой деятельности: отныне воплощение иноязычного текста на национальной почве означало создание нового произведения, погруженное в круг авторских ориентиров. «Растение должно возникнуть вновь из собственного семени, или оно не даст цветка», – пишет Брюсов в статье «Фиалки в тигеле», – «поэтому передать создание поэта с одного языка на другой невозможно»³³⁴. Молодой Брюсов увлекается в большей мере ярким новаторством французского поэта, не претендуя на точный перевод стихотворений. Он изучает музыкальный импрессионизм Верлена, самыми важными становятся механизмы передачи изображения, цвета, звука. Переводчик осваивает новое понимание лирики и лиризма. Брюсов отмечает, что «Среди всех французских поэтов XIX века Верлен – наиболее

³³² Art poétique//Verlaine P. Poésies. М., 1977. С. 161. С.326-327.

³³³ Искусство поэзии//Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова/Сост. С.И. Гиндин. М.,1994. С.351

³³⁴ Брюсов В. Я. Фиалки в тигеле // Брюсов В. Я. Сочинения: В 2-х т. Статьи и рецензии 1893 – 1924.; Из книги «Далекие и близкие»; «Miscellanea». М.: Художественная литература, 1987. Т. 2. С. 97.

лирик. Поражающие своей откровенностью, его стихотворные признания – драгоценнейшие жемчужины поэзии»³³⁵.

Брюсов переводил стихи Верлена на протяжении двух десятилетий – с 1892 по 1911 г. Некоторые стихотворения переводились им многократно. Так, например, было десять попыток перевода «Осенней песни». Итогом многолетнего труда Брюсова явился сборник «Поль Верлен. Собрание стихов», появившийся в 1911 г. Переводы, вошедшие в книгу, точны, здесь поэт объясняет связи между лирическими образами, созданными Верленом, вникает в эстетику французского поэта. Сборник составили переводы из десяти книг Верлена, которые переводчик снабжает своей характеристикой. Например, о цикле «*Les fêtes galantes*» («Изысканные празднества») Брюсов говорит как о «наиболее законченной книге Верлена по стройности композиции»³³⁶. Сборник «*La bonne chanson*» («Добрая песенка») привлекает поэта новыми красками: «Трудно было даже ожидать, что поэт найдет столь новые звуки на своей лире...»³³⁷. Книгу «*Romances sans paroles*» («Романсы без слов») переводчик считает лучшей, здесь Верлен становится «самим собой» и демонстрирует законы «еще не искаженного символизма». Переводы именно этого сборника подвергались многочисленной переработке (например, такие стихотворения, как «Небо над городом», «Целует клавиши прелестная рука...», *Streets, Child wife*).

Начало обширного резонанса по поводу появления первых свидетельств западноевропейского символизма отмечается с первых его шагов в русской культуре. В 1896 г. появляется статья М. Горького «Поль Верлен и символисты»³³⁸. Говоря о недавней смерти французского поэта, М. Горький рассуждает о новом явлении, декадентстве, называя Поля Верлена «стоящим впереди всех». Он изображает две стадии развития французского общества, границей между которыми названо появление декаданса. Культура Франции, характеризующаяся обществом, по выражению М. Горького, «тупых,

³³⁵ Брюсов В.Я. Поль Верлен и его поэзия// *De visu*. № 7. М., 1993. С. 34.

³³⁶ Брюсов В.Я. Примечания//Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М.: Скорпион, 1911. С.158.

³³⁷ Брюсов В.Я. Поль Верлен и его поэзия// *De visu*. № 7. М., 1993. С. 37.

³³⁸ Горький М. Поль Верлен и символисты//Самарская газета. № 81. Самара, 1896. С. 5.

торжествующих свиней», была надломлена «треском бомб» Метерлинка, Роллина и Верлена. Эти люди хотели дать миру «нечто настолько новое, что сразу бы оживило его»³³⁹. Дальше Горький говорит о появлении своеобразного манифеста для вновь образовавшейся группы людей – им оказывается «Цветной сонет» А. Рембо, который, по его мнению, имеет под собой «психиатрическую» основу. «Цветным сонетом» Горький называет сонет А. Рембо «Гласные», в котором говорилось о принципе соответствий, синэстезии как новом способе понимания мира. Оживив французское общество, декаденты «поменяли свой цвет, как хамелеоны» и явились «апологетами порока», «культивируя тонкий разрушительный яд». Называя Верлена завсегдаем кабаков, М. Горький очень высоко оценивает его поэзию, сравнивая его стихотворения «с искренней и простой молитвой мытаря». Верлен, объявляя себя «вне всяких моральных законов, ревностно ищет Бога, доказывал другим необходимость найти Его».

Еще одна заслуживающая внимания статья вышла в 1907 году. В статье «Поль Верлен. Стихи, избранные и переведенные Ф. Сологубом»³⁴⁰ Максимилиан Волошин дает высокую оценку поэтическому мастерству Верлена, называя его самым истинным поэтом времени, а также касается современного отношения литературы к переводческой деятельности. «Крик птицы, затерявшейся в лесах – повторяется. Разбитый Страдивариус может быть воссоздан. Но звук, присущий человеческому голосу – никогда»³⁴¹. Волошин выделяет три вида голоса: музыкальный, драматический и интимный. Сохранить интимный голос человека может только «стих, передающий наиболее драгоценные оттенки голосов тех людей, которых уж нет»³⁴². Он говорит о том, что поэт, обладающий интимным голосом – поэт особый. Такой голос бывает не у всех гениальных лириков – «из всех поэтов голос Верлена – наиболее проникновенный». «Верлен – старый алкоголик, уличный бродяга, мы не верим его словам, верим его голосу», – пишет

³³⁹ Горький М. Поль Верлен и символисты. С. 5.

³⁴⁰ Волошин М. Поль Верлен. Стихи, избранные и переведенные Ф. Сологубом//Русь. № 343. Спб., 1907. С. 3

³⁴¹ Волошин М. Поль Верлен. Стихи, избранные и переведенные Ф. Сологубом. С. 3.

³⁴² Там же. С.3.

Волошин³⁴³. Он замечает, что в литературе господствует манера вольного перевода, когда только чудом передача иноязычного текста может быть удачна, точна. Воплотить же тайный голос поэта – задача невыполнимая. «Осуществленным чудом» называет Волошин переводы Сологуба из Верлена. Писатель подчеркивает, что Сологуб не создал «ни одного слабого перевода. Кажется, сам Верлен заговорил русским языком, так непринужденно и просто звучит он»³⁴⁴.

Была интересна работа Ф. Сологуба над переводами из Верлена получила высокую оценку многих его современников: сможет ли такой самобытный поэт, как Сологуб, перевести французского лирика, передать его мотивы и смыслы. Сологуб знакомится с лирикой Верлена в конце 1889-х в Вытегре. Первые переводы появляются в 1893-1894 годах в журнале «Русский вестник». В 1908 году переводы Сологуба выходят в свет отдельной книгой. Она содержит 37 стихов из сборников «Les poèmes saturniens» («Сатурнические поэмы»), «La bonne chanson» («Добрая песенка»), «Les fêtes galantes» («Галантные празднества»), «Romances sans paroles» («Романсы без слов»), «Sagesse» («Мудрость»), «Jadis et naguère» («Давно и недавно»), «Les chansons pour Elle» («Песни для Нее»); 16 переводов печатались впервые, и часть стихотворений публиковались в нескольких вариантах.

Сологуб не ставил перед собой задачи познакомить русского читателя с поэзией Верлена, провести межкультурную связь, привнести новое в русский стих. Он переводит французского поэта по личному влечению. В предисловии к сборнику переводов Сологуб пишет: «Я переводил Верлена ничем внешним к тому не побуждаемый»³⁴⁵. Каждый перевод тщательно совершенствовался, иногда Сологубу удавалось найти полную гармонию между новыми чертами Верлена и русской поэтической пушкинской традицией. Его внутреннее созвучие с Верленом позволяет ему очень тонко передать ритм, музыкальность стиха французского лирика. Но существовало и следующее мнение об этих переводах,

³⁴³ Волошин М. Поль Верлен. Стихи, избранные и переведенные Ф. Сологубом. С.3.

³⁴⁴ Там же. С.3.

³⁴⁵ Сологуб Ф. Предисловие//Поль Верлен. Стихи, избранные и переведенные Ф. Сологубом. Томск, 1992. С. 7

выраженное И. Анненским в журнале «Аполлон»: «Сологуб – не переводчик. Он слишком сам... Его нельзя отравить чужим»³⁴⁶.

Место поэзии Верлена в переводческом наследии И. Анненского

Известно всего четырнадцать переводов И. Анненского из Верлена, семь вышли в свет 1904 году в составе приложения «Парнасцы и проклятые», остальные опубликованы в «Посмертных стихах Иннокентия Анненского» (1923).

Охватывая весь творческий путь французского поэта, Анненский выбирал стихотворения, наиболее близкие ему в образном, идейном плане. В своих переводах из Верлена Анненский взял произведения из всех наиболее важных и значительных сборников французского поэта.

Мозаичность выбора материала для перевода свойственна рецепции всех поэтов русского символизма. В 1860-70 гг., период развития поэзии Бодлера, деятельности парнасской школы, появления сочинений первых «проклятых» поэтов, французская поэзия в России была не актуальна. Поэтому разнородные ее достижения осваивались русскими символистами одновременно, в едином потоке.

Творчество Поля Верлена как одного из наиболее значимых представителей французской поэтической культуры было важно для Анненского. Во-первых, французский поэт был показателем исконной связи французской культуры и античности. Как уже кратко замечалось нами ранее, в критических статьях «О современном лиризме» (1909) и «Леконт де Лиль и его «Эринии» (1909) Анненский подчеркивает «многовековую культурность верленовского романса» [КО, с. 366], называя Верлена «культурным наследником Рима» [КО, с. 409]. Во-вторых, стихотворения французского поэта являлись свидетельством факта зарождения новой манеры лирического письма и совершенно иной поэтики, отличной от парнасцев и Бодлера (такая точка зрения господствует во французском литературоведении), что не могло не вызвать отклика у Анненского. В-третьих, важно отметить, что утверждение о неоспоримой важности в изменяемости смысла поэтического произведения и музыкальности как основы

³⁴⁶ Анненский И.Ф. О современном лиризме//Аполлон. № 1. Спб.,1909. С. 42

поэтики объединяет поэта и переводчика. Анненский относился к слову как к средству «поэтического гипноза» [КО, с. 202]. Поэт говорит об иррациональной сущности поэзии, о важности идей, которые она несет через слова. В стихотворении «Art poétique» Верлен прямо выражает идею затемненности смыслов, но неизменной музыкальности лирических произведений:

De la musique avant toute chose...

Car nous voulons la Nuance encore?

Pas la Couleur, rien que la Nuance³⁴⁷.

(Музыка прежде всего.../ Мы хотим еще Ньюанс?/ Нет – краскам, только лишь Ньюанс – подстрочник наш (Н.А))

Особое внимание Анненского к поэтике Верлена можно связать с общностью тональности, ассоциативности, окраски мотивов в творчестве двух поэтов. Переводчика привлекают черты творческого метода французского поэта, образ его лирического героя, способ видения мира как зыбкого, туманного пространства.

Переводы Анненского из Верлена впервые были опубликованы в приложении «Парнасцы и проклятые», вышедшем вместе с его первым стихотворным сборником «Тихие песни» (1904). Из-за факта смешения в рукописях Анненского переводов и авторских стихотворений и трудности разграничения оригинального произведения и тонкого, практически вобравшего в себя оттенки лиризма Анненского перевода, только в конце 1950-х годов исследователю А. Федорову удалось обнаружить наличие перевода стихотворения «Car vraiment j'ai souffert beaucoup» («Так как в самом деле я много страдал»)³⁴⁸.

Производя отбор, переводчик охватывал весь творческий путь французского поэта. Для переводов взяты стихотворения из сборников «Poèmes Saturniens» («Сатурнические поэмы», 1866), «Les fêtes galantes»

³⁴⁷ Art poétique//Verlaine P. Poésies. С. 161

³⁴⁸ Федоров А.В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики//Искусство перевода и жизнь литературы. Л.: Советский писатель, 1983. С. 201.

(«Галантные празднества», 1869), «Romances sans paroles» («Романсы без слов», 1874), «Sagesse» («Мудрость», 1880), «Jadis et Naguère» (« Давно и недавно», 1884), «Amour» («Любовь», 1888), «Parallèlement» («Параллельно», 1889).

Наиболее излюбленные Анненским сборники – «Romances sans paroles» («Романсы без слов», 1874) и «Amour» («Любовь», 1888). Из них переводчик берет по три стихотворения.

Верленовский сборник 1874 года отличается яркими произведениями зрелой импрессионистской поэтики, вариативно насыщенными изображениями тоски, скуки и одиночества³⁴⁹. Здесь проявляется грусть, меланхолия, поэт воспринимает мир через звуки, свет и тени. В сборнике усиливается установка на важность музыкальности стихотворений. Отсюда Анненский выбирает мотивно близкие своему творчеству стихотворения разной тематики: зыбкости существования («Je devine à travers un murmure»), тоски («Il pleure dans mon coeur»), неотпускающей любви (« O triste triste était mon âme»).

Сборник «Amour» наполнен размышлениями о смерти и небытии, отдельные произведения наполнены «неясными раздумьями, различными воспоминаниями»³⁵⁰. Отсюда Анненским взяты стихи, в которых Верлен касается темы одиночества поэта (« Pensée du soir», «J'ai la fureur d'aimer») и жестокости существования («Car vraiment j'ai souffert beaucoup» – «Так как я действительно много страдал»).

Два стихотворения выбраны из сборников «Jadis et Naguère» («Давно и недавно») и «Parallèlement» («Параллельно»). Сборник «Jadis et Naguère» (1884) характеризуется как возвращение Верлена в литературу и отличается неоднородностью, «дисгармоничной смесью»³⁵¹. Голос поэта стал очень острым – в стихотворениях он фигурирует как трагичный паяц³⁵², страдающий от разлада с миром. Также в сборник входят размышления о поэтическом

³⁴⁹ Тимашева О. В. Сиянье мраку вопреки...//Verlaine P. Poésies. С.13.

³⁵⁰ Птифис П. Верлен. М.,2002. С. 325.

³⁵¹ Птифис П. Верлен.. С. 281

³⁵² Тимашева О.В Сиянью мира вопреки...//Verlaine..С. 15

мастерстве. Верлен говорит о важности музыки, игры тени и света, «приблизительности» стихотворений³⁵³. Из «*Jadis et Naguère*» переводчик берет «*Langueur*» («Томление»), раскрывающее образ тоски-смерти, и «*Crimen amoris*» («Преступление любви»), произведение библейской метафизической тематики. Из «*Parallèlement*» (1889) Анненский выделяет «*Impression fausse*» («Ложное впечатление») – стихотворение, изображающее итоговую модель существования человека в мире, и «*Caprice*» («Каприз»), где обыгрывается образ поэта и ставится проблема поэта как пророка. По одному стихотворению переводчик берет из ранних сборников и из «*Sagesse*».

«*Poèmes Saturniens*» (1866) – сборник, где Верлен раскрывает свое понимание красоты и искусства. Несмотря на еще заметное влияние на поэта парнасской школы, Верлен отрицает холодную красоту, которая только напоминает о дисгармонии мира³⁵⁴. Поэт создает произведения искусства из действительности. Лирический герой здесь раздвоен, находится в ситуации тупика. Окружающий мир кажется поэту таинственным, его существование окутано сном. Стихотворение «*Mon rêve familial*», выбранное Анненским для перевода, содержит в себе образ женщины, которая является проводницей лирического героя во внутренний, скрытый от настоящего, мир.

В произведении «*Colloque sentimental*» создается зарисовка смертельного холодного царства, где беседуют ледяные тени и стираются воспоминания. Стихотворение принадлежит к сборнику «*Fêtes galantes*» (1869), куда вошли произведения – зарисовки, напоминающие мастеров XVII века (Ватто, Буше, Фрагонара). Поэт будто бы создает театр, героями которого являются персонажи – маски: Коломбина, Скарамуш, Арлекин. Лирический герой проецирует свои чувства на кукол, «маски скрывают кровоточащие раны»³⁵⁵. Стихотворения сборника обладают легкостью стиля, построения строф и изысканностью полутонов³⁵⁶.

³⁵³ Тимашева О.В. Сиянью мира вопреки.//Verlaine. С. 15.

³⁵⁴ Там же.

³⁵⁵ Птифис П. Верлен. С. 68

³⁵⁶ Там же. С.67

Из сборника «Sagesse», в котором Верлен, захваченный идеей раскаяния³⁵⁷, обращается к Богу и молитве, Анненский выбирает стихотворение глубокого символического плана, где изображается идея воскресения через смерть – «Bon chevalier masqué qui chevauche en silence» («Добрый черный рыцарь скачет в тишине»).

В статье «О современном лиризме» мы обнаруживаем анализ четверостишия из стихотворения Верлена «Je devine à travers un murmure» («Я угадываю сквозь шепот»), где реализуются стратегии Анненского как переводчика. В статье поэт переводит последнее четверостишие этого стихотворения. Приведем оригинал и подстрочник.

O mourir de cette mort seulette
Que s'en vont, cher amour qui t'epereures
Balançant jeunes et vieilles heures!
O mourir de cette escarpolette!³⁵⁸

(«О, умереть только от такой смерти, / Чтобы уйти, дорогая любовь, которая тебя пугает, / раскачивая молодые и старые часы! / О, умереть от этих качелей» – подстрочник наш (Н. А.)).

Как мы видим, смысл четверостишия скрыт. Вполне возможно, что передача музыки стихотворения стояла для Верлена на первом месте. Итак, в статье Анненский делает «прозаический» *образный анализ* приведенного отрывка:

«Представьте себе фарфоровые севрские часы и на них выжжено красками, как Горы качают Амура. Горы молодые, но самые часы старинные. И вот поэт под ритм этого одинокого хождения часов задумался на одну из своих любимых тем, то есть о своей смерти. Мягко-монотонное чередование женских рифм никогда бы, кажется, не кончилось, но эту манию разрешает формула рисунка» [КО, с. 356].

Теперь посмотрим, как поэт реализовывает свое понимание текста в собственном лирическом переводе. Поэт переводит этот отрывок таким образом:

О, развеяться в шепоте елей –
Или ждать, чтоб мечты и печали
Это сердце совсем закачали,

³⁵⁷ Птифис П. Верлен. С 258

³⁵⁸ Je devine à travers un murmure / Verlaine P. Poésies. М., 1977. С. 95.

И, заснувши... скатиться с качелей?

Как видим, Анненский не применяет своего анализа в переводе, отказываясь от обнаруженных им в критической статье образов, поэт делает иной вариант перевода, создает метафорический план другого порядка.

Известно, что эпиграфом к «Тихим песням» выступает следующее четверостишие:

Из заветного фиала
В эти песни пролита,
Но, увы! не красота...
Только мука идеала [ТП, с. 3].

В разделе произведений, не вошедших в сборники, мы находим стихотворение «Не могу понять, не знаю...», содержащее в себе немного измененное четверостишие эпиграфа. Здесь оно выглядит так:

Из заветного фиала
Всюду в мире разлита
Или мука идеала,
Или муки красота. [СиТ, 177]

Интересно, что в этом же стихотворении появляется имя Верлена. Вообще, по построению текст похож на стихотворение-экспромт, шутку. Четырехстопный хорей, чередование мужских и женских рифм создает впечатление беглого напева, быстрой песенки. В такой контекст встроено имя Верлена:

Не могу понять, не знаю...
Это сон или *Верлен?*..
Я люблю иль умираю?
Это чары или плен?
Пусть мечта не угадала
Та она или не та,
Перед светом идеала,
Пусть мечта не угадала,
Это сон или *Верлен?*
Нодохнули розы плена
На замолкшие уста,
И под музыку Верлена
Будет петь моя мечта [СиТ, 177]

С помощью такой «игры» с именем поэта в собственном стихотворении Анненский показывает ту область своего художественного мира, где Верлен особенно значим. В приведенных примерах виден именно тот вес, который придавался французскому поэту в русской литературе. Как нами уже отмечалось, первоочередно поэт воспринимался как реформатор старой манеры стиха, ставящий музыку стихотворения во главу угла. Смысл стихотворения будто затемнен, может быть, Анненский намеренно лишает стихотворение смысла, выводя на первый план музыкальность, ритмичность произведения. Именно такая работа с лирикой ценилась русскими символистами у Верлена. Также можно сделать вывод, что Анненский воспринимает Верлена как учителя и сообщника в деле созерцания красоты, ее воплощения в стихотворных строках, в передаче музыки в лирике: В муках поиска идеала поэзия Верлена помогает Анненскому приблизиться к его пониманию. «Редко поэтов спасала гениальная интуиция», – замечает Анненский, говоря о стихотворном переводе³⁵⁹. Но в отношении лирики Верлена и его воплощении в собственном поэтическом творчестве Анненский ею пользуется, тесно сплавливая краски, оттенки, звуки двух лирических миров.

Перевод «Il pleure dans mon coeur» («Песня без слов») П. Верлена

Сравнивая внешнюю организацию оригинала и перевода, мы видим, что Анненский оставляет деление стихотворения на четыре четверостишия, но вводит собственное название («Песня без слов») и убирает авторский эпиграф (в оригинале – это строка А.Рембо «Il pleut doucement sur la ville»). Это дает повод думать о желании Анненского отдалить стихотворение от оригинальной авторской принадлежности (от поэтических связей, который проводит Верлен) и перевести текст в универсальное состояние мелодии.

Il pleure dans mon coeur
(Плачется в моем сердце)
Comme il pleut sur la ville;
(Так же, как на город падает дождь;)

Сердце исходит слезами
,
Словно холодная туча
...

³⁵⁹ Анненский И.Ф. Ипполит Еврипида в переводе Мережковского//Филологическое обозрение. Т. IV. Кн. 2.1893. С. 192

Quelle est cette langueur
 (Что это за томление)
 Qui pénètre mon coeur?
 (Что проникает в мое сердце?) [98]

Сковано тяжкими снами,
 Сердце исходит слезами

Различие в проявлении внутреннего состояния тоски видно в первых строках: в оригинале задается тон личностной причастности к процессу тоски (местоимение *mon*), тогда как Анненский задает тональность аперсональности, отсутствия реальной окраски чувств. В оригинальном стихотворении личность важна, и не столько об этом говорит двойное указание на принадлежность (1 и 4 строки), сколько разграничение на категории Я и ВНЕ МЕНЯ.

Первое четверостишие оригинала содержит две безличные конструкции (*il pleure, il pleut*), одна из которых, непередаваемая на русский язык грамматическая метафора (*il pleure, «плачется»*), ярко рисует взаимовлияние внешнего и внутреннего, окрашивает его в меланхоличную тональность. Верлен раскрывает эту связь, используя тонкую звукопись: звуковое сочетание «*il pleut*» создает впечатление падающей капли. Такая ассоциация переходит и на конструкцию «*il pleure*», и образы слезы и капли смешиваются воедино. Верлен акцентирует иррациональное состояние («*la langueur pénètre*» – «томление проникает»). Анненский не отказывается от надличностной окраски, у него она более глубинна, но отвлеченна – центром лирического восприятия становится не процесс взаимодействия чувства с личностью или лирическим героем, а точка их взаимопроникновения – сердце.

«Сердце» в переводе качественно отличается от «mon coeur» в оригинале. Верлен подчеркивает, что человеческое сердце является центром выражения чувств «Я». У переводчика «сердце» входит в более символический план. «Сердце» является у него единственным субъектом действия («Сердце исходит слезами»), ему дается характеристика («сковано тяжкими снами»). Символическое наполнение образа усиливается посредством сравнения его с «тучей». Конструкция «существительное – существительное» подчеркивает статичность, переход из состояния реального чувствования в обобщенную картину.

Конструкция с целью определения эмоционального состояния «*Quelle est cette langueur?*» («Что за томление?») заменена точным повтором первой строки в переводе: «Сердце исходит слезами». Изменение синтаксического построения четверостишия (замена вопросительной конструкции на повествовательную, запятой на многоточие) несет в себе стирание личностного акцента оригинала. Также Анненский уделяет внимание и звукописи, пытаясь передать не только верленовский ассонанс («е», «а», «и»), но и привлекая аллитерацию – анафору с единым согласным «с», сочетание «жк», «сн».

В переводе мы имеем дело с символическим дождем, его приметы теряют реальное значение. Анненский оставляет только звучащий музыкальный пласт: вместо «*le bruit*» и «*le chant*» переводчик использует слово «ноты» в первой и четвертой строках.

О <i>bruit doux de la pluie</i> (О, нежный шум дождя)	Льются мелодией ноты
Par terre et sur les toits! (По земле и по крышам!)	Шелеста, шума, журчанья,
Pour un coeur qui s'ennuie (Для сердца, объятого скукой)	В сердце под игом дремоты
О, <i>le chant de la pluie!</i> (О, песня дождя!)	Льются дождливые ноты...

Здесь акцентируются не только факты окружающего мира, их преломление относительно воспринимающей личности. В первых строках с помощью звукописи отчетливо обрисовано внешнее окружение («*par terre et sur les toits*» – чередование согласных «р», «т», «г» воссоздает звук быстро падающего дождя). Верлен дает дождю нежную окраску («*O bruit doux de la pluie*»), прямо указывая на это эпиграфом.

В переводе Анненский не называет конкретные факты реальности, но выстраивает ряд из трех существительных (шелест, шум, журчанье), который воссоздает мир звуков. Переводчик дает отличную от оригинальной модель существования. Для выражения такой модели переводчик выбирает глагол «литься в ...» с семантикой однонаправленности действия. В оригинале отношения внутреннее – внешнее выражается предлогом «*pour*», что играет роль своего рода

дефиса: мир отделен, самостоятельно окрашен. Скучающее сердце («un coeur qui s'ennuie») воспринимает реальность.

Изображение фундаментальной роли реальности и ее глубокого воздействия на внутреннее состояние лирического героя проявляется в следующем четверостишии. Анненский снова заметно символизирует текст: в третьей строке глагол s'ennuie, служащий для олицетворения, заменен двумя существительными («Иго дремоты»). Переводчик убирает междометия и использует конструкцию с восклицательным знаком.

Перевод третьего четверостишия отличается наибольшим вниманием к внутреннему миру героя:

Il pleure sans raison (Плачется без причины)	Только не горем томимо
Dans ce coeur qui s'ecoeure. (В этом сердце, которому тошно)	Плачет, а жизнью наскуча,
Quoi! Nulle trahison? (Как! Как! Не было измены?) ...	Ядом измен не язвимо,
Ce deuil est sans raison. (Этот траур без причины)	Мерным биеньем томимо

Мотивы оригинала и перевода совпадают – сердце становится доминантой и является действующим лицом («Dans ce coeur qui s'ecoeure» – «..плачет, а жизнью наскуча»). В переводе четверостишия Анненский прямо не называет главный символ – сердце, но показывает его отрицательный противовес – жизнь. Появившаяся реальность в переводе отсутствует в оригинале. У Верлена не заметен резкий указатель на довлеющий окружающий мир. Анненский изменяет вопрос с семантикой успокоения, даже смирения перед жизнью («Quoi! Nulle trahison?») на повествовательное предложение с использованием отрицательно окрашенных причастия и существительного («ядом измен не язвимо»).

Полное синтаксическое изменение, несущее расхождение в восприятии последних строк стихотворения, прослеживается в завершающем четверостишии:

C'est bien la pire peine (Пожалуй, это худшая боль)	Разве не хуже мучений
De ne savoir pourquoi	Эта тоска без названья?

(Не знать, почему)	
Sans amour et sans haine	Жить без борьбы и влечений
(Без любви и без ненависти,)	
Mon coeur a tant de peine!	Разве не хуже мучений?
(В моем сердце столько боли!)	

В оригинале – это утвердительное предложение с восклицательным знаком. Поэт будто бы нашел объяснение безотчетной тоске, и ее причина – неспособность понять себя.

Снова появляется внутренняя направленность (четвертая строка – «mon coeur a tant de peine»). Верлен связывает состояние лирического героя с душевными мучениями, предполагает способность понимать причину внутренних изменений и причину собственной тоски. Утвердительный пафос осознания растворяется в переводе. Лирический герой оригинала находит причину в себе, создавшем жизненную муку. В переводе ее источником является живая тоска, которую нельзя назвать, тем более понять. Во второй строке переводчик ставит акцент на существительном «тоска», у Верлена главенствует глагол «savoir». Замена антонимов «amour» и «peine» на существительные «борьба» и «влечения» говорит о желании переводчика подчеркнуть беспорядок жизни. Последнее четверостишие перевода снова поднимается на общий универсальный уровень, об этом свидетельствует изменение словосочетания «mon coeur» на обобщающий глагол «жить».

Русский поэт, чей лиризм наполнен мотивами тоски и скуки, выбирает из лирики Верлена стихотворение, очень близкое ему по настроению и мотивам. Такой подход к переводу характерен для Анненского. Поэт не стремится к точности передачи оригинала, иноязычное стихотворение для него – опыт переживания важных чувств, мыслей, только другой поэтической системы. Поэт создает собственное авторское произведение, изменяя субъективный личностный характер изображения названных мотивов на универсальное лирическое описание томящего бытия.

Может быть, в стихотворении Верлена Анненский открывает еще одну грань выражения тоски, образ которой является главным в его лирическом мире.

Стихотворение «Il pleure dans mon coeur» может служить ярким примером разнообразия его переводческих интерпретаций. К его переводу обращались многие представители периода символизма, но стихотворение было открыто для русской публики В. Брюсовым.

Верлен привлек поэта «исключительной искренностью и поразительным очарованием своей музыкальной формы»³⁶⁰. В 1894 г. В.Я. Брюсов опубликовал переводы из «Romances sans paroles» («Романсы без слов»), а затем и полное собрание стихотворений Верлена в 1911 г.

Поэт ставил перед собой цель «представить русским читателям Верлена, по возможности, во всех его характерных произведениях»³⁶¹ и выбирал лишь те стихотворения, которые принесли славу Верлену как «лучшему из французских лириков»³⁶².

Шедевр «Il pleure dans mon coeur», как отмечал Брюсов, входит в группу стихотворений, где Верлен утверждает принцип «de la musique avant toute chose» («музыки прежде всего»), которые являются также самыми трудными для перевода. Поэт обозначил свою переводческую задачу следующим образом: «Надо было найти в звуках русских слов что-то соответствующее музыке слов французских. Во всяком случае, в этих стихотворениях скорее можно было пожертвовать точностью образа, чем певучестью стиха»³⁶³.

Обращаясь к переводу В. Брюсова, отметим, что на фонологическом уровне перевод очень близок оригиналу. Сочетания согласных «п», «л», «ш» (в подлиннике «р», «l», «r») искусно воссоздают картину стука падающих капель дождя:

И по земле и по крышам
Ласковый лепет дождя.
Сердцу печальному слышен

³⁶⁰ Брюсов В.Я. Примечания//Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М.: Скорпион, 1911. С. 5.

³⁶¹ Там же. С. 5.

³⁶² Там же. С. 6.

³⁶³ Брюсов В.Я. Примечания. С. 6.

Ласковый лепет дождя³⁶⁴.

Преобладание в первом четверостишии гласных «а», «о», «у» придают переводу нужную напевность, медленный темп, задумчивость:

Небо над городом плачет,
Плачет и сердце мое.
Что оно, что оно значит,
Это унынье мое?³⁶⁵

Кольцевая рифмовка подлинника подчеркивает монотонность идущего дождя, неотступающую скуку в сердце героя. Брюсов не совсем точно передает оригинальную конструкцию: рифмуя вторую и четвертую строки, переводчик приводит стихотворение к простоте и некоторой незаконченности:

Небо над городом плачет,
Плачет и сердце мое.
Что оно, что оно значит,
Это унынье мое?³⁶⁶

Воплощая настроение и тональность подлинника, Брюсов привносит в перевод множество синонимов. Например, непонятное для лирического героя томление («*languueur*») переводчик называет «печалью», «уныньем», «ненастьем», нюансируя настроения, изображенные Верленом.

Брюсов искусно передает слияние души с внешним миром, показанное в оригинале, посредством существительного «ненастье»:

Что ты лепечешь, ненастье?
Сердца печаль без причин...³⁶⁷

В подлиннике отсутствует вопросительная интонация. Лирический герой прислушивается к своему сердцу:

³⁶⁴ Брюсов В. Я. Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. С. 41.

³⁶⁵ Брюсов В. Я. Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. С. 41.

³⁶⁶ Там же. С. 41.

³⁶⁷ Брюсов В. Я. Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. С. 41

Il pleure sans raison

Dans ce coeur qui s'écœure....

(Плачется без причины/ В сердце, которое отвратительно само себе) – подстрочник наш (Н. А.)).

В первое десятилетие XX века наследие Верлена начинает широко осваиваться. Благодаря поэтам Серебряного века русская культура знакомится с творчеством французского поэта, появляются его сторонники и противники.

В журналах, в отдельных сборниках, помещали свои переводы Н. Нович, И. Тхоржевский, Эллис, В. Ивановский, П. Петровский, И. Анненский и многие другие. «Но замечательнейшей попыткой в этом роде»³⁶⁸ В. Брюсов считал книгу Ф. Сологуба.

Ф. Сологуб оставил три варианта перевода «Il pleure dans mon coeur», которые опубликовал в сборнике переводов из Верлена (1908). Каждая из попыток перевести стихотворение замечательна. Занимаясь освоением творчества французского поэта по личному желанию, Ф. Сологуб пробовал передать главную мысль подлинника, углубить ее, подчеркнуть разные доминанты лирики Верлена. В каждом из трех переводов стихотворения лирический герой самобытен. Он испытывает сильнейшие чувства, что не совпадает с меланхолическим настроением героя подлинника.

В первом варианте вместо томления и скуки сердца появляется усталость и мученье. Герой не обращает к себе вопросов, чтобы понять захватившее его состояние. В первом четверостишии вопросительная конструкция заменена восклицательной:

О какая усталость

В бедном сердце моем!³⁶⁹

В оригинале Верлен подчеркивает красоту дождя, его нежность и тихий шум, показывая его как участника переживаний лирического героя. У Ф. Сологуба

³⁶⁸ Брюсов В. Я. Предисловие. С. 6

³⁶⁹ Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом. Томск: Водолей, 1992. С. 37

«нежный шум дождя» («O bruit doux de la pluie») превращается в громкий «шум проливня», из-за чего стихотворение лишено тонкой звукописи, столь важной для французского поэта:

Шуму проливня внимлю
Бьет он кровлю и землю...³⁷⁰.

Верленовское оригинальное «il pleure» («плачется») переводчик заменяет на конструкцию с существительным, что очень точно для русского языка передает основное настроение подлинника:

Слезы в сердце моем, –
Плачет дождь за окном...³⁷¹.

Но игра слов-паронимов (il pleut – il pleure), очень важная для смыслового образа стихотворения, переводчиком не передана.

Второй вариант перевода – самый далекий от оригинала. Удачно переданная конструкция «il pleure» продолжается строкой, которая совершенно уводит читателя от подлинника. Тонкое очарование городского тихого дождя, промокших крыш сменяется сельским пейзажем с залитыми «проливнем» кровлями:

В слезах моя душа, -
Под проливнем селенье;
Унынием дыша,
О чем грустит душа?
Потоки дождевые
По кровлям, по земле...³⁷²

Состояние томления, с которым свыкается лирический герой в оригинале, является враждебным для героя в переводе:

В минуты скуки злые
О, песни дождевые!³⁷³

³⁷⁰ Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом. С. 37

³⁷¹ Там же. С. 37

³⁷² Там же. С. 38

Ненависть, любовь, боль, о которых размышляет французский поэт, отходят в переводе на второй план. Душа лирического героя грустит об утраченном абстрактном очарованье:

Вот горшее страданье:

Не знаю, отчего,

Чужда очарованья

Душа полна страданья.³⁷⁴

Третий перевод, в плане точности передачи лексических особенностей, близок оригиналу. Ф. Сологуб уделяет большее внимание мелодике стиха, стремится как можно точнее передать звукопись, важную для стихотворения Верлена. Шум дождя становится «мелодичным», в лирическом описании появляется атмосфера города:

Дождика тихие звуки,

Шум по земле и по крышам,

Сердцу в томлениях скуки

О, мелодичные звуки!³⁷⁵

Задумчивое состояние лирического героя, который не находит в своем сердце ни любви, ни ненависти («sans amour et sans peine»), передано Ф. Сологубом через антонимичную пару глаголов (мириться – спорить):

Вряд ли есть худшее горе:

Даже не знать, отчего же,

Не примиряясь, не споря,

Сердце наполнено горя³⁷⁶.

Три варианта стихотворения Верлена, предложенные Ф. Сологубом, позволяют увидеть, как множественность перевода лирического стихотворения

³⁷³ Там же. С. 38

³⁷⁴ Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом. Томск: Водолей, 1992. С. 37

³⁷⁵ Там же. С. 39

³⁷⁶ Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом. С. 39

помогает понять различные стороны оригинала, ведь каждый перевод удачнее всего отражает отдельную грань оригинального произведения (лексику, фоннику или только идею).

«Mon rêve familier»: два перевода Анненского из Верлена

В корпусе переводов Анненского из Верлена в аспекте переводческих стратегий значимы два стихотворения, которые, на первый взгляд, совершенно разные: и по форме, и по построению, и по заглавию. Первое названо «Сон, с которым я сроднился», имеющее примечание – сонет. Второе – точно воспроизводит название подлинника – «Mon rêve familier» («Привычный сон»), написано двустишиями. Так выглядят два перевода одного из ранних стихотворений Верлена, помещенного поэтом в первый сборник 1866 года «Les poèmes saturniens». «Mon rêve familier» Верлена входит в часть сборника, озаглавленную как «Melancholia», она полностью посвящена сонетам.

«Сон, с которым я сроднился» и «Mon rêve familier» были написаны Анненским в 1901 году, в период его плотной работы над сборником «Тихие песни» и активной переводческой деятельности, результатом которой явился выход в свет первой книги стихотворений «Тихие песни» и приложения «Парнасцы и проклятые».

Французский подлинник «Mon rêve familier» – стихотворение, нелегкое для интерпретации. Верлен моделирует вторую реальность, сон-явь, который даровано видеть поэту. С приходом сна суетная жизнь уходит на второй план, герой получает успокоение в ожидании приходящего сновидения. Настоящая жизнь для него заключается в неясном воспоминании, которое воскрешает родной, забытый мир. Забыть и спокойствие передано образом женщины, которую нельзя ощутить, понять, запомнить.

Один из переводов повторяет форму подлинника, второй же разделен на двустишия. Тот, который переведен как сонет, опубликован в приложении к «Тихим песням» под двумя заглавиями – русским и французским («Mon rêve familier», «Сон, с которым я сроднился»). Второй вариант перевода (с измененным, но французским заглавием, где вместо местоимения «mon»,

Анненский использует определенный артикль «le») опубликован в «Посмертных стихотворениях». Проанализируем оба варианта.

Для облегчения анализа разделим стихотворение «Сон, с которым я сроднился» на четыре части. В первой части возникает ситуация таинственного сна и появляется его знак – женщина. В переводе с заглавием «Сон, с которым я сроднился» (обозначим его перевод-сонет) начало стихотворения передано следующим образом:

Верлен:

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime et qui m'aime
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même,
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend³⁷⁷

Наш подстрочник:

Я часто вижу этот сон странный и пронизывающий
О незнакомой женщине, которая любит меня и которую люблю я,
И которая каждый раз не полностью такая же,
Но и не совсем другая, она любит и понимает меня.

Анненский:

Мне душу странное измучило виденье
Мне снится женщина, безвестна и мила,
Всегда одна и та ж и в вечном измененьи,
О, как она меня глубоко поняла [80].

Сон в переводе приходит извне, он воспринимается как нечто внушающее тревогу посредством сочетания глагола «измучить» с существительным «виденье», которое уже будто не просто сон, а образ мистический и неразгаданный. В подлиннике выражение «faire une rêve» (видеть сон) в соседстве с наречием *souvent* (часто) рисует ситуацию, которая повторялась многократно и которая действительно привычна для лирического героя. Если отметить второй вариант перевода выражения «faire une rêve» как «мечтать», то явление сна кажется желаемым для героя. Окраска сна, дарящего покой, подкреплена в

³⁷⁷ Verlaine P. Oeuvres poétiques complètes. Paris., 1962. С.63

оригинале двумя эпитетами – *étrange* и *pénétrant* (странный и трогательный, всепроникающий), что говорит о неизменной силе приходящего сновидения.

В первой же части появляется основной образ стихотворения – женщина из другого мира. Значимо, что между переводом и подлинником существует заметное отличие в трактовке главного образа. В оригинале женщина из сна предстает без каких-либо определенных черт – это «*une femme inconnue*» (незнакомая женщина). В переводе образ незнакомки получает определение – безвестна и мила, делается акцент на внешней стороне образа. «Милая» женщина нарисована как явление, которое обладает вечным изменением, способностью чутко понимать. Образ незнакомки воспринимается как много дарующий, мистический, скрытый. Подлинник дает не такое глубокое представление о героине. Она неизвестна, неуловима («*ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre*» – не та и не другая), появляется и исчезает, что передается прерывистым построением фразы с акцентом на частоту встреч лирического героя и незнакомки. В оригинале женщина также понимает и любит героя, это просто констатируется в описании, но в отличие от оригинала, в переводе глагол «понимать» сопряжен с наречием «глубоко», подчеркивается значимость не просто любовной тяги между мужчиной и женщиной, но именно родство душ, глубокое понимание.

Во втором переводе (обозначим его перевод-вариация) в образе женщины доминируют чувственные, таинственные черты, появляется образ маски. Возьмем первое четверостишие:

Мы полюбили друг друга в минуты глубокого сна:
Призрак томительно-сладкий и странный – она.

Маски, и вечно иной, никогда предо мной не снимая,
Любит она и меня понимает, немая... [СигТ, 253]

Лирический герой и женщина из сна соединены любовью. Здесь героиня скрыта маской, герой никогда ее не видел и не говорил с ней, но, тем не менее, он любим и понят.

Следующая смысловая часть стихотворения раскрывает тайну взаимоотношений героя и женщины, поэт описывает влияние незнакомки на душу и состояние лирического героя, который отвержен внешним миром из-за тайны сердца. В переводе-вариации Анненский значительно расширяет грани образа незнакомки, она становится для героя матерью, которая угадывает каждое движение сердца:

Верлен:

Car elle me comprend, et mon coeur, transparent
 Pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème
 Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême
 Elle seule les sait rafraichir, en pleurant.

Наш подстрочник:

Так как она меня понимает, и мое сердце, прозрачное
 Только для нее одной, увы!, перестает быть проблемой
 Только для нее одной, и испарину моего бледного лба
 Только она знает, как освежить, плача.

Анненский:

Так, к изголовью прикинув, печальная нежная мать
 Сердцем загадки умеет она понимать.

Если же греза в морщинах горячую влагу рождает,
 Плача, лицо мне слезами она прохлаждает... [Сит, 253]

По лирическому настроению этот перевод–вариация очень близок к оригиналу. В подлиннике исключительность отношения женщины к герою подчеркнута рефреном *pour elle seule* (только для нее), в переводе также ударным является слово «одна». Отметим, что появившийся в переводе образ печальной матери, отсутствует в оригинале – Верлен еще раз подчеркивает отчужденность лирического героя, его непонимание людьми внешнего мира, что ранит поэта: «*Car elle me comprend, et mon coeur, transparent / Pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème*» (подстрочник: «Так как она меня понимает, и мое сердце прозрачно / только для нее, увы, перестает быть проблемой»). К тому же в оригинале акцент

существует только на сердце лирического героя, которое перед незнакомкой становится совершенно прозрачным: «mon coeur transparent».

Глубина взаимопонимания героя и незнакомки из сна показана у Верлена через мотив плача: влажный лоб охлажден слезами незнакомки («et les moiteurs de mon front blême elle seule les sait rafraîchir, en pleurant» – «и влагу моего бледного лба она одна умеет охладить, плача»). В переводе-вариации эта ситуация передана достаточно точно – семантика влаги, плача выдержана без изменений.

Перевод-сонет направлен на создание духовной глубины образа незнакомки. Женщине тайного мира все известно:

Все, все открыто ей... Обманы, подозренья,
И тайна сердца ей, лишь ей, увы! светла.
Чтоб освежить слезой мне влажный жар чела,
Она горячие рождает испаренья [ТП, с. 80]

В этой интерпретации Анненский сохраняет восклицание увы!, подчеркивая чуждость лирического героя внешнему миру. К «тайне сердца» героя переводчик добавляет «обманы» и «подозренья», демонстрируя скрытую внутреннюю жизнь, отделенную от переживаний извне. Здесь женщина из сна может говорить с душой лирического героя, она сама – ее воплощение. Отметим, что в переводе-сонете акцент на плаче как успокоении достаточно стерт и заменен фразой «горячие рождает испаренья».

Следующая часть стихотворения развивает образ тайной женщины. В оригинале Верлен двумя строками соединяет ее внешнюю сущность и внутреннюю связь с близким ему миром, с напоминанием об умерших. Интересно, что вспоминая о любимых ему людях, поэт использует выражение «La Vie exilée» («Жизнь изгнала»). Жизнь у Верлена отталкивает лирического героя, поэт относится к той части людей, которые непоняты, чья тайна сердца закрыта для простого понимания и которых земное существование все-таки изгоняет.

В переводе-сонете Анненский отказывается от такого контекста, в переводе нет упоминания о Жизни как чуждой сущности. В этой интерпретации

переводчик оставляет только характеристику незнакомки, заменяя смысл смерти, умерших, ушедшего нейтральным словом «отцветший»:

Верлен:

Est-elle brune, blonde ou rousse? – Je l'ignore.
Son nom? Je me souviens qu'il est doux et sonore
Comme ceux des aimés que la Vie exila.

Наш подстрочник:

Она брюнетка, блондинка или русая? – Я этого не знаю.
Ее имя? Я помню, что оно нежное и звучное
Как имена тех любимых, которых Жизнь изгнала.

Анненский:

Брюнетка? Русая? Не знаю,
А волос я ль не ласкал ее? А имя? В нем слилось
Со звучным нежное, цветущее с отцветшим... [ТП, с. 80]

После серии прилагательных, передающих возможный цвет волос незнакомки, Анненский привносит собственный авторский оттенок онейрического союза женщины и мужчины. В переводе лирический герой ласкает волосы таинственной женщины, что полностью отсутствует в оригинале. Такое расхождение в передаче образа героини из сна в оригинале и переводе еще раз подчеркивает ирреальность, неприкосновенность женского образа у Верлена и воссоздает образ женщины-спасительницы Анненского.

Отметим, что в переводе-вариации ситуация соприкосновения остается, только в совершенно иной форме. Переводчик использует слово «ланиты», которого нет в оригинале:

Цвета назвать не умею ланиты ласкавших волос,
Имя? ..В нем звучное, помню я, с нежным слилось.
Имя – из мира теней, что тоскуют в лазури сияний [СиТ, 253]

Анненский акцентирует внимание на ласке со стороны героини, продолжая линию образа чувственных отношений. Конфликт жизни с героем и его ближними стирается, имя незнакомки пришло из холодного мира теней, с которым лирический герой никак не связан. Далеким мир получает у Анненского

цветовую холодную окраску, он похож на небесный мир, что подчеркнuto сочетанием лазури и сияния.

Для Верлена образ женщины из сна неизменно связан с миром умерших дорогих ему людей. В заключительной части оригинала появляется чуждость, отсутствие жизни в образе незнакомки. Ее взгляд похож на взгляд статуй, а голос и тихий, и тяжелый – это отзвук далеких голосов умерших. Образ начинает приобретать страшную беспокойную окраску, этому способствует использование в одной строке эпитетов-антонимов *calme – grave* (спокойный – тяжелый) вместе с наречием *lointaine*. Поэт мастерски использует звукопись, создавая эффект приближения-удаления голоса, так же, как и сна.

В переводе-вариации образ женщины приобретает нежную окраску в результате замены переводчиком ярких смысловых прилагательных *calme* и *grave* на серию эпитетов (далекий, нежный, вечный), рисующих утонченность, тревогу, чистоту, недостижимость незнакомки:

Верлен:

Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

Наш подстрочник:

Ее взгляд похож на взгляд статуй,
И, в ее голосе, далеко, и спокойном, и низком
Есть интонации дорогих голосов, которые умолкли.

Анненский:

Взоры – глубокие взоры немых изваяний
Голос – своею далекой, и нежной, и вечной мольбой,
Напоминая умолкших, зовет за собой [Сиг, 253].

У Анненского женщина – живая, в оригинале она – печальное видение. Он оживляет незнакомку, заменяя «*son regard*» (ее взгляд) оригинала на более теплое «взоры». В переводе лирический герой не чувствует страха, незнакомка зовет его за собой, даруя светлые воспоминания об ушедших людях. В оригинале при описании голоса женщины употреблено существительное «*l'inflexion*», что в переводе – «изменение интонации, изгиб». Незнакомка не обладает живыми

чертами, она – слепок воспоминаний из мира умерших. В последней строке стихотворения образ ушедших людей становится более рельефным. Верлен слышит голоса любимых, которые уже утихли («des voix cheres qui se sont tues»). В переводе-вариации Анненский изображает лирическое стремление *лирического героя* в страну умерших.

Перевод-сонет исключает большую часть выясненных выше коннотаций:

Взор, как у статуи, и нем, и углублен,
И без вибрации спокоен, утомлен,
Такой бы голос шел к теням, от нас ушедшим... [80]

Анненский снова добавляет эпитеты, характеризующие голос незнакомки: он нем, глубок, спокоен и устал. В переводе Анненский рисует образ женщины как исцеляющей духовности, эта женщина – вечная, спокойная, здесь виден некий образ матери, реализованный в переводе-вариации. Интересно, что в переводе-сонете Анненский не создает никакой связи незнакомки с миром теней – спокойствие голоса героини лишь напоминает ушедший мир, но женщина явилась не оттуда. Более того, в переводе Анненский не создает образа умолкших, умерших дорогих людей, семантика тревоги совершенно отсутствует в переводе-сонете. Переводчик скорее использует привычную оппозицию: наш мир – мир смерти (к теням, от нас ушедшим), чем оригинальную мой мир – мир смерти, что мы наблюдаем у Верлена.

Выводы к разделу 3.1. При анализе перевода «Песня без слов», заглавие которого подчеркивает выведение на первый план музыкальности стихотворения, возникает вопрос: главенствует ли музыка? Какова цель этого перевода? Вводя собственное название «Песня без слов», переводчик, тем не менее, по мере разворачивания стихотворения, уходит от той первостепенной музыкальности, доминирования музыки над смыслом слова, что характеризует стихотворения Верлена периода его расцвета, периода сборника «Romances sans paroles». С первых же строк переводчик уводит текст в аперсональность, в сторону символизации, отдаляет от личной направленности. В переводе, напротив, оказываются слова, которые многое значат в своей смысловой наполненности.

Так, вводится важный для собственной лирики Анненского символ сердца, дождь тоже символизируется. Переводчик лишает стихотворение его колорита: оригинал делается скромнее, устраняется картина дождя над Парижем, характерная для «проклятых» поэтов, идущая от Бодлера, «городская», неотступная тоска существования.

Да, в переводе делается акцент на звукопись, работающую на утяжеление стихотворения за счет аллитерации, но не только на напевность. Вместо звука дождя в переводе представлен каталог звуков (шелест, шум, журчанье). В третьем четверостишии образность утяжеляется – нет необходимой для Верлена легкости изменения настроений, душевных переживаний, переводчик делает акцент на описательность. Вопросительные конструкции третьего четверостишия, связанные у Верлена с актуализацией мимолетности душевных настроений, переводчик переносит в последнюю часть стихотворения, которая становится ударной по смыслу. Анненский будто ставит задачу акцентировать образ тоски, глубже решить вопрос о тоске, понять, что это такое. Можно сказать, что Анненский теоретизирует стихотворение.

В переводе сонета «Сон, с которым я сроднился» Верлена мы снова встречаем углубление смысла стихотворения, раскрытие образа женщины. Подчеркнем, что тот перевод, который опубликован в приложении, а значит, был для Анненского авторитетней, наиболее углубляет образ таинственной незнакомки. Перевод, опубликованный Анненским, не так удачно передает подлинник, как перевод-вариация, зато значительно углубляет женский образ как женщины-матери, где женщина является душой поэта, желаемой Красотой, жизненной силой. Этот женский образ характеризуется как *вечный, способный пересекать грани двух миров*. Таинственная женщина определяется Анненским в акцентах русского символизма, так, например, ее образ находится в области «лазури сияний». Анненский дистанцирует развитие лирического сюжета от душевной направленности, переводя его в универсальные категории мира земного – мира мертвых. Об отдалении от личностной окраски сонета говорит и

изменение французского заглавия, местоимение *mon* (мой) заменяется на обобщающий определенный артикль «*le*».

Нельзя не заметить связи раскрываемого образа женщины с философией Вечной женственности В. Соловьева, которая была на пике восприятия творческим миром, когда шла работа Анненского над переводами из французских символистов. Стоит отметить, что «Стихи о прекрасной даме» (1905) А. Блока и «Тихие песни» (1904) были опубликованы почти в одно и то же время, тогда Анненский не мог не впитывать философию Соловьева.

В самом сборнике «Тихие песни» также раскрывается философия женственности, в текстах мы наблюдаем осмысление женственности как творящего начала, воплощения неземной красоты, которое может создавать, в свою очередь, красоту земную (об этом аспекте мы подробно поговорим в параграфе о влиянии символизма С. Малларме на аспекты символизма Анненского).

Тем не менее, в таком осмыслении пространство переводов может служить для Анненского как дополнительная реализация собственных идей, их граней, которые необходимо проговорить, а также понимания переводческой деятельности как вбирания новых смыслов, трансформации их для себя, для личного творчества.

3.2 У истоков поэтики символизма И. Анненского: тема творчества в переводах сонетов Малларме («Дар поэмы» и «Гробница Эдгара По»)

Среди корпуса переводов, выполненных Анненским из лирики французского символизма, особая роль принадлежит переводам из Малларме (*Stéphane Mallarmé, 1842-1898*).

Цель этого раздела, во-первых, рассмотреть эстетическую проблематику в переводах И. Ф. Анненским двух стихотворений Малларме – «Дар поэмы» и «Гробница Эдгара По», которая играет важную роль в становлении символизма русского поэта: вопрос об источнике поэтического творчества, проблеме поэта,

его предназначения и судьбы его произведений. Во-вторых, выявить, каким образом переводы Анненского из Малларме влияют на эстетику «Тихих песен» и – шире – на мировоззрение русского поэта в целом. Особо, по нашему мнению, влияние Малларме проявляется в реализации сонетной формы в книге Анненского «Тихие песни».

Творчество и эстетическую позицию Малларме в литературном процессе Франции (последняя четверть XIX века) в зарубежном литературоведении (Виноградова, П. Мартино) бесспорно определяют как новаторские. Так, отмечается, что вместе с Бодлером и Верленом французский поэт привел в действие поэтическую мысль Франции, которая создала новое течение символизма³⁷⁸; Малларме «инициировал появление современной европейской лирики»³⁷⁹.

В статьях о восприятии Малларме в России отмечается, что положение французского поэта в русской литературной среде было двойственно: с одной стороны, Малларме присутствует в общем потоке рецепции иноязычного материала («Mallarme présent» – «Малларме присутствующий»). С другой стороны – Малларме неясен («Mallarme absent» – «Малларме отсутствующий»), ведь воспринимающей культуре стоило больших усилий пробиться к подлинному смыслу произведения, зачастую, это становится невозможным, что ведет к отторжению от сложного текста, к потере интереса к восприятию творчества поэта³⁸⁰. Вместе с тем, очевидно, что переводы Малларме способствовали расширению литературного кругозора в России. Так, например, Р.М. Дубровкин высказывает мысль о том, что лирическое творчество Э. По в России воспринималось именно через Малларме и его переводы³⁸¹.

В воспоминаниях об Анненском, а также в некоторых критических и словарных статьях русского поэта соотносят с Малларме: «Чувствуется в его поэзии также влияние <...> и новой, французской поэзии, больше всего Бодлера и

³⁷⁸ Martino P. Parnasse et Symbolisme (1850-1900) .Paris, 1928. С. 142-143.

³⁷⁹ Гуго Ф. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия. М., 2010. С. 11.

³⁸⁰ Vinogradova de La Fortelle A. Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition. Publications de l'Université de Provence. 2010. С. 42.

³⁸¹ Дубровкин Р.М. Стефан Малларме и Россия. Bern, 1998. С. 385.

Малларме, которых он охотно переводил...»³⁸². Хорошо известно высказывание Н. Оцупа: Анненский – «царскосельский Малларме»³⁸³. Для нас важными являются два суждения об Анненском и Малларме. М.Л. Гаспаров в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма» замечает, что «в оригинальных стихах «Тихих песен» стиль Малларме присутствует гораздо больше, чем в переводе его «Дара поэмы»»³⁸⁴. Вяч. Иванов объединяет Анненского и Малларме как поэтов, работающих в русле ассоциативного символизма, которые поражают «непредвиденными сочетаниями образов и понятий, заставляя читателя осмыслить их взаимоотношения и соответствия», стремящегося «к импрессионистическому эффекту разоблачения»³⁸⁵.

Обратимся к переводам. Известно два перевода Анненского из Малларме: «Дар поэмы» (опубликован поэтом в приложении к сборнику в 1905 году) и «Гробница Эдгара Поэ» (время создания перевода неизвестно), но Р. Дубровкин относит его к этапу работы Анненского над «Тихими песнями» и его приложением.

О значении для него творчества Малларме Анненский высказывался в письмах. Приведем отрывок из письма Анненского к А. В. Бородиной за год до смерти, 26 ноября 1908 году. Поэт получил от корреспондентки в подарок что-то связанное с Малларме (книгу, сборник), о чем Анненский пишет: «Малларме был одним из тех писателей, которые особенно глубоко повлияли на мою мысль»³⁸⁶. Затем он приводит рассуждения о том, что такое Книга, предварив их замечанием, что «не наполнит этого листка мыслями о Малларме или хотя бы по поводу него»³⁸⁷. Между тем, продолжая рассуждать о Книге и Мысли, поэт идет по ступеням философии Малларме, вводя в текст своего письма не самого Малларме,

³⁸²Малкина Е.Р. Иннокентий Анненский / Е. Р. Малкина // Литературный современник. 1940. № 5-6. С. 210-213.

³⁸³Оцуп Н. Царское Село (Пушкин и Иннокентий Анненский) [Электронный ресурс] / Н. Оцуп // Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/otsup/otsup.htm>.

³⁸⁴Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. М., 1992. С. 245.

³⁸⁵Иванов В. И. О поэзии Иннокентия Анненского // Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 170.

³⁸⁶Анненский И. Ф. Письмо к Н. П. Бегичевой (31. XII. 1908). / И. Ф. Анненский. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 482.

³⁸⁷Анненский И. Ф. Письмо к Н. П. Бегичевой (31. XII. 1908). С. 482.

а его идею, его понимание Слова, то есть идет от имени к идее, как это делал сам французский поэт.

Безусловно, Анненский тщательно знакомился с каждым выходящим сборником Малларме, тем более что французский поэт издал совсем мало книг (стихотворения чаще всего переходили из сборника в сборник). Стихотворение «Дар поэмы» впервые появилось на страницах журнала «La Revue indépendante» в 1887 году. Публикация делилась на «тетради»: 1 cahier, 2 cahier и т. д (первая тетрадь, вторая тетрадь). «Дар поэмы» входил в часть четвертой тетради, которая называлась «Другие стихотворения». Далее оно появлялось в сборнике «Стихи и проза» 1891 г., «Стихотворения С. Малларме» в 1899 г.

Малларме написал ряд теоретических работ, послуживших развитию и оформлению символизма во Франции. Эстетические статьи Малларме «Художественные ереси», «Тайна. В буквах», «Вопросы по поводу литературной эволюции», «Литературная симфония», также ряд писем французского поэта являются для нас основой в рассуждениях о переводах Анненского.

В статье «Художественные ереси» («Hérésies artistiques»)³⁸⁸ Малларме с первых строк говорит о социальном статусе поэзии, проводит параллель между искусством (поэзией) и религией. Цель статьи – размежевать мир искусства и мир профанный, отгородить поэтические области от «надоедливых гостей», филистеров, обывателей («le Philistin»). Под статьей им помещается насмешливый подзаголовок: поэзия определяется Малларме как «L'Art pour tous» («Искусство для всех»), что по дальнейшему ходу статьи опровергается. Малларме выступает категорически против вульгаризации искусства. Наиболее остро реагирует автор статьи на «неслыханную и несуразную» идею обучать поэзии в коллежах. Искусство – это тайна, доступная «отдельным, редким индивидуальностям» и не может служить базой всеобщего образования. Малларме интересуется, почему общество пытается задеть поэзию? («Чтобы казаться образованнее – учат поэзию,

³⁸⁸Mallarmé S. «Hérésies artistiques» [Электронный ресурс]. / S. Mallarmé //Режим доступа: http://fr.wikisource.org/wiki/Hérésies_artistiques.

но не краснеют, когда не знают живопись или скульптуру»³⁸⁹). Поэты, художники должны оставаться отдельной священной хартией, потому что обладают «языком поэзии, священными формулами, языком незапятнанным и чистым («langue immaculée»)). Поэзия, по Малларме, «как все, что абсолютно красиво», «существует в вечном перечне Идеала всех веков», поэтические же произведения обладают «таинственной, полной и непознанной красотой». Для французского поэта неприемлемо оценивать поэзию с помощью эмоций человека. Творец может достигнуть «самой высокой вершины ясности, откуда сияет красота», то есть идеала, если он оставит «обыкновенный, человеческий» восторг». Восхищаться поэзией – глупо, потому что это «идет от толпы»³⁹⁰. Поэт, «обожатель красоты, недоступной вульгарности», «должен оставаться аристократом», отграничиться от людей, не вступать с ними в спор. Поэт заключает: «Серьезно, мы когда-нибудь видели, чтобы ангел в Библии, высмеивал человека, который не обладает крыльями?»³⁹¹.

«Дар поэмы» («Don du poème»). Стихотворение относится к числу ранних произведений Малларме, написано в октябре 1865 г. Исследователи отмечают его значимость, так как элементы стихотворения связаны также и с последующими произведениями французского поэта: например, в тексте указывается на связь с эстетической доминантой творчества Малларме, поэмой «Иродиада». Иродово колено берет свое начало из Идумеи, то есть главная героиня поэмы Малларме и родившееся поэтическое произведение стоят особняком, ценны в творчестве французского поэта, обладают особым смыслом³⁹². Так, французская исследовательница делает следующий вывод о переводе «Дара поэмы»: Анненский не переводит стихотворение, а пытается на его основе раскрыть собственную проблематику, деформируя образную систему Малларме, иначе прорабатывая ситуацию родов, рождения, смысла образа ребенка в произведении,

³⁸⁹Там же.

³⁹⁰Mallarmé S. Symphonie littéraire [Электронный ресурс] / S. Mallarmé // Режим доступа: http://fr.wikisource.org/wiki/Symphonie_littéraire.

³⁹¹Mallarmé S. «Hérésies artistiques» [Электронный ресурс] / S. Mallarmé // Режим доступа: http://fr.wikisource.org/wiki/Hérésies_artistiques.

³⁹²Vinogradova de La Fortelle A. Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition. С 45; Дубровкин Р. М. Стефан Малларме и Россия. С. 373

а значит выходит к иному пониманию творчества и отношению поэта к своему творению. Процесс творчества, рождения стихотворения, по Анненскому, говорит о «трагедии с отсутствующим катарсисом», ужасному ребенку не помогут «поэтические усилия», они тщетны. Нежизнеспособность новорожденного поэтического произведения называется причиной последующей смерти лирического «я»: неспособность продлить существование своего сочинения, неприспособленность последнего к какой-либо роли в мире в будущем приведет к смерти поэтического субъекта, родителя.

В комментариях к переводам Малларме Р. Дубровкин отмечает, что в письме к Вилье де Лиль Адану французский поэт поясняет, что в стихотворении «отразились долгие ночные часы» работы над «Иродиадой». Интересна трактовка образа новорожденной поэмы в этом исследовании. Автор считает, что Анненский воспринял «Don du poème» под «религиозно-мистическим углом» древнееврейской каббалистической традиции. Страшное рождение ребенка связано с трактовкой нации Едома как «чудовищных людей, «размножающихся бесполом способом». «Родную дочь» поэта Дубровкин определяет как «плод ночного брака с царицей демонов Лилит, которую сменяет на рассвете дневная Ева»³⁹³.

Приведем текст, с которым будем работать: оригинал, перевод Анненского и наш подстрочник:

Don du Poème

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !
 Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
 Par le verre brûlé d'âromates et d'or,
 Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor,
 L'aurore se jeta sur ma lampe angélique,
 Palmes ! et quand elle a montré cette relique
 À ce père essayant un sourire ennemi,
 La solitude bleue et stérile a frémi.

³⁹³Дубровкин Р.М. Стефан Малларме и Россия. С. 379.

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 ?³⁹⁴

Дар поэмы

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 неожиданным поразил,
 Печальный взор его вражды не отразил,
 Но ты, от мук еще холодная, над зыбкой
 Ланиты бледные ты склонишь ли с улыбкой
 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. [СиТ, с. 64]

Подстрочник: «Я тебе несу ребенка идумейской ночи! / Черная, с кровавым
 и бледным крылом, ошипанная./ Через бокал, сожженный ароматами и золотом,/

³⁹⁴Здесь и далее тексты стихотворений Малларме цитируются по: Малларме, С. Стихотворения / С. Малларме; [пер. с фр., состав. и коммент. Р. Дубровкина]. М.: Текст, 2012. С. 57.

Через обледенелые оконные стекла, увь! Еще темные, / Утренняя заря бросилась на ангельский светильник, / Пальмы! И когда она показала эту реликвию/ Отцу, пытающемуся враждебно улыбнуться, / Синее и бесплодное одиночество затрепетало. / О, кормилица, с твоей дочерью и невинностью / Ваших холодных ног, принимай ужасное рождение:/ И твой голос, напоминающий скрипку и клавесин, / Вялым пальцем сожмешь ли ты грудь, / В которой течет в белизне Сивиллы женщина/ Для губ, которые морил голодом воздух девственной лазури?».

Сразу необходимо отметить, что Анненский разрушает сонетную форму оригинала: в переводе мы находим на четыре строки больше, чем в оригинале. Зная, как для Анненского был важен сонет с его вниманием к «новой французской поэзии», где он господствовал, мы можем предположить, насколько поэту было необходимо выразить свое видение сюжета, взятого для перевода стихотворения.

Перед нами разворачивается эстетический сюжет, где осмысливается проблема мук творчества – рождения поэтического произведения. Ставится вопрос отношения поэта к новорожденному поэтическому произведению, то есть отца к своему созданию, который Малларме и Анненский решают не идентично. В первую очередь обратим внимание на неоднозначность заглавия стихотворения «Don du poëme». Его смысл может быть понят по-разному: во-первых, как «дар чего-то кому-то», то есть «дар поэмы какому-то лицу, дарение поэмы»; во-вторых, смысл названия может быть воспринят как «дар от стихотворения (поэмы) кому-то»; в-третьих, заглавие прочитывается как «дар поэту свыше (возможность писать)». Стихотворение имеет биографическую основу, его написание связывают с биографией Малларме, в период создания стихотворения жена поэта кормила новорожденную дочь.

В произведении находим три доминанты: отец, новорожденное дитя, женский образ. В основе «Дара поэмы» лежит вопрос об исключительности, божественности поэтического произведения, а также о взаимодействии сферы идеальной и земной, что апеллирует к интересам как Малларме, так и Анненского в русле эстетики символизма. Новорожденное существо – нечто божественное как

у Малларме, так и у Анненского («relique», «светоч ангельский»). В оригинале акт появления стихотворения при свете утренней зари представлен как священнодействие, ритуал, на что указывают лексические единицы «ароматы и золото», «ангельский светильник», «реликвия», «пальмы» в первой части стихотворения (третья, четвертая строки).

Рассуждая о роли образа «пальмы», Виноградова де ля Фортель приводит цитату из работы П. Бенишу об этом образе как идущем от евангельского сюжета входа Господня в Иерусалим: въезжающего в город Иисуса Христа жители приветствовали ветками пальмы, прославляя его как царя³⁹⁵. У Анненского также присутствуют единицы, обозначающие церковное служение («Когда чрез золото и волны аромата»), но они помещены переводчиком в рамки одной строки.

Начало текста, где автор заявляет о новорожденном, у Анненского расширяется по сравнению с первоисточником, подчеркиваются таинственность, хтоничность рождения поэмы. В первой строке оригинала прямой речью лирического героя сообщается о том, что в мире появился таинственный ребенок, дитя идумейской ночи. У Малларме это простое восклицание с констатацией факта: «Я принес тебе ребенка идумейской ночи!». Переводчик заявляет о ребенке с другой речевой интенцией, с первых строк он просит за ребенка, осознавая, что такое существо могут обидеть:

О, *не кляни* (здесь и далее курсив мой – Н.А.) ее за то, что Идумеи
На ней клеймом горит таинственная ночь! [ТП, с. 85]

Глагол «клясть» обладает четкой негативной семантикой: «проклинать, ругать, бранить, ненавидеть». В переводе появившийся ребенок уже априори проклят, заклеямен ночью Идумеи, лирический субъект пытается с начала стихотворения взять его под свою защиту. Обратим внимание и на четвертую строку перевода: «Но это дочь моя, пойми: родная дочь». Эта строка отсутствует в оригинале. Возможно, для Анненского хтоничность, первородность нового существа является неким сырым материалом, из которого возможно его

³⁹⁵Vinogradova de La Fortelle A. Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition. С. 47.

превращение в божественное произведение. Поэма для Анненского – дочь, от которой он кровно не может отказаться и отдать ее, совершенно забыв, на попечение кормилице-женщине. У Малларме наблюдается отстранение от ребенка. Во-первых, это доказывает первая строка, где французский поэт определяет принадлежность новорожденного к идумейской ночи («Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!»), что происходит и у Анненского, но в дальнейшем нивелируется его двойным использованием местоимения «моя» в отношении к ребенку (четвертая строка). Безусловно, лирический герой Малларме связан с ребенком, но он ли родной отец? Мы приходим к выводу, что это существо дано ему иным образом как подарок от идумейской ночи, что может объяснить заглавие стихотворения.

Специфика работы Анненского с оригиналом проявляется в том, что некоторые детали текста, предназначенные во французском произведении для описания или обозначения предметов, образов, русский поэт использует по-другому. Так, например, эпитеты, предназначенные для описания утренней зари в тексте («Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée... L'aurore» – «Черная, с кровавым и бледным крылом, оципанная... Аврора»), у Анненского характеризуют образ новорожденного творения («Крыло ее в крови, а волосы как змеи, / Но это дочь моя...»). Употреблением по отношению к творению образа «крыло в крови» Анненский делает ощутимей двойственность и амбивалентность этого творения, оно не на небе (не летает), но с болью пришло и на землю (в крови).

Важно отметить трансформацию образа лампы, светильника оригинала в «светоч» в переводе. Вполне возможно, что Малларме, используя в стихотворении словосочетание «la lampe angélique» («ангельская лампа, светильник»), намекает на божественную окраску акта рождения, но, тем не менее, слово «la lampe» определяет это словосочетание как описывающее деталь обстановки (может быть, перед нами создается обстановка храма). «La lampe» – это вещь, лампа, светильник, лампада. В переводе Анненского словосочетание «светоч ангельский» у русскоязычного читателя вызывает другие коннотации, ведь слово «светоч» в русском сознании понимается как «источник просвещения, высоких идей». Лампа

также может означать бдение матери над больным ребенком, что могло бы еще более актуализировать раскрываемую поэтам ситуацию родов, рождение новой плоти и ранения старой. В четвертой строфе переводчик подчеркивает свое родство по судьбе, неизбежную связь с этим произведением («Но это дочь моя, пойми: родная дочь»). Двоеточие после глагола «пойми» подразумевает паузу перед окончательным разъяснением статуса родившегося ребенка – поэт неразрывно связан с появившимся существом. Это существо – зародыш, имеет хтоническую природу, несущее в себе первородную природную силу, формирующуюся материю.

Анненский дополняет образ зародыша характеристикой «волосы как змеи», отсутствующей у Малларме. Змея – амбивалентная сущность, связанная с превращением, могущая быть как источником зла, так и исцелять³⁹⁶. Волосы от змеи прибавляют к образу появившегося ребенка смысл двойственности, неизвестно, что порождение таинственной ночи может принести, как ее появление может отразиться на лирическом герое. Второе значение образа «змей-волос» соотносится, безусловно, с образом горгоны Медузы, дочерью морских божеств, с хтоническим существом, обитающим в краю Ночи и Таната. Как известно по мифу, Медуза была убита героем Персеем, а из ее тела возник крылатый конь Пегас. Возможно, для Анненского родившееся существо является неким переходным этапом в формировании небесного, возвышенного, может быть, идеального произведения искусства. Этот умерший ребенок даст толчок к превращению стихотворений в высокий, божественный материал. Ангельским светочем переводчик называет новорожденного, прилагая к этому образу новые смыслы, например, такие как божественное происхождение, приобретение новых знаний, обретение нового пути.

Существенное отличие и в образе отца произведения присутствует в переводе: у Анненского поэт наделен состраданием. В тексте заметны душевные переживания, эмоции, направленные наприятие неизвестного. Отец «поражен»,

³⁹⁶Холл Дж. Словарь сюжетов и символов. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С. 246.

его взгляд становится печальным, но он априори не может желать зла новому существу. Тогда как у Малларме встречаем словосочетание «un sourire ennemi» («вражеская улыбка»): поэт, будто не может осознать и принять до конца появление ребенка в своей комнате, либо оно произошло не по его воле (поэту вручили новорожденного?).

Отношения между отцом и ребенком дополняются второй частью стихотворения, описывающей ситуацию вскармливания, а также родов. Обратимся к анализу женского образа в стихотворении. Сравним лексическое окружение женского образа в оригинале и в переводе. У Малларме читаем: «la berceuse» («няня, кормилица»), «avec ta fille» («с твоей дочерью»), «l'innocence de vos pieds froids» («невинность ваших холодных ног»). Во французском тексте появляется образ женщины, которая совсем недавно родила дочь (еще один реальный новорожденный человек: «холодные ноги» младенца), вследствие чего ее грудь полна молока, которой поэт поручает роль кормилицы для «дитя» идумейской ночи. Лирический герой будто отдает ребенка в опеку этой женщине («accueille une horrible naissance», «принимай ужасное рождение», где глагол «accueillir» означает «принимать, одобрять»), пользуясь ее материнским инстинктом и способностью кормить. Поэт пытается дать возможность стихотворению выжить, отнесясь к нему как к человеческому младенцу. Грудь как символ «защиты, нежности, материнской любви» воспримлет неземной субъект в природную человеческую часть жизни, что может трактоваться как попытка вскормить странное существо в земной среде, адаптировать его к жизни на земле.

В переводе Анненского женское начало будто бы сливается с материнским. Более того, названо ее имя: Сивилла. Женщина только что перенесла родовые муки, но так как в тексте мы не обнаруживаем иного ребенка, кроме поэтического произведения, это позволяет нам говорить о том, что она не отграничивается от материнских уз, связывающих ее с родившимся стихотворением («Но ты, от мук еще холодная..»), как это сделано в оригинале, где женщина отчуждается от неземного родившегося существа рождением собственной дочери. Сивилла и есть мать. Таким образом, Анненский создает мифологическую ситуацию, поэт творит

произведение («бедное творение»), матерью которого является и Сивилла, которая страдает за творение и любит его.

Сивилла – женщина-пророчица, прорицательница. Обычно она пророчествует в стихотворной форме и связана с вдохновением. В мифологических источниках находим: «Сивиллы прорицали до времени исполнения вдохновения; когда же вдохновение прекращалось, она даже забывала сказанное ею»³⁹⁷. Ученый замечает, что стихи Сивилл не похожи на поэзию, это предсказание будущего, только поэту дано «очищать и исправлять» стихотворения³⁹⁸. Сивилла может являться помощницей в написании стихов, подсказывать лирическому герою слова. Сивилла здесь обладает возможностью кормить грудью, что соотносит ее с Музой. Как известно, молоко являлось атрибутом Музы, она питала поэтов. Таким образом, в переводе «Дар поэмы» показана ночь прорицания Музы-Сивиллы, слова которой, продиктованные божественным духом, предстоит принять и переработать поэту. Анненский наделяет стихотворение большой силой, если они создавались с помощью Сивиллы, предсказательницы будущего. Может быть, именно поэтому новорожденное стихотворение страшно своей неясностью, неизвестностью в том, что оно будет нести в себе.

Тема «стихотворение есть дитя» для Анненского, несомненно, стоит во главе угла. Поэт рассматривает рождение стихотворения как недоумение, поэт будто бы не знает, что он увидит, какого детеныша получит. На одушевленность стихотворения могут также указывать крылья, душу человека в греческой культуре часто изображали как крылатую.

Мотив стихотворений как отверженных, больных детей ярок и в собственном творчестве Анненского. О сонете «Ненужные строфы» и «Третьем мучительном сонете», где раскрывается этот мотив, мы будем говорить ниже. Но существует и еще одно произведение Анненского, завершающее последнюю часть

³⁹⁷ Спафарий Н. Г. Книга о Сивиллах, сколько их было и каковы их имена и о предсказаниях их [Электронный ресурс] / Н. Г. Спафарий // Режим доступа: <http://nordxp.3dn.ru/apokryph/spaphariy.htm>.

³⁹⁸ Спафарий Н. Г. Книга о Сивиллах, сколько их было и каковы их имена и о предсказаниях их [Электронный ресурс] / Н. Г. Спафарий // Режим доступа: <http://nordxp.3dn.ru/apokryph/spaphariy.htm>.

книги «Кипарисовый ларец» «Разметанные листы». Сивилла-Муза здесь преобразуется в «Мою Тоску». Тоска поэта будет пребывать в мире после его смерти и напоминать знающим его людям, что творческие мечты умершего поэта остались бесплодными, самая попытка определить стихотворение в мир сорвалась. Произведения поэта сравниваются с маленькими детьми:

В венке из тронутых, из вянущих Азалий
Собралась петь она... Не смолк и первый стих,
Как маленьких детей у ней перевязали,
Сломали руки им и ослепили их [СиТ, с. 158]

Обратимся к анализу стихотворения «**Гробница Эдгара Поэ**». Это сонет, где поставлена проблема жизни и смерти художника.

Le tombeau d'Edgar Poe.
Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange !

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief !
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne

Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur ³⁹⁹.

Гробница Эдгара Поэ

Лишь в смерти ставший тем, чем был он изначала,
Грозь, заносит он сверкающую сталь
Над непонявшими, что скорбная скрижаль
Царю немых могил осанною звучала.

Как гидра некогда отпрянула, виясь,
От блеска истины в пророческом глаголе,
Так возопили вы, над гением глумясь,
Что яд философа развел он в алкоголе.

О, если туч и скал осия тяжкий гнев,
Идее не дано отлиться в барельеф,
Чтоб им забвенная отметилась могила,

Хоть ты, о черный след от смерти золотой,
Обломок лишнего в гармонии светила,
Для крыльев дьявола отныне будь метой [СиТ, с. 271].

Наш подстрочник: «В такого, какой он сам, наконец вечность его меняет, / Поэт вызывает с обнаженным мечом / Свой век, ужасающийся тем, что не знает, / Что смерть ликовала в его странном голосе! // Они, как подлый прыжок гидры, слушающие некогда ангела, / Дающего более чистый смысл словам человеческому роду, / Утверждали очень громко о выпитых чарах / В потоке бесчестном какую-то черную смесь. // Земле и облаку враждебные, о вред! Если наша идея не высечет барельеф, / Которым украшается могила Эдгара По. // Тихая глыба сюда вниз упавшая из немого несчастья. / Этот гранит по меньшей мере показывает навсегда свою границу / Черным полетам Кошунства, рассеянного в будущем».

³⁹⁹Малларме, С. Стихотворения. С. 180.

В переводе «Гробницы Эдгара Поэ» развивается образ поэта как часть темного, демонического мира. Анненский углубляет этот смысл стихотворения Малларме. Образ Эдгара По и его надгробного памятника раскрывается у Анненского более широко. Так, например, в тексте оригинала в первом четверостишии у Малларме появляется слово *Roète*, в переводе же не называется, о ком идет речь. Текст, как обращение, у Анненского обезличивается. Заметим, что Анненский не сразу убирает из перевода всякие указания на личность реального поэта, в черновой редакции он вводил в последний терцет строку с именем Эдгара По.

Стихотворение об Эдгаре По было выбрано не случайно: личность американского поэта определялась для Анненского тем, что он «впервые указал на темный мир бессознательного, мир провалов и бездн», о чем Анненский писал в статье «Бальмонт-лирик» [КО, С. 110]. Важно, что образ поэта, несущего в мир знание о темных сторонах бытия, становится в переводе собирательным, глобальным. В переводе Эдгар По – это не только конкретный образ, а также и символический образ поэта как такового.

В оригинале и в переводе поэт изначально связан со смертью. Смерть не меняла поэта, в ней она помогла ему стать собой. В первой строке читаем: «Лишь в смерти ставший тем, чем был он изначала» (в подстрочнике: «В такого, какой он сам, наконец, вечность его меняет»). Обретение себя после земной жизни указывает на принадлежность поэта к вневременному пространству, на его вневременную онтологическую сущность. На первый взгляд, Анненский безоговорочно уводит поэта от жизни: «смерть» совсем не то, что «вечность», это категорическое окончание жизни. Объяснение этой строке находим в статье Анненского «Символы красоты у русских писателей», которая размышлением о смерти для поэта неразрывно связана с переводом «Гробницы Эдгара Поэ». Русский поэт утверждает, что «поэт влюблен в жизнь» и своим существованием на земле работает только на воспевание жизни, поэтому смерть как таковая «для него лишь одна из форм этой многообразной жизни» [КО, С. 129]. Существо поэта

с легкостью распоряжается категориями жизни-смерти, легко переходит из одной в другую, что указывает на его «нечеловеческое» происхождение.

Обратим внимание, как расширяется последняя строка первого четверостишия. Малларме ставит проблему непонятости поэтического голоса его окружением, «веком». У Анненского же поэт обладает скрижалю («Скорбная скрижаль царю немых могил осанною звучала»). Он несет людям священный текст, сверхъестественное знание, которое недоступно массовому человеку. Это знание не светлое, а «скорбное», знание о печали (в черновом варианте перевода встречаем «странная скрижаль»). Этим объясняется определяющая для поэта ситуация взаимоотношений с людьми. Как в оригинале, так и в переводе общество становится в оппозицию к действиям поэта, несущего знание. Люди не поняли его («то, чем был он изначально»), да и не могли бы понять, если его истинное существо проявится только в смерти – земной мир же смерти боится. Более того, враждебное человечество сравнивается с гидрой. Общество как гидра, существо с множеством голов, которое невозможно убить. Но даже она «отпрянула» от пророческих слов поэта («Как гидра некогда отпрянула, вясь / От блеска истины в пророческом глаголе»). В черновой редакции Анненский указывал на божественность поэта («в божественном глаголе»), в последнем варианте остался «пророческий глагол». Тем не менее, ясно, что поэт у Анненского неразрывно связан со сверхъестественной силой, о которой он пророчествует. Отсюда может происходить и реминисценция на Деяния святых Апостолов. По нашему мнению, в строке «Как гидра некогда отпрянула, вясь / От блеска истины в пророческом глаголе» находим аллюзию к Библии: «Когда же Павел набрал множество хвороста и клал огонь, тогда ехидна, выйдя от жара, повисла на руке его. Иноплеменники, когда увидели висящую на руке его змею, говорили друг другу: верно, этот человек – убийца, когда его, спасшегося от моря, суд Божий не оставляет жить. Но он, стряхнув змею в огонь, не потерпел никакого вреда. Они ожидали было, что у него будет воспаление или он внезапно упадет мертвым; но, ожидая долго и видя, что не случилось с ним никакой беды, переменили мысли и говорили, что он Бог» («Деяния, 28: 3-5»).

В ключе сонета поставлена проблема жизни произведения в веках. В представлениях Малларме поэт «работает» на свою смерть, на создание памяти о себе, на то, чтобы идея, которую он нес в мир, осталась в веках: «Случай поэта, – пишет Малларме, – это случай человека, который самоустраняется, чтобы ваять свою собственную гробницу»⁴⁰⁰. В оригинале с барельефом связана следующая идея: у Малларме проводится мысль об очистительной силе поэта, поэзии и творчества, а барельеф служит «границей, пределом для Полетов Кощунства (Оскорбления) в будущем» (подстрочник наш, Н. А.). Анненский видит в соположении «поэт – гробница» иной смысл. В переводе барельеф – это точеная черная глыба, установленная на могиле поэта, которая будет целью для дьявола. Важно заметить, что в конечном варианте перевода Анненский пишет слово «дьявол» с большой буквы, персонифицирует его.

Таким образом, Анненский создает концепцию поэта, который отделен от людей своим внеземным происхождением, имеет причастность к двум полюсам – света и тьмы. Поэт наделен божественным знанием, о чем свидетельствует образ скрижалей, его голос пророческий, но эта божественность при жизни поэта служит не свету, из уст поэта звучит осанна «царю немых могил». Вместе с тем поэт открывает людям новое знание, позволяет слушать пророческие слова. Смерть поэта представлена в переводе как «золотая», тогда как у Малларме это «темная катастрофа». Период жизни на земле для творца проходит под знаком «лишнего в гармонии», но между тем он дает и вспышку света, золотой металл.

Несмотря на то, что Анненским переведено всего два произведения Малларме, влияние последнего на Анненского велико.

1. Анненский развивает *поэтику намека*, о которой размышлял Малларме. Оба поэта высказывают в критических статьях мысль о тайне поэзии и об ее особенной способности внушать. «Назвать объект, – замечает в статье «Поэтические ереси» Малларме, – это удалить три четверти наслаждения от стихотворения. Я думаю, что в поэзии должен быть только *намеки*. Внушить объект

⁴⁰⁰Mallarmé S. Enquête sur l'évolution littéraire [Электронный ресурс] / S. Mallarmé // Режим доступа: http://fr.wikisource.org/wiki/Enquête_sur_l'évolution_littéraire.

– вот мечта. Это совершенное использование тайны, которая образует символ...»⁴⁰¹. Анненский следует за Малларме и рассуждает о возможности недопонять поэтическое выражение как высшее понимание поэзии: «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» [КО. С. 334].

2. *Символ и слово* – важные категории как для Малларме, так и для Анненского. Оба поэта делают акцент на определяющую роль слов в поэзии. Малларме ратует за «чистый язык поэзии», «язык для избранных». Слова – это священные формулы. Для Анненского слово является «истинным и исключительным материалом», в нем чувствуется «мистическая жизнь, давняя, многообразная» [КО, с. 338-339]. Слово у поэтов тесно сопрягается с символом. У Малларме «тайна слов образует символ», Анненский также связывает слово с символом, но категорически отграничивает его от понятия «образ». В критических статьях Анненский выходит к теории символа.

Анненский, как и Малларме, считал материалом поэзии язык, владение поэтическим языком есть искусство, с его помощью поэзия «разумней, совершенней и ясней» передает «идеальный мир» Малларме также говорил о поэзии как «высшей действенной силе языка», который, в свою очередь, является сущностным признаком человека»⁴⁰².

3. Особое место Малларме отводил жанру сонета, видя в нем особую поэтическую форму, которая может «гармонизировать работу поэта и приблизить его к Красоте»⁴⁰³. Сонет служил для Малларме формой приближения к неземной сущности поэзии: «Сонет для меня – это большое стихотворение в миниатюре, катрены и терцеты поют сами в себе; гармонизировать работу и приблизиться к

⁴⁰¹Mallarmé S. Enquête sur l'évolution littéraire. [Электронный ресурс] / Mallarmé S. // Режим доступа: http://fr.wikisource.org/wiki/Enquête_sur_l'évolution_littéraire.

⁴⁰²Гуго Ф. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия. М., 2010. С. 158

⁴⁰³Mallarmé S. Selected lettres of Stephane Mallarme / Mallarme S. Chicago. 1988. С. 11.

Красоте»⁴⁰⁴, – писал поэт в письме о значимости этого поэтического жанра. Поиск идеала и красоты как главнейшая цель первого сборника Анненского будет сопровождаться канвой из сонетов, связанных с темой творчества.

Мотив поэта и его творения развивается И. Анненским в собственном творчестве – в сонетах «**Ненужные строфы**» и «**Третий мучительный сонет**».

Процесс творчества прочно связан у Анненского с болью, страданием, напряжением. «Я ничего не делаю, только стихи иногда во мне делаются, – замечает поэт, – но обыкновенно болезненно и трудно, иногда почти с отчаяньем. Знаете Вы такой момент, когда уже нельзя не проглотить»⁴⁰⁵. Аналогичный процесс рождения стихотворения осмысливается и в переводе из Малларме «Дар поэмы».

Сонет «Ненужные строфы» – эстетически важный для Анненского, одно из показательных стихотворений поэта. Он анализировался исследователями в рамках античной темы в творчестве русского поэта. Мы считаем, что этот сонет должен быть прочитан в связи с влиянием творчества Малларме на Анненского. Во-первых, этот сонет является необходимым контекстом для прочтения перевода «Дар поэмы». Во-вторых, «Ненужные строфы» и «Третий мучительный сонет» напрямую связываются нами с переводом Анненского «Дара поэмы».

Стихотворение «Ненужные строфы» с подзаголовком «сонет» представляет собой смешение классически зарифмованных катренов по итальянскому типу (АВАВ АВАВ) и похожи на английскую рифмовку терцетами (CDC DEE). Текст состоит из четырех предложений.

В первом катрене заложены те основные константы понимания процесса создания нового стихотворения, которые мы наблюдаем и в переводе сонета Малларме:

Нет, не жемчужины, рожденные страданьем,

Из жерла черного метала глубина:

Тем до рождения их отверженным созданьям

⁴⁰⁴Selected letters of Stephane Mallarme. Edited and translated by Rosemary Lloyd. The University of Chicago Press, 1988. С. 11.

⁴⁰⁵Анненский И. Ф. Письмо к А. В. Бородиной (15. VI. 1904). // Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 457.

Мне одному, увы! известна лишь цена... [ТП, С. 23].

Как и в «Даре поэмы», поэт получает стихотворные произведения из «черной глубины», темного, хтонического пространства неоформленной материи посредством страдания. Здесь же проявляется и жалость лирического героя к судьбе родившихся стихотворений. Стихи, только что появившиеся на свет (на бумагу), не приспособлены к жизни, болезненны, их красота похожа на красивые цвета осенней листвы, которая, блистая яркими красками, все же возвещает свою скорую смерть.

Этот мотив раскрывается в начале второго катрена:

Как чахлая листва, пестрима увяданьем,
И безнадежностью небес позлащена...

Заключительные строфы второго катрена готовят читателя к девятой строке, по семантическим законам сонета привносящей в текст тематический, смысловой перелом, моделирующий основное сонетное противоречие:

Они полны еще неясным ожиданье,
Но погребальная свеча уж зажжена

В «Ненужных строфах» описывается акт сожжения рукописей. Поэт готовит стихотворения к жертве: огонь в камине разгорелся («Огонь под розами мучительно храним, / И светозарный бог из черной ниши храма...»). В сонете связываются два ключевых момента в воззрениях Анненского на искусство: механизм жертвы/жертвенности и априорная обреченность поэта и его поэзии на неузнанность, ведь если творец «до рожденья» своих произведений знает их судьбу, то автоматически обрекает и себя на безызвестность.

Ориентация на нулевой смысл, псевдоним «Ник. Т-о» уже обсуждались исследователями⁴⁰⁶. Но нами усматривается здесь и своеобразное стремление к абсолюту как к идеалу, словесному очищению себя, о чем мы писали в связи с эстетикой Малларме. Отрицание названия, имени, бытие как «никто», приближает к чистоте и идеальности. Как пишет французский поэт, «ничто есть

⁴⁰⁶Аникин А.Е. Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи. М., 2011. С. 212

истина» – «при полном избавлении от категорий времени, места, предметности» ничто «радикализирует высшее»⁴⁰⁷, а значит, истину.

Ключевая проблема «Ненужных строф» подкрепляется еще и биографически. В письме Е.М. Мухиной читаем: «Недавно происходило auto-da-fe. Жглись старые стихотворения, неосуществившиеся планы работ, брошенные материалы статей, какие-то выписки, о которых я сам забыл... мои давние... мои честолюбивые... нет... только музлюбивые лета... мои ночи.. мои глаза... За тридцать лет тут порвал я и пожег бумаги...» [КО, с. 479]. Поэт описывает сожжение своих ночных творений как огненную жертву (auto-da-fe), актуализируя важное для него время ночи. Как ритуальное сожжение (огонь), предание огню рукописей предстает и в «Ненужных строфах». Обращает на себя внимание контекстуальная антитеза в письме. Анненский отказывается от одного из принципиальных назначений поэта, служения людям, подчеркивая, что огромное количество наработанного материала бессонными ночами относится не к желанию когда-либо прославиться, а объясняется только любовью к музе, то есть вдохновению, процессу написания стихотворений. Словосочетание «ненужные строфы» можно характеризовать как несущее и положительную семантику. По нашему мнению, в заглавии сонета реализован факт обретения через отрицание и сознательный выбор творческого поведения.

В 1908 г. Анненский высказывал идею о «фантоме творческой индивидуальности». Восхваление поэта как особого человека в обществе Анненский не приемлет. Между тем, «люди продолжают чествовать «гениев» речами и даже обедами», что «смешно по отношению к тем, которых чествуют»⁴⁰⁸. Да, материалом для поэтического творчества служат слова, но это инструмент коллективный, наполняющий чашу «коллективного мыслестрадания, чашу слов с ее трагическими эпизодами и тайной. *«Особая творческая деятельность» присуща не одному поэту, но и человечеству, а скорее и слову.* Слово довлеет над

⁴⁰⁷Гуго Ф. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия. С. 154

⁴⁰⁸Анненский И. Ф. Письмо к Е. М. Мухиной (2. III. 1908). / И. Ф. Анненский. Книги отражений. С. 477.

поэтом и людьми и может расцениваться как еще один аспект проблемы нежелания проявлять себя как индивидуальность, личность.

«Третий мучительный сонет» продолжает тему переживания лирическим героем интимного процесса вдохновения и написания стихотворений. Катрены и терцеты построены на противоположности состояний лирического героя в период вдохновения и времени страдания среди попыток дать стихотворению жизнь, выразить слова на бумаге. «Третий мучительный сонет» отличается от «Ненужных строф» большей интимностью описания времени вдохновения, творческой работы. Появление стихотворений представляется поэту как естественный процесс, соотносимый с появлением ребенка,

Но все мне дорого – туман их появления,
Их нарастание в тревожной тишине,
Без плана, вспышками идущее сцепленье:
Мое мучение и мой восторг оне [ТП, С. 55].

Тем не менее, в терцетах автором проговаривается важнейшая установка: стихотворения для поэта – это его дети, желанные, полученные в муке. Композиция сонета представляет собой единый акт размышления, приводящий к утверждающему ключу в последнем терцете:

Среди неравного изнемогая боя;
Но я люблю стихи – и чувства нет святей:
Так любит только мать и лишь больных детей

Поэт говорит о том обнаженно-остром материнском чувстве, проявляющемся к больному ребенку, когда мать чувствует не только беспрекословную любовь к своему дитя, но и безысходное несчастье, обиду за то, что судьба ее ребенка такова.

Таким образом, связь идей Анненского с творчеством Малларме может быть осмыслена в рамках выхода русского поэта через Малларме к проблеме статуса поэта, творческого процесса, в конечном итоге – к концепции поэта. Возможно, что на основе творчества Малларме Анненским творится миф о бытовании лирического стихотворения, происходит осознание поэтом процесса

стихотворчества, то есть осмысляются те онтологические константы, которые необходимо определяются каждым поэтом, особенно поэтом-модернистом.

3.3. Переводы французских символистов и сонетная форма в книге И. Ф. Анненского «Тихие песни»

Переводы французского символизма в целом определили развитие сонетной формы в книге стихов И. Анненского «Тихие песни».

Мы ставим перед собой задачу – рассмотреть сонеты из «Тихих песен» как ключевой жанр, где Анненский применяет стилевое и поэтическое новаторство. Генезисом жанра явилось пространство работы Анненского с французскими символистами.

Жанрово-строфическая форма сонета составляет остов сборника «Тихие песни», к которому тематически примыкают другие стихотворения. Всего в книге пятьдесят три стихотворения, из них десять сонетов. В следующей книге поэта «Кипарисовый ларец» почти нет сонетов, что также свидетельствует о том, что в своей первой книге Анненский находился под сильным влиянием французского символизма.

Символизм во Франции ставил для поэтов первоочередные задачи выработки нового поэтического языка, а именно строфики, ритмики, жанрового значения лирики. Особый интерес возродился к сонетной форме, в первую очередь, как пространству для осмысления находок в области рифмы, размера, особого типа стиха. Гармоничное вписывание новаторства в традиционно установившуюся жанрово-строфическую форму как бы узаконивало и проверяло новый французский поэтический язык. Обратившись к лирике любого

французского символиста, мы обнаружим, что базовым жанром и строфической константой творчества будет являться сонет.

Общеизвестным является и факт расцвета сонетной формы в период Серебряного века. Как отмечает С.Д. Титаренко, на рубеже XIX-XX веков «получают развитие не только канонические формы сонета, но и множество индивидуально-канонических, развиваются циклы сонетов»⁴⁰⁹. Русский символизм, по словам С.Д. Титаренко, явился «пиком» осмысления сонетной формы, причиной чему, без сомнения, явилось целостное восприятие культуры французского модернизма, а также серьезный период ученичества русского стиха на материале обновленной французской поэтики. Сонет для русских символистов стал выходить за рамки именно строфической формы, все больше приобретая вес жанра, так как «создание новых жанров, новых объединений своего творчества» было вектором развития символистской поэтики⁴¹⁰.

Анненский, безусловно, также работает с жанрово-поэтической формой, по-своему перерабатывая в ней французский опыт. К тому же сонетная форма осмысливается им не только с позиций доминанты французского стихотворчества периода символизма, но и как форма, поэтому новые стилевые, жанровые, тематические решения реализуются и в русле русской образности и культуры.

Первый сонет, который мы находим в сборнике «Тихие песни», носит заглавие «Сонет» и входит в микроцикл «Июль». Этот цикл включен в цепочку стихотворений сборника, могущих быть объединенными темой «времена года» («сезонный рецептивный комплекс»). Далее в сборнике мы найдем следующие стихотворения или микроциклы⁴¹¹, связанные с сюжетом времен года: «Май», «Июль», «Август», «Сентябрь», «Ноябрь», «Конец осенней сказки». Из этого ряда сонетами являются первое стихотворение микроцикла «Июль», озаглавленное

⁴⁰⁹ Титаренко С.Д. Сонет в поэзии серебряного века: художественный канон и проблема стилевого развития. Учебное пособие. Кемерово: Кемеровский гос. университет, 1998. С. 3.

⁴¹⁰ Богомолов Н.А. Серебряный век: опыт рационализации понятия. Вокруг «Серебряного века»: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 26-27.

⁴¹¹ Термины, касающиеся описания структуры сборника «Тихие песни», используются нами с опорой на диссертационное исследование А. С. Дубинской: Дубинская А.С. Лирическая книга И.Ф. Анненского «Тихие песни»: архитектура и жанровые коды: автореф. ... канд. филол. наук. Омск, 2011.

«сонет», и стихотворение «Ноябрь», имеющее подзаголовок «Сонет», «Конец осенней сказки». Обратимся подробнее к названным сонетам.

«Сонет». Стихотворение является первым в микроцикле «Июль», в котором, помимо сонета, находится стихотворение «Палимая огнем недвижимого светила...».

Когда весь день свои костры
Июль палит над рожью спелой,
Не свежий лес с своей капеллой,
Нас тешат: демонской игры

За тучей разом потемнелой
Раскатно-гулкие шары;
И то оранжевый, то белый
Лишь миг живущие миры;

И цвета старого червонца
Пары сгоняющее солнце
С небес омыто-голубых.

И для ожившего дыханья
Возможность пить благоуханья
Из чаши ливней золотых. [ТП, С. 16].

К.М. Черный справедливо указывает на тютчевские коннотации в тексте⁴¹². Но также здесь можно говорить и о введении античной космологии. На стыке катренов находим описание «демонской игры» «раскатно-гулками шарами» [ТП, С. 16]. Демоны в античности – существа, занимающие среднее положение между богами и людьми. Природа, небо, звезды, гроза – каждый имеет своего собственного демона. Лексическая наполненность сонета и сама эта форма

⁴¹²Черный К. М. Анненский и Тютчев // Вестник МГУ. Серия литературоведения и языкознания. 1973. № 2. С. 10-22.

создает античный колорит: в тексте говорится о гармонии, стройности: «капелла», как стройный хор; «шары» молний, как гармония окружностей; «миг живущие миры», как создание маленького мироустройства; «омыто-голубые» небеса, как чистота неба; «чаша золотых ливней», как античный архетип гармонии и накопления. Подчеркнем, что Малларме определял образ чаши как «метафору и архетип нашей сущности»⁴¹³, что, возможно, вместе с античным культурным контекстом объясняет широкое распространение образа чаши, фиала в лирической образности Анненского. Сама сюжетно-композиционная структура сонета соответствует проживанию во всемирном покое, созерцанию красоты («Пить благоуханья / Из чаши ливней золотых»).

Анненский не следует классической сонетной философии построения текста как тезиса – антитезиса – синтеза⁴¹⁴, не создает единство противоположностей. Первый катрен плавно перетекает во второй с помощью синтаксического построения. В четвертой строке первого катрена заканчивается одно предложение, плавно переходя в следующее, что создает впечатление непрерывности течения стиха. Звукопись («л», «н» с гласными: «демонской игры за тучей разом потемнелой...») будто создает плавное движение или перекаат волны, что соответствует образу игры в небесах, перекаатывания небесных шаров богами. Как раз в этом переходе мы наблюдаем варьирование Анненским классической французской рифмовки второго катрена (АВВА)⁴¹⁵. Выбранная поэтом схема второго катрена ВАВА, в сочетании с рифмовкой первого АВВА, показывает тесную связь двух катренов в их закольцовывающей рифмовке (АВВА ВАВА). Анафорическое союзное начало терцетов с семантикой связывания («И цвета старого червонца / Пары сгоняющее солнце»; «И для ожившего дыханья / Возможность пить благоуханья»), которое соотносится по структуре с последним предложением второго катрена, также говорит о взаимосвязанности всего сонетного полотна. В «Сонете» мы можем наблюдать гармоническое соответствие

⁴¹³ Цит. по кн.: Гуго Ф. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия. М., 2010. С. 171.

⁴¹⁴ В исследовании сонетов мы опирались на работы О.И. Федотова, С.Д. Титаренко, Н.А. Богомолова.

⁴¹⁵ Рифмовка классического французского сонета такова: АВВА АВВА ССD EDE или АВВА АВВА ССD EED.

лексического наполнения и самодовлеющей формы произведения. Как отношение большего к меньшему, жанрово-строфическая гармоничная форма сонета вмещает в себя повествование об уравновешенности и гармонии творения.

Цельная форма сонета резко контрастирует со вторым стихотворением микроцикла «Июль» – «Палимая огнем недвижимого светила...». Второе стихотворение в микроцикле символически может означать землю, низ в оппозиции к верхнему гармоническому, «мироустроительному» сонету. Стихотворение ставит этическую проблему непосильного крестьянского труда, условий жизни работников (оппозиция: природная гармония – насущная бедная жизнь крестьян). Лексическое и синтаксическое строение текста говорит о дисгармонии, которую поэт видит вокруг себя. Об этом свидетельствует каркас стихотворения, состоящий из перечислений описательных предложений в соседстве с размышлениями: «И спящих грабаров с землею сколотила, / Как ливень черные, осенние стога. // Каких-то диких сил последнее решенье, / Луча отвесного неслышный людям зов...» [ТП, с. 17]. Лексика также говорит о вопрошающем сознании лирического героя, о вопросе к миропорядку в целом. Первое и второе стихотворения цикла встают в оппозицию друг с другом. Гармоническая вертикаль природы, ее космогония противопоставлена «чадному смещенью» тел, «всклопоченных бород и рваных картузов». Намеренно странно сочетание слова «абрис» (рисунок, контур, линия, показывающая форму) как термина, описывающего произведения искусства, с открыто бытовым описанием крестьян. Такое лексическое сопоставление направлено на создание семантики беспорядка, хаоса. Солнце представляет собой не золото, красоту славы и гармонии, а «недвижное светило», нещадно «палящее» железо «кирghi», которое обжигает руки. «Раскатно-гулкий» звук зарождающего творения противоречит «лязганью проклятой кирghi». В последних двух строках через прямое обращение к читателю («Подумай:...»), автор спрашивает о том, сведено ли к нулю предназначение человека на земле, является ли целью прихода человека в мир не безусловное счастье. Образ матери с «розовым ребенком на руках» говорит об

априори заложенной любви и счастье человеческой судьбы, что опровергается предыдущими четверостишиями.

Обратим внимание, что при отсутствии строфической сонетной формы стихотворение нельзя полностью формально отграничивать от первого текста микроцикла. Во-первых, стихотворение написано шестистопным ямбом, классическим размером сонета. Во-вторых, третье четверостишие по форме и по семантической нагрузке коррелирует с так называемым сонетным замком:

Не страшно ль иногда становится на свете?

Не хочется ль бежать, укрыться поскорей?

Подумай: на руках у матерей

Всё это были розовые дети.

Две последние строки, графически более короткие, похожи на заключительное двустишие английской сонетной модели. Эта модель состоит из трех катренов и заключительного сонетного замка, представленного двустишием (ABAB CDCD EFEF GG), в них сосредотачивается основной вывод или основной вопрос.

Природа для Анненского неразделимо связана с творческим началом, сознанием. Природа амбивалентна: она и неотвратимо понуждает к творчеству, и определяет его, а вместе с тем и сама творима сознанием. Поэт ощущал неразрывную связь души человека, в частности, своей с природным началом, с окружающим космосом. В письме к А. В. Бородиной Анненский говорит о слитости своей души с тем, что «не-Я»: «Сейчас я из сада. Как хороши эти большие гофрированные листья среди бритой лужайки, и еще эти пятна вдали, то оранжевые, то ярко-красные, то белые... Зачем не дано мне дара доказать другим и себе, *до какой степени слита моя душа с тем, что не она*, но что вечно творится и ею, как одним из атомов мирового духа, непрестанно создающего очаровательно пестрый сон бытия? ... По-моему, поэзия это – только непередаваемый золотой сон нашей души, которая *вошла в сочетание с красотой в природе* – считая природой равно: и запах бовардии, и игру лучей в дождевой пыли... Если бы Вы знали, как иногда тяжел мне этот наплыв мыслей, настроений,

желаний – *эти минуты полного отождествления души с внешним миром, – минуты, которым нет выхода и которые безрадостно падают в небытие, как сегодня утром упали на черную клумбу побледневшие лепестки еще вчера алой, еще вчера надменной розы*»⁴¹⁶.

Сонет «**Ноябрь**» завершает цикл времен года в «Тихих песнях». Французский сонет характеризуется своеобразным пунктуационным рисунком, интонационными доминантами в тексте.

Как тускло пурпурное пламя,
 Как мертвы желтые утра!
 Как сеть ветвей в оконной раме
 Всё та ж сегодня, что вчера...

Одна утеха, что местами
 Налет белил и серебра
 Мягчит пушистыми чертами
 Работу тонкую пера...

В тумане солнце, как в неволе...
 Скорей бы сани, сумрак, поле,
 Следить круженье облаков, –

Да, упиваясь медным свистом,
 В безбрежной зыбкости снегов
 Скользить по линиям волнистым... [ТП, С. 21].

Так, композиционный рисунок обозначен анафорическим началом строк в первой строфе. Предложения начинаются восклицательными местоимениями

⁴¹⁶ Анненский И.Ф. Письмо к А.В. Бородиной (25.06.1906) // Анненский И. Ф. Письма: В 2-х т. Т. 2. С. 19. Ср. еще: «Мысли сложились в такие назойливые цветы, что я не мог не выдать своего огорчения, когда я их уже держал в руках и вдруг оказалось, что это только дым» (Анненский И.Ф. Письмо к Е.М. Мухиной (17. 09.1907) // Анненский И.Ф. Письма: В 2-х т. Т. 2. С. 165).

(«как!»), причем второе содержит в конце не восклицательный знак, а троеточие. Троеточиями также заканчивается второй катрен и последний терцет, где оно несет определенную нагрузку продолжения, вечной творимости поэтического произведения. В первом катрене – это недосказанность, выражающая усталость от вечного повторения и его неизменяемости («Как сеть ветвей в оконной раме / Всё так ж сегодня, что вчера...»).

Катрены посвящены виду из окна, перед глазами лирического героя сеть ветвей, черные тонкие линии («Работа тонкая пера»). Во втором катрене вводится альтернативный образ – «одна утеха», которая рассеивает скуку окружающей природы, который впоследствии будет развиваться в терцетах. Поэта успокаивает, что иногда в рисунке черных веток появляется белая краска («Налет белил и серебра»), которая смягчает строгую четкость («Мягчит пушистыми чертами работу тонкую пера...»). Когда на ветках появляется иней или падает снег, тогда для поэта тонкая работа пера расцветивается светлыми мазками. Взгляд наблюдающего выбирает в художественном полотне не четкость графики, а плавность, пластичность. Вид черных ветвей в окне превращается в художественную миниатюру, тонкую работу. Анненский соединяет первый и второй терцеты с помощью запятой и тире, исключение составляет только отдельно стоящее первое предложение («В тумане солнце, как в неволе...»), что является отражением по смыслу первого катрена, передающего скуку, неизменность, рутину. Терцеты выполняют свое жанровое предназначение, несут нагрузку заключительного решения, мысли о решении ситуации. Так, в терцетах представлена возможность освободиться от ига четкости. Единое предложение, объединяющее терцеты, является антитезой ко всему предыдущему тексту, тире создает ощущение движения, броска, мостика. Поэт проводит в тексте так называемые бинарные оппозиции сонета: «статика – динамика» и «четкость – пластичность». Извечному наблюдению четкого рисунка, «сеть ветвей ... та ж сегодня, что вчера...» противопоставляется освобождение от «сети» – широкое пространство («Скорей бы сани, сумрак, поле»), нечеткость очертаний (безбрежность, зыбкость, кружение). Поэт представляет две ступени своего

освобождения от застывших линий вида за окном: скрашивание четкости линий украшением инея или снега, а затем пространственное освобождение: поездка в санях по волнистому пространству снега («скользить по линиям волнистым»), когда живописная миниатюра (четкий, филигранный рисунок ветвей) превращается в пейзажное полотно.

В сонете возникает культурологическая аллюзия на стихотворение А. С. Пушкина «Зимняя дорога» похожим пространством (дорога по зимнему полю в санях), контурностью (волнистость снегов, снежных туманов). Но у Пушкина наблюдается безусловная грусть, дорожная тоска («По дороге зимней, *скудной...*»; «Колокольчик однозвучный / *Утомительно* гремит»⁴¹⁷). Анненский же понимает окружающее пространство поездки как упоение, высвобождение, неисчерпаемость, легкость («Да, упиваясь медным свистом, / В безбрежной зыбкости снегов / Скользить по линиям волнистым»). Интересно, что инструментом, которым природа рисует тонкие ветки, является перо. Здесь речь может идти о параллелизме творчества поэта и мирового художника, создателя природы. Но перо также держит в руках поэт или писатель, поэтому предположим, что рисунок ветвей мог быть сделан на бумаге, черновике, представляет линию букв. В этом случае ветки за окном могут выступить символом черновиков поэта, набросков строк, которые пока не развиваются, когда работа не движется вперед. Время за письменным столом без вдохновения (поэт наблюдает за ветками деревьев через окно, возле которого стоит письменный стол) требует разрешения в освобождении от неподвижности. Л.А. Колобаева отмечает, что «краеугольным философским камнем «классики» Анненского, несомненно, был платонизм (и неоплатонизм)»⁴¹⁸. По нашему мнению, в поэзии Анненского находят отражение некоторые идеи Плотина. Плотин соединил в единую систему философии Платона и Аристотеля, считается основателем неоплатонизма. По Плотину, природа есть такой же творец искусства, как и

⁴¹⁷Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19 т. / Александр Сергеевич Пушкин. М.: Воскресенье, 1999. 3 т., кн. 1. С. 15.

⁴¹⁸Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков. М.: Издательство МГУ, 1990. С. 158-179.

человек-художник. В своей эстетике философ сравнивает произведения искусства и произведения природы, но замечает, что человек творит по примеру природы: «Что касается произведений искусства, то каждое из них представляет такой или иной материал – медь, дерево или мрамор, да и этот материал не есть еще художественное произведение, пока одно искусство не обработает его в статую, другое – в кровать, третье – в дом, вложив в него каждое свою специфическую форму. Точно так же и произведения природы представляют собой разнообразные соединения и смешения»⁴¹⁹. А.Ф. Лосев замечает также, что по Плотину, искусство и природа неразличимы по художественно-творящему основанию. Через человека, как и через природу, действуют Душа и Ум: природный и человеческий творческий процесс подчиняются одному космическому основанию⁴²⁰.

Возможность воплощения божественной красоты человеческими руками, взаимосвязь земного художника с творящим красоту умом, а также вопрос о понимании, что такое красота, рассматриваются в «природном» триптихе «**Лилии**», в который входят «*Второй мучительный сонет*», «*Зимние лилии*», «*Падение лилий*». Стихотворения объединены семантикой переживания идеальной природной красоты и возможностью ее претворения на земле.

«**Второй мучительный сонет**», стоящий во главе триптиха, содержит размышления Анненского о связи божественной и земной женской красоты. Перед нами сонет французского типа, дающий основу для развития двух последующих стихотворений триптиха. Для этого первого стихотворения о бытийно-эстетической основе красоты («Второй мучительный сонет») Анненский не случайно выбирает каноническую стихотворную форму, сонет. В ткани сонета задаются как семантические доминанты триптиха – аромат, совершенная красота, так и временные (ночь), цветовые (серебро). Поэт создает миф о сотворении лилии. Лилия и листья цветка связаны с женским, природным началом. Белый, нежный цветок с точеными листьями мог быть воплощен только руками девы,

⁴¹⁹Плотин. Об уме, идеях и о сущем (V 9) // Плотин. Сочинения. СПб.: Алетейя, 1995. С. 140.

⁴²⁰Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. С. 667-668.

чистоты и невинности. Красота девы и цветка навсегда соединились, а ее выразителем становится аромат: «С тех пор в отраве аромата / Живут, таинственно слиты, / Обетованье и утрата / Неразделенной красоты» [ТП, С. 44]. Аромат – это квинтэссенция слияния красоты земной и небесной.

В трактовке сонета мы снова находим опоры в философии Плотина. Философом осмысляются процессы трансценденции идеального и материального, божественного и плотского. Читаем у него о «порядке, прямо обратном снисхождению Божества во вселенной» и о нравственной задаче, «состоящей в постепенном возвращении души от материального, или плотского, через чувственное к идеальному и умопостигаемому, а от него к божественному»⁴²¹. Ум человеческий может возрасти к божественному, вдохновиться его идеей, «идеальным смыслом», создавая «чувственный предмет», Плотин называет это «ощутимостью идеи». У Анненского наблюдаем и обратное превращение: дева красива как лилия, а цветок перенимает у нее человеческие чувства и воплощает их в природе («И если чуткий сон аллея / Встревожит месяц сребролукий, / Всю ночь потом уста лилей / Там дышат ладаном разлуки»). Таким образом, «Второй мучительный сонет» развивает идею о творении как акте восхождения к божественному и нисхождения к земному.

В следующих стихотворениях триптиха – «Зимние лилии» и «Падение лилий» – процесс творения рассматривается с точки зрения художника-мастера, вдохновленного идеей. Эта мысль реализуется в трансформации субстанции аромата, когда он действует на творца и осмысливается человеком-творцом. В «Зимних лилиях» описан особый хронотоп – ночной кабинет поэта, его личный мир. Аромат лилии сравнивается с «небывалым благовонным напитком», который поэт пьет из «серебристого фиала» цветка. Может быть, этот напиток призван очистить в воображении поэта место для творческой мысли, для более чуткого восприятия. От выпитого аромата поэт ощущает «сладостную отраву», дурман. Мы наблюдаем особое невербальное переживание, предшествующее

⁴²¹Соловьев Вл., Плотин // Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Энциклопедический словарь. С.-Петербург: Типо-Литография И. А. Ефрона. 1898. Т. XXIIIа.

вдохновению, которое провоцируется дурманом аромата и «напряжением мозговым», «ощутимость идеи» по Плотину. С одной стороны, аромат дарует поэту минутное, «на мгновенье», но очень желаемое для мыслящего творца понимание того, что он «знает», понимает, видит. Это прозрение – «знаньем кажется незнание» – провоцируется воспоминанием, поэт признает обман происходящих минутных изменений, называя испытываемое состояние «ядом». Тем не менее, состояние отравленности дарует аромат лилии, его «отрава», как пишет Анненский в первом сонете триптиха. «Отрава» аромата лилии дурманит поэта из-за воспоминания о нем, о некой приближенности к красоте, но совершенной невозможности *понять его*, прозреть красоту, приблизиться к основе творения.

В «*падении лилий*» описана ситуация, противоположная сюжету перевода «Дара поэмы» Малларме. Если в переводе стихотворения Малларме поэт встречает новорожденное произведение вместе с лучами утренней зари, то здесь начинается ночь первого творения («Уж черной Ночи бледный День / Свой факел отдал, улетаю» [ТП, с. 46]), то есть погружения в «чуткое забвенье», когда поэт слышит каждый, даже непонятный для человеческого уха звук: сгорание «златисто-розовых» углей в камине, «дуновение мрака с могил далеких и полей», «странный звук» падения увядших чашечек лилии со стебля («Чтоб ночью вянущих лилей / Мне ярче слышать со стеблей / Сухой и странный звук паденья»).

Во «Втором мучительном сонете» было показано природно-человеческое рождение лилии; в «Зимних лилиях» был описан пик жизни цветка: «излияние» аромата из раскрывшейся «белой чаши», ее влияние на мысль человека. Стихотворение «Падение лилий» представляет заключительный цикл жизни лилии. В «падении лилий» заканчивается влияние цветка, прекращается работа поэта («Гляжу в огонь – работать лень»), остается воспоминание о связи с высшим началом («А сердцу снится тень иная, / И сердце плачет, вспоминая»). Композиционно трехчастный цикл «Лилии» представляет собой основу трилистников, тем самым формируется связь «Тихих песен» и «Кипарисового ларца».

Сонет как экспериментальная форма для реализации различных жанров и стилей предстает в стихотворении **«Конец осенней сказки»**. Сонет стилизуется поэтом как народный стих: текст написан разновидностью хореического размера, четырехдольником, распространенным фольклорным размером. В сонете присутствуют приемы народной песни: в смысловом плане параллелизм лежит в основе сюжета (осень в природе – распятие Христа). На формальном уровне реализуется синтаксический повтор (второе и третье четверостишие начинается с глагола «видит»), лексика народной песни: «пышно разубралась», синтаксические структуры: «и ползет, и вьется», «почернела, порвалась». В сонете наблюдаем природное пространство сказки, картинность сказки, сказочный лес, как в иллюстрациях И.Я. Билибина: малахитовая тина, красные ягоды. В сонете много цвета, причем поэт создает цветовую игру в воображении читателя: зеленый, красный цвета в сумерках или окутанные туманом становятся еще насыщеннее, глубже, темнее («пар белесоватый / И ползет, и вьется ватой»). Красочность описания природы спаяна здесь с глубоко трагичным восприятием окружающего мира.

Обращает на себя внимание ключ, второй терцет. Два терцета представляют собой одно предложение:

Видит: пар белесоватый

И ползет, и вьется ватой,

Да из черного куста,

Там и сям сочатся грозди

И краснеют... Словно гвозди

После снятого Христа [ТП, С. 36].

Первый из них начинается с глагола «видит», что является продолжением катренов и повествования о том, что увидел «багровый глаз» – солнце. Описание картины природы продолжается вплоть до тринадцатой строки и прерывается затем многоточием. Поэт будто берет паузу перед финальным аккордом.

Происходит разрешение сонета, прописывается его ключ, где появляется образ черного куста, сравниваемый с крестом, на котором был распят Иисус Христос. Ягоды на кусте представляют окровавленные гвозди, которыми Иисус был прибит к крестному дереву. Куст – главный символ в сонетном ключе, его роль также подчеркивается и принципом сужения образов лирической народной песни, когда от более широкого пространства внимание переходит в одной детали. Конец сонета является кульминацией всей его идеи – идеи Богооставленности, а, может быть, оставленностью и «сказкой» – евангельской историей, которая обещала воскресение от смерти. В сознании верующего человека события Великой Пятницы, дня распятия Христа, готовят его к грядущему Воскресению. В сонете выражено глубоко трагическое мировидение, сюжет заканчивается снятием с Креста, за которым ничего не следует. Сонет «Конец осенней сказки» примыкает имплицитно к циклу времен года, по смыслу завершая его.

Тема творчества, но с особым ее преломлением – пушкинской темой, реализована в сонете Анненского «Парки – бабье лепетанье». Сонет озаглавлен цитатой из стихотворения Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», только Анненский добавляет в строку тире.

Стихотворение «**Парки – бабье лепетанье**» вписано в пушкинскую традицию, неслучайно форма сонета становится для Анненского необходимой для соединения темы писательского труда и пушкинской темы. Этот тип сонета нельзя четко отнести к французскому, английскому или итальянскому. Катрены зарифмованы характерно для Анненского (**АВВА ВАВА**), где второй катрен также не относится четко к сонетной традиции. Рифмовка же терцетов отличается вольностью (**CDD EFF**). Введение рифмы Е, F больше похоже на английский сонет, но сама его форма, конечно, не соотносится с английским типом жанрово-строфической формы. Такая неканоничность сонета может объясняться соответствием его с пушкинской темой, где роль Пушкина в раскрепощении сонетной формы в России и значение его сонетов для русской литературы трудно переоценить.

Доминанта сонета – невозможность обретения творческой, «пушкинской» бессонницы, поэтического вдохновения:

Я ночи знал. Мечта и труд
Их наполняли трепетаньем –
Туда, к надлунным очертаньям,
Бывало, мысль они зовут [ТП, С. 42].

Главные поэтические темы, такие как «ночной труд» над стихотворением, «трепетанье» перед новой строкой остались для лирического героя Анненского в прошлом («Я ночи знал»). Катрены окрашены ассоциациями с золотым пушкинским веком («мечта», «трепетанье», ночь вдохновения, томительное ожидание перед свиданием, «белые майские ночи»). Девятая строка в сонете несет здесь классическую нагрузку поворота в мысль-оппозицию сонета, начинаясь с противительного союза «но» («Но мая белого ночей / Давно страницы пожелтели...»), вводя контрастный образ желтой страницы, старого, забытого листа бумаги, над которым уже давно не проходят ночные поэтические бдения. В первом терцете снова встречается пушкинская аллюзия: первый терцет работает как реминисценция-антитеза на строки Пушкина из поэмы «Медный всадник», где белая ночь сопровождала ночное творческое бдение поэта: «Когда я в комнате моей / Сижусь, читаю без лампы, / И ясны спящие громады / Пустынных улиц...»⁴²². Поэт утрачивает состояние творческой бессонницы, периода, когда минуты проживаются единым порывом, переходя под власть времени. Поэт намеренно продолжает пушкинское размышление о времени (у Пушкина «ход часов лишь однозвучный раздаётся близ меня»; «жизни мышья беготня»). Еще одна мысль сонета: любой поэт попадает под властную руку времени, прошлое же становится «цепью розовых минут». В терцете, как отражении заглавия сонета, куда вынесена пушкинская строка о парке, богине, решающей судьбу человека и срок его жизни, Анненский вводит мотивы ожидания смерти, тяжести болезни, тяжести быть подвластным ему.

⁴²²Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19 т. / Александр Сергеевич Пушкин. М.: Воскресенье, 1999. 5 т. С. 136.

Заметим, что в «Кипарисовом ларце» связь сонетной формы и образа Пушкина продолжается. В «Трилистнике сумеречном» находим сонет «Офорт», где описан важнейший момент в пушкинской эстетике – момент оживания статуи. В сонете речь идет о памятнике Пушкину в Царском Селе, становится живым сам поэт, с приходом сумерек он готовится спрыгнуть со скамьи.

Микроцикл «фортепьянных» сонетов, который состоит из «Первого фортепьянного» и «Второго фортепьянного» сонетов, является квинтэссенцией размышлений Анненского над философской и эстетической мыслью Малларме и Сюлли-Прюдома, в принципе над новейшими тенденциями европейской мысли в области философии творчества, психологии творческого сознания и подсознания.

Сонеты представляют магистральную тему творчества Анненского – рефлексия о зарождении творчества от влияния музыки, о главной роли вдохновения от воспоминаний о музыке. Первый и второй «фортепьянные» сонеты являются «вводными» к пониманию эстетики Анненского, потому что тесно связаны с философией творчества, объединяют эстетику русского и французских поэтов, близко соотносятся со статьей Анненского «Что такое поэзия?», важнейшей в эстетической рефлексии Анненского о поэзии. В стихотворении осмысливаются музыкальные впечатления.

В центре внимания – процесс игры на фортепиано, объект внимания – клавиши, которые поэт одушевляет как инструмент в извлечении звука.

Мы знаем об особом отношении Анненского к музыке и, в принципе, о ней как о фундаментальном понятии французского символизма, что реализовалось в творчестве Верлена, Малларме, Сюлли-Прюдома. В письме к Н. П. Бегичевой Анненский делится переживаниями, возникшими у поэта, когда он слушал пение романса: «В Вашем пении вчера звучали совсем новые ноты... Что Вы переживаете? Вы знаете, что была минута, когда я, – *не слушая Вас, нет, а вспоминая потом*, (курсив мой – Н. А.) как Вы пели, плакал. <...> Банальность романса, это – прозрачное стекло. Слушай в нем минуту, слушай минутную думу поющей. Сумасшедший, ведь – это откровение. <...> Да разве тут была в эту минуту одна Ваша печаль? Это – было прозрение божественно-мелодичной

печали и в мою душу, и в его...»⁴²³. Очевидно, что *воспоминание о музыке, ее дальнейшее переживание* было для русского поэта особым актом, создававшим почву для мыслительной деятельности. Музыка, по мысли поэта, мелодия, звуки причастны к Божественному. Акт размышления о музыке очищает сознание и выводит к высшим сферам («миру идеальному»). Тот же механизм мыслительной работы связывается в сознании поэта и со стихотворным творчеством.

По мысли Анненского, основой любого творческого акта является работа психики. Процесс восприятия музыки и поэтического творчества – обоюдный процесс: *внушения* со стороны произведения и *переживания* со стороны воспринимающего. Работа с поэзией, ее сочинение, перевод, анализ невозможны без «понимания возможности пережить»⁴²⁴, то есть понять, «разгадать» стихотворение. Слово же в этом процессе является символом душевных переживаний. Музыка – божественный акт, а поэзия – акт личной психики, психический.

Чистота музыкальной красоты (клавиши фортепиано «кристально чистые так бешено горды» [ТП, с. 30]), неостановимая мелодия сродни поэтическому вдохновению, но и принципиально отличны. Вдохновение как мелодия мыслей при написании стихов, хотя и мучительно, но несет результат в словах, то есть может быть осмыслено и оформлено словесно. В письме к А.В. Бородиной находим следующие рассуждения: «Вы пишете, что только смутно чувствуете, а не можете сформулировать, что именно прекрасно в полноте захваченной Вашим сердцем музыки. Я не думаю вообще, чтобы слова ... могли исчерпать различие между отдельными музыкальными восприятиями»⁴²⁵. Музыкальное движение, музыкальное восприятие, то есть «музыка», по Анненскому, *невыразима и неосмысляема*. Музыка сходна с человеческой душой, она мистически понятна без слов, поэтому, когда человек старается описать ее влияние, то становится в тупик. Поэтический же акт имеет результатом произведение, ряд слов, хоть и условно

⁴²³ Анненский И.Ф. Письмо к Н.П. Бегичевой (31. XII. 1908) // Книги отражений. С. 484.

⁴²⁴ Анненский И.Ф. Письмо к А.А. Блоку (18. VI. 1907) Письмо к Е.М. Мухиной (23. VII. 1908). //Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 476.

⁴²⁵ Анненский И.Ф. Письмо к А.В. Бородиной (15. IV. 1904) // Книги отражений. С. 457.

соотносимый с теми психическими процессами, которые он призван передать. Анненский пишет: «Поэзии приходится говорить словами, т. е. символами психических актов, а между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и притом чисто условное сходство» [КО, с. 202].

«Первый фортепьянный сонет» и «Второй фортепьянный сонет» образуют имплицитный микроцикл, так как в структуре книги их разделяют 23 стихотворения.

«Первый фортепьянный сонет» образует также имплицитный диптих со стихотворением «Декорация». В двух текстах в разных планах разворачивается пространство театральности. В «Первом фортепьянном сонете» появляется зелено-желтый, театральный лунный свет («Там полон старый сад луной и небылицей», «Упившись чарами луны зеленолицей» // «Так уныла, желта и больна/ В облаках театральных луна»), искусственные деревья («Там клен бумажные заворожил листы» // «Свет полос запыленно-зеленых / На бумажных колышется кленах») [ТП, с. 40]. В «Декорации» театр становится обманом «невозможности», уныния, бреда («Лунная ночь невозможного сна; Лунная ночь невозможной мечты»), в то время как в сонете разворачивается «чудное» воспоминание в форме «чудной книги», порождающее ряд галлюцинаций (обманных образов). Здесь обрисован процесс раскрытия тайника души лирического героя («галлюцинация») посредством музыки.

Теория человеческого восприятия широко разработана в философии Сюлли-Прюдома. Французский поэт в работе «Что я знаю?» рассуждает о категории воспоминания как состоянии галлюциногенного сна, в котором объединяются восприятие и идеи⁴²⁶. Сонет как попытка осмыслить влияние музыки на сознание является именно моментом «вспоминая потом» из письма, которое мы приводили выше. Первые две строки сонета («Есть книга чудная, где с каждую страницей / Галлюцинации таинственно свиты» [ТП, с. 30]) определяют текст произведения как модель воспоминания, восприятия музыки сознанием

⁴²⁶ Sully Prudhomme. «Que sais-je? Examen de conscience. Sur l'origine de la Vie terrestre» [электронный ресурс]. Paris: Alphonse Lemerre, editeur, 1895. Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr>. С. 16.

человека. Ситуация достижения идеала (в данном случае, через музыку, символом которой в сонете являются *белые* клавиши) роднит сонет с переводом Анненского стихотворения Сюлли-Прюдома «Сомнение» (см. главу 2). Напомним, в «Сомнении» лирический герой пытается достичь истины, которая «белеет на дне провала», посредством цепи, на которой он спускается к ней. В «Первом фортепьянном сонете» реализуется этот момент восприятия как связь с объектом через «цепь из двух-трех звеньев»:

И я порвать хочу серебряные звенья...

Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья [ТП, с. 30].

В «Первом фортепьянном сонете» катрены и терцет строятся на противопоставлении: менад-пальцев, приравненных здесь к человеческому началу и стремлению коснуться красоты, и клавиш, олицетворяющих чистую, недостижимую красоту.

Катрен: Там, в очертаниях тревожной пустоты,
 Упившись чарами луны зеленолицей,
 Менады белою мятутся вереницей,
 И десять реет их по клавишам мечты.

Терцет: Но, изумрудами запястий залитая,
 Меня волнует дев мучительная стая:
 Кристально чистые так бешено горды.

Правомерно рассмотреть сонеты через призму теории красоты Малларме. Обратим внимание на сходство эстетической проблемы «фортепьянных» сонетов со стихотворением Малларме «Лазурь» («L'azur»):

Предвечная Лазурь с улыбкою холодной

Ошеломляющий обрушила удар

На землю, где поэт, влачась в тоске бесплодной,

Клянет свой немощный и бесполезный дар...

Бегу, закрыв глаза, но, продлевая пытку,

Затылок мне сверлит презрительный упрек.

Куда я убегу? Какую полночь вытку,
 Чтоб злобный этот взор меня не подстерег...⁴²⁷.

В эстетике французского поэта существует понятие «абсолютный взгляд», что значит абстрагирование предмета в целях его очищения «во имя центральной чистоты», то есть абсолюта, идеала. Предельная символизация текста в сонетах (особенно во «Втором фортепьянном») достигается путем использования деталей, которые могут внушать нечто, что «текст может передать лишь приблизительно»⁴²⁸.

Здесь, как и по мысли Малларме, используются «метафоры, соединяющие в себе архетипы нашей сущности», то есть идет игра в называние слова, который понесет за собой апелляцию к глубинному, невыразимому. Анненский будто «выжигает» полутона, очищает текст: «горели синие над ними небеса», «слез не выжали им муки из эмали, / Неопалимою сияла их краса»; «Под чашей голубой, их равнодушные сливались напевы». Красота-чистота Малларме также обжигает своим абсолютом, белизной, недостижимостью.

Поэт предлагает читателю самому построить свое понимание на заданном каркасе, дать полную свободу мыслительной деятельности, какая достигалась Анненским при прослушивании музыки.

Конечно, у Анненского дается более сжатое осмысление проблемы ранящего идеала, но важно, что в преломлении этой проблемы у поэта участвует музыка как воплощение абсолюта в земном мире. Хотя и в более масштабном осмыслении у Малларме – поэт в мироздании, небо есть торжественный ранящий металл «предвечной Лазури», Идеала. В стихотворениях русского и французского поэтов ставится проблема невозможности коснуться абсолютной красоты, но и постоянный поиск ее; будто бы безразличие, омертвелость идеала для поэта, но вместе с тем и его вечное царствование.

⁴²⁷Малларме, С. Стихотворения / С. Малларме; [пер. с фр., состав. и коммент. Р. Дубровкина]. М.: Текст, 2012. С. 57.

⁴²⁸Гуго Ф. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия. М, 2010. С. 169; С. 170.

«Девы» – клавиши, через которые льется гармония, принципиально несхожи с законами человека. Земная душа в отношении к творческому идеалу негармонична, отлична по своей сути.

От первого ко второму сонету Анненского отчужденность красоты от земного переживания углубляется. Подчеркнем, что «Второй фортепьянный сонет» занимает принципиальное место в линии сонетов «Тихих песен»: он завершает сонетный ряд, что предполагает его смысловую, итоговую нагрузку в сборнике. Здесь в полную силу звучит тема музыки в высших сферах бытия, недостижимости идеала и высокой гармонии. Во «Втором фортепьянном» описание отчуждения абсолюта достигает высшей точки.

В сознании лирического героя возникает цепочка – эмалевые клавиши, чистота, кристальность, серебро как цвета абсолюта, «лазури» Малларме (Лазурь), или «звезды, светила» в стихах Сюлли-Прюдома. Инструмент для достижения божественного заперт в материале («мука из эмали», «невольницы»). Во «Втором фортепьянном сонете», следуя за Малларме, Анненский пробует очистить объект, то есть воссоздать его «центральную чистоту», расщепить видимое: фортепиано, клавиши, руки, создав ситуацию игры на инструменте. С помощью включения в текст образов драгоценных камней (изумруд, кристалл, серебро), вводится игра дополнительного отблеска, света чистоты. Ключ первого сонета, последний терцет выражает идею терзания от невозможности обратить слышимое в *слово*, ключ второго сонета утверждает непобедимый абсолют, вводится утверждение об абсолютной музыке («И с пляской чуткою, под чашей голубой / Их равнодушные сливались напевы») [ТП, с. 56).

В «Первом» и «Втором» «фортепьянных сонетах» отрефлексирован процесс взаимодействия внутреннего мира человека со сферой искусства, а также осмыслено положение человека относительно искусства как гармонии, понятое поэтом как недостижимое, невыразимое. Малларме замечал: «Кто будет отрицать, что отсутствие идеала – это не правило?»⁴²⁹. Априори трагический, по

⁴²⁹Mallarmé S. «Hérésies artistiques» [Электронный ресурс] / S. Mallarmé // Режим доступа: http://fr.wikisource.org/wiki/Hérésies_artistiques.

Анненскому («Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья / И режут сердце мне их узкие следы...») и Малларме («Поэт, влачась в тоске бесплодной./ Клянет свой бесполезный дар»), итог в стремлении к абсолюту, порождает особое отношение творца к своему произведению. Эта тема вписывается в наши выводы о ключевом концепте ненужных строф в творчестве Анненского.

* * *

Подведем итоги. В сонетах Анненского сочетаются традиции различных культур (античности, французской, русской), что ещё раз доказывает существование в культурологической концепции Анненского непрерывной цепочки: античность – французский неозэллинизм – возрождение России на основе мифа.

Сонеты в «Тихих песнях» в целом объединены темой творчества. По нашему мнению, бытование этой темы в сборнике во многом связано с работой Анненского с французской лирикой.

Анненский необходимо указывает на сонетную форму: слово «сонет» выносится как в название стихотворения, так и ставится в подзаголовке. В девяти сонетах (всего сонетов десять) существует указание на соответствующую стихотворную форму либо в самом названии стихотворения, либо в подзаголовке. Если мы откроем поэтические сборники Малларме, Верлена, Бодлера, то увидим, что в традициях французского символизма предпочитали указывать, особенно в подзаголовке, что стихотворение написано в жанре сонета. Переводы И.Ф. Анненского из французских символистов определили особый взгляд поэта на сонетную форму, утвердили связь сонета с его принципиальными эстетическими, мировоззренческими идеями.

Так, самые «французские» сонеты, «*фортельянные*», демонстрируют созвучие мыслей Анненского фундаментальным идеям Сюлли-Прюдома и Малларме. В эстетике Анненского существуют три составляющие Души, неразделимая триада: музыка – природа – слово (поэзия). Влияние поэзии на сознание читателя является отражением влияния музыки на душу человека. Стих обладает своей музыкой, «мелодическим дождем символов», звуком,

«поэтическими звуко сочетаниями», апеллирующими к воспоминанию читателя, «лучам грез». Поэзия, как и музыка, направлена на оживление психики, душевных процессов, но уже осмысленных читателем.

Тематическая линия сонетов, связанная с *философией творения красоты*, осмысливается через идеальную природу, проектирующуюся в земном. Об этом говорят сонеты «Ноябрь», «Второй мучительный сонет», «Конец осенней сказки». В этой линии сонетов разворачивается пространство природной творческой мастерской. С помощью бытия природы поэт выходит к осознанию проблем творчества.

С помощью сонетов мы прочитываем объемный спектр семантики женского начала в творчестве Анненского. «Фортепьянные» сонеты связаны женскими образами, которые выполняют там функции добывания красоты, создания красоты. Во «Втором мучительном сонете» дева смогла подарить природе листы божественного цветка, который служит поэту для вдохновения. Возможно, Анненский представляет в «Тихих песнях» творчество, где женское может быть соотносимо с «Душой» в античном понимании. «Второй мучительный сонет» связан с надмирным, со «слияньем» земного и небесного в красоте,

Сонеты связаны также с размышлением и о поэтической работе. «Ненужные строфы» и «Третий мучительный сонет» говорят о теме болезненного вдохновения и о мучительном появлении стихотворений, плавно продолжая тему «Дара поэмы». К размышлениям прилегал семантика ночи, она символизируется как время творения в сонетах «Ненужные строфы», «Третий мучительный сонет», «Парки – бабье лепетанье».

«Тихие песни» через сонеты говорят и о роли русской литературной традиции для Анненского. «Сонет» продолжает тютчевскую тему природно-философской лирики; стихотворения «Парки-бабье лепетанье», «Ноябрь» имплицитно вводят образ Пушкина. Один из пластов этого символа – цепочка: Пушкин – ночь – вдохновение. Раскрытие в сонетах темы творчества подтверждается еще и тем, что цикл времен года связан с пушкинской традицией.

Традиция цикла времен года – традиция как европейской, так и русской литературы.

О сонетах Анненского можно говорить как о сонетном полотне, «проникнутом идеей симфонизма»⁴³⁰. Сонеты в «Тихих песнях» несут проблематику творчества как философии, но также выступают в практическом, экспериментальном значении. В классическую форму сонета Анненский вкладывает значащие для него основные эстетические идеи, эта жанрово-строфическая форма помогает понять важную для поэта традиционную преемственность в русской литературе. Анненский не раз экспериментирует с рифмовкой сонета, размером и его смысловым наполнением. Поэт остается приверженцем французского типа сонета. Итальянское же начало часто не выдерживается в конце. Только имплицитно мы можем наблюдать введение отдельных черт английского сонета (две ударные строки в конце сонета). Иногда черты сонета встречаются и не в сонетных формах (например, заметный ключ стихотворения, скрытый терцет). В «Кипарисовом ларце» мы не наблюдаем продолжения яркой работы над сонетной формой, таким образом, можем заключить, что «Тихие песни» явились полем для расцвета жанрово-строфической формы сонета под влиянием французского символизма.

⁴³⁰Останкович А.В. Гармоническая структура русского классического сонета XVIII – первой половины XX века: автореф. дис.... д-ра филол. наук. М., 2009. С 3.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование предпринималось с целью изучить художественную и критическую рецепцию Анненским французского символизма. Безусловной основой для понимания текстов переводов Анненского является контекст их бытования. Эпоха русского символизма – система координат, относительно которой определяются переводы русского поэта.

В первой главе мы предпринимаем попытку осмыслить переводческие принципы Анненского. Существо переводов Анненского мыслится нами, первоначально, как передача эстетической информации. Анненский создает личный миф о переводимых им поэтах. Переводчиком творится миф о французской культуре в целом. В ней Анненский находит пространство, близкое ему по художественным задачам. Переводя французских поэтов, Анненский обретает собеседников, которые позволяют ему со-творить, соучаствовать в их художественных, критических опытах. Значение переводов из французских символистов определим как оформление поэтической саморефлексии Анненского.

Такие выводы позволяют определить переводческую деятельность Анненского как мифопоэтическую интерпретацию. Это понятие включает сущностный и частные аспекты. В каждом из случаев взаимодействия Анненского с французским материалом (Леконт де Лиль, Сюлли-Прюдом, Малларме, Верлен) мы мыслим единицу текста – перевод Анненского как истолковывающую интерпретацию, что позволяет также назвать переводный текст версией, что ведет за собой метод вольного перевода и его субъективную модальность. Анненский не стремится к эквивалентности перевода, которая заключается в параллелизме лексического состава, сохранении структуры оригинала. Более важно для поэта создать значимую «внетекстовую онтологию» (термин А. Поповича) перевода.

Для русского поэта оказывается важным по собственному замыслу выстроить книгу переводов и присоединить ее к своей книге стихотворений «Тихие песни». Приложение «Парнасцы и проклятые» рассматривалось нами как равноправная часть книги «Тихие песни». Переводы и оригинальные стихотворения взаимодействуют на жанровом, мотивном, образном уровне.

Группируя в приложении переводы из лирики французских поэтов с переводами античной поэзии, русский поэт создает собственный миф о вневременном бытовании литературного произведения. В приложении выделяются три тематических блока. В смысловой части о «поэте и поэзии» находим размышления о природе творческого процесса, о различных образах поэта (изгнанник, умирающий поэт). В блоке о «философии земного существования» осмысляются мотивы индо-буддийской философии, концепция «отражения» как устройства мира, важная для Анненского. Третий смысловой блок – «диалог с потусторонним миром» – актуализирует мотивы воспоминания, тревожного сна, памяти после смерти. В его рамках Анненский работает с балладным жанром.

В приложении «Парнасцы и проклятые» Анненский представляет французский символизм как единое целое. Стихотворения группируются им по принципу со-противопоставления, создаются эксплицитные и имплицитные пары. Эксплицитные пары «Погребение проклятого поэта» (из Ш. Бодлера) – «Над умершим поэтом» (из Л. де Лиля) и пара с одинаковым заглавием «Богема» (переводы из М. Роллина и А. Рембо) предлагают читателю сравнить сходные жизненные или эстетические ситуации с целью проследить разное отношение к ним поэтов. Имплицитные пары «Сон, с которым я сроднился» (П. Верлен) и «Привидение» (Ш. Бодлер), «Песня без слов» (П. Верлен) и «Сплин» (Ш. Бодлер), «Последнее воспоминание» (Л. де Лиль) и «Слепые» (Ш. Бодлер), «Я – маниак любви» (П. Верлен) и «Сушеная селедка» (Ш. Кро) выявляют сходство и различие устойчивых мотивов в сборнике «Парнасцы и проклятые».

Во *второй главе* изучению подвергалось влияние «парнасцев» на художественную и эстетическую мысль Анненского. Особый акцент делался на

критические статьи русского поэта и представителей движения «Парнас» – Леконта де Лиля, Сюлли-Прюдома. Детальный анализ переводов лирики Леконта де Лиля позволил доказать, что творчество французского поэта являлось для Анненского ориентиром в русле осмысления французской культуры как наследницы и продолжательницы Античности. Анненский размышляет о возможном славянском возрождении через античный контекст. Эта убежденность удивительно согласовывается с позицией Леконта де Лиля как неоэллиниста. В русле своей культуры Анненский выстраивает цепочку: античность – классицизм / эллинизм – неоэллинизм – символизм.

В переводах лирики французского поэта Анненского интересовали античные категории, поэтому особое значение приобретает мотив жертвы в переводах русского поэта из Леконта де Лиля. Для перевода Анненский выбирает стихотворения французского поэта, заключающие в себе образы жертвы. В «Огненной жертве» осмысляется античная категория сожжения человека на костре в преломлении этого действия к христианской средневековой догматике. Сожжение еретика становится инверсией знака жертвы, потому что ориентировано не на смысл приобретения, как это мыслилось в античности. В «Дочери эмира» монастырь не становится добровольным топосом жертвенности. В «Смерти Сигурда» в контексте средневековой саги разрабатывается двойственное функционирование мотива: убийство себя и другого как самоопределение.

Нами рассмотрено воплощение мотива жертвы и в собственной лирике Анненского. Творческий процесс понимается поэтом как жертвенный акт, его философия творчества строится на механизме обретения через лишение. Акт самопожертвования может вывести на новый уровень бытия.

Вопрос о становлении модели мира в художественной концепции Анненского, развитие основополагающей для поэта категории «отражения» развивался нами в связи с изучением переводов из лирики Сюлли-Прюдома. В интерпретации переводов Анненским французского поэта активно привлекались его философские труды. В ходе анализа поставленной проблемы удалось прийти к

гипотезе о влиянии идей французского поэта на становление модели отражения, а значит, двойничества как базовой бытийной структуры. «Астральная» образность поэзии Сюлли-Прюдома способствовала типу художественного воплощения образа идеала в «Тихих песнях».

Третья глава касалась непосредственно поэтики переводов Анненского. В первом разделе главы мы обратились к образу «русского» Верлена. Переводческая тактика русского поэта в работе со стихотворением «Il pleure dans mon Cœur» заключается в «укрупнении» символов оригинального текста и в их философизации. Это доказывает стремление Анненского как переводчика к истолкованию иноязычного текста как создания своей версии оригинала, где проговариваются интересующие Анненского категории. Так, в переводе «Il pleure dans mon cœur» («Плачется в моем сердце») разрабатывается двоемирие Анненского (взаимопроникновение пространства «я» и ситуаций внешнего мира), перевод «Mon rêve familier» («Мой привычный сон») дает новую коннотацию женскому образу. Образ женщины в переводах Верлена предельно символизируется, осмысливается как творческое начало и воплощение высшей духовности.

Анализ сонетов Малларме, переведенных Анненским, позволяет говорить о реализации в переводах категорий эстетики творчества. Сонеты «Дар поэмы» и «Гробница Эдгара Поэ» объясняют появление в «Тихих песнях» мотива поэта и его творения, шире, концепции поэта, реализующихся в сонетах «Ненужные строфы» и «Третий мучительный сонет».

По нашему мнению, появление сонетов в первой книге русского поэта во многом связано с его переводами. Поэтом создается оригинальная форма циклизации сонетов, выражающаяся в заглавиях стихотворений. Сонеты в «Тихих песнях» объединены темой творчества. «Фортепьянные» сонеты направлены на осмысление механизмов творчества, процесса порождения слова через воспоминание. Цикл «Лилии», начинающийся «Вторым мучительным сонетом», говорит о философии творения красоты. Этот цикл создает прообраз будущих трилистников Анненского. Способы работы Анненского с сонетом в «Тихих

песнях» показывают, что именно французский символизм повлиял на становление сонетного жанра в творчестве Анненского. Под влиянием французского символизма «Тихие песни» стали полем для эксперимента с сонетной формой.

Тема диссертации открывает обширную панораму проблем для дальнейшего изучения. Так, исследование может служить точкой отсчета при изучении бытования французского символизма, возможно, его трансформации в книге «Кипарисовый ларец».

Список литературы

I. Сборники, статьи, эпистолярное наследие И. Ф. Анненского

1. Анненский И.Ф. «Дафнис и Хлоя». Древнегреч. роман Лонгуса. Перевод Д. С. Мережковского // Филологическое обозрение. 1897. – Т. XII. – Кн. 2. – С. 34-39.
2. Анненский И.Ф. «Илиада» Гомера в переводе Н. Минского // Филологическое обозрение. – 1896. – Т. XI. – Кн. 2. – С. 58 – 66.
3. Анненский И.Ф. «Ипполит», трагедия Еврипида в переводе Д. Мережковского/ И. Ф. Анненский // Филологическое обозрение. – 1893. – Т. IV, Кн. 2. – С. 183-192.
4. Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии [Электронный ресурс] / И. Ф. Анненский //Режим доступа: http://annensky.lib.ru/publ/ant_mith.pdf.
5. Анненский И.Ф. Книги отражений / Иннокентий Федорович Анненский; Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева и др. – М.: Наука, 1979. – 679 с.
6. Анненский И.Ф. Лаодамия / И. Ф. Анненский // Северная речь. – СПб., 1906. –С. 137-208.
7. Анненский И.Ф. Меланиппа-философ /И. Ф. Анненский. – СПб., 1901. – 81 с.
8. Анненский И.Ф. Переводы Д. С. Мережковского: рецензия / И. Ф. Анненский, И. И. Холодняк // Журнал Министерства народного просвещения. – 1908. – Ч. XVIII, дек.,отд. III. – С. 236-239.
9. Анненский И.Ф. Письма: В 2-х т. / Иннокентий Федорович Анненский; Сост., предисловие, коммент. и указатели А. И. Червякова. – СПб.: Издательский дом «Галина скрипсит»; Издательство им. Н. И. Новикова, 2009. – 2 т.

10. Анненский И.Ф. Разбор стихотворного перевода лирических стихотворений Горация, П. Ф. Порфирова, сделанный И. Ф. Анненским/ И. Ф. Анненский. – СПб., 1904. – 54 с.
11. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Иннокентий Федорович Анненский; Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. – Л.: Сов. писатель, 1990. – 640 с.
12. Анненский И.Ф. Театр Еврипида // И.Ф. Анненский. – СПб.: Гиперион, 2007. – 528 с.
13. Анненский, И. Ф. Учено-комитетские рецензии. Вып. I – IV / Иннокентий Федорович Анненский; Сост., подг. текста, предисл. и прилож. и указат. А.И. Червякова. – Иваново: Юнона, 2000-2002. – Вып. I-IV.
14. Анненский И. Ф. Царь Иксион / И.Ф. Анненский. – СПб., 1902. – 90 с.
15. Еврипид. Медея. Ипполит. Вакханки: Трагедии / Пер. с др.-греч. И. Анненского. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 256 с.
16. Ник. Т-о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые. – С. Петербург: Тов. Художеств. печати, 1904. – 130 с.
17. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем: в 3 т. / Иннокентий Федорович Анненский. – СПб., типография книгоиздательского т-ва «Просвещение». – 1906. – 628 с. – Т.1.
18. Театр Еврипида. Перевод со введениями и послесловиями И.Ф. Анненского / И. Ф. Анненский. – Т.2. – Москва: издание М. и С. Сабашниковых, 1917. – 520 с.
19. Театр Еврипида. Перевод со введениями и послесловиями И.Ф. Анненского / И. Ф. Анненский. – Т.3. – Москва: издание М. и С. Сабашниковых, 1921. – 549 с.

II. Художественные тексты

20. Бальмонт, К. Д. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Книжный клуб Книговек, 2010. – Т. 6. – 624 с.
21. Блок, А. А. Собрание сочинений: В 20 т. – М.: Наука, 2003. – Т. VII. – 436 с.

22. Зарубежная поэзия в переводах В. Брюсова / [составление и коммент. С. И. Гиндина]. – М.: Радуга, 1994. – 896 с.
23. Малларме, С. Стихотворения / Стефан Малларме; [пер. с фр., состав. и коммент. Р. Дубровкина]. – М.: Текст, 2012. – 235 с.
24. Пастернак, Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. / Борис Леонидович Пастернак; [предисл. Л. Флейшмана; сост. и коммент. Е. Пастернака и Е. Пастернак] – М.: Слово, 2005. – Т. VI.
25. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: В 19 т. / Александр Сергеевич Пушкин; [Тексты подгот. и прим. сост. В. Э. Вацууро и др.] – М.: Воскресенье, 1999. – 3 т., кн. 1., 5 т.
26. Старшая Эдда. Песни о божествах: Скандинавский эпос/ Пер., введ., предисл. и коммент. С. Свириденко. – Изд 3-е. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 384 с.
27. Сюлли-Прюдом в переводах Андреевского, Анненского, Апухтина, К. Р., Ладыженского, Михаловского, Плещеева, Познякова, Тхоржевского, Хвостова, Чюминой, Эллис, Энгельгардт, Якубовича. – С. Петербург: Типография А. С. Суворина, 1911. – 175 с.
28. Французская поэзия в переводах русских поэтов 10-70-х годов XX века / Сост., предисл. Е. Г. Эткинда; коммент. В.В. Сычкова. – Москва: Радуга, 2005. – 750 с.
29. Leconte de Lisle. Préface des «Poèmes antiques» [Электронный ресурс] / Leconte de Lisle // Режим доступа: <http://fr.wikisource.org>.
30. Leconte de Lisle. Préface des «Poèmes et poésies» / Leconte de Lisle // Режим доступа: <http://fr.wikisource.org>.
31. Mallarmé, S. «Hérésies artistiques» [Электронный ресурс] / S. Mallarmé // Режим доступа: [http://fr.wikisource.org/wiki/Hérésies artistiques](http://fr.wikisource.org/wiki/Hérésies_artistiques).
32. Mallarmé, S. «Symphonie littéraire» [Электронный ресурс] / S. Mallarmé // Режим доступа: http://fr.wikisource.org/wiki/Symphonie_littéraire.

33. Mallarmé, S. Enquête sur l'évolution littéraire [Электронный ресурс] / S. Mallarmé // Режим доступа: http://fr.wikisource.org/wiki/Enquête_sur_l'évolution_littéraire.
34. Mallarmé, S. Le Mystère dans les Lettres [Электронный ресурс] / S. Mallarmé // Режим доступа: <http://www.tierslivre.net/litt/mallarmMDL.html>.
35. Mallarmé, S. Selected letters of Stephane Mallarme / Stéphane Mallarmé; Edited and Translated by Rosemary Lloyd. –Chicago: The University of Chicago Press, 1988. – 250 с.
36. Prudhomme, S. Que sais-je?: examen de conscience: sur l'origine de la vie terrestre / S. Prudhomme. – Paris: Alphonse Lemerre, 1895. – 288 с.
37. Verlaine P. Poèmes saturniens / P Verlaine; introduction et notes de Martine Bercot. – Gava: litografia rosés S.A., 2008. – 222 p.
38. Verlaine, P. Oeuvres poétiques completes / Paul Verlaine. – Paris: Gallimard nrf, Bibliothèque de la Pléiade, 1962. – 1004 с.
39. Verlaine, Paul. Poésies / Paul Verlaine. – М., 1977. – 316 с.

III. Литература о творчестве И. Ф. Анненского

40. Аникин, А.Е.. Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи. / А.Е. Аникин. – М.: Языки славянской культуры, 2011. – 472 с.
41. Ашимбаева, Н.Т. Юмор как категория эстетики И. Ф. Анненского / Н. Т. Ашимбаева // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1981. Т. 40. – С. 378 – 386.
42. Бабарыкова, Э.В. Ключевые концепты поэзии И. Анненского: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Эльвира Валерьевна Бабарыкова. – Ярославль, 2007. – 22 с.
43. Бавин, С.П. Иннокентий Анненский [электронный ресурс] / С. П. Бавин //Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/bavin.htm>.
44. Баевский, В. С. Иннокентий Анненский / В. С. Баевский // История русской литературы XX века: компендиум. – 2-е издание, перераб и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 43–48.

45. Барзах, А.Е. Обратный перевод // А. Е. Барзах. – СПб.: Митин журнал, BoreyArt-Center1999. – 420 с.
46. Беренштейн, Е.П. Иннокентий Анненский: эстетика и эстетизм / Е. П. Беренштейн // Методологические и психолого-педагогические аспекты образования. – Тверь, 1992. – С. 81-86.
47. Беренштейн, Е.П. Символизм Иннокентия Анненского: проблемы художественного метода: конспект лекций / Е. П. Беренштейн. – Тверь: ТГУ, 1992. – 38 с.
48. Бобышев, Д. Эстетическая формула Иннокентия Анненского (в отражениях его антагонистов и последователей) / Д. Бобышев // Новый журнал. Нью-Йорк. – 1996. – Кн. 198-199. – С. 178-186.
49. Боровская, А.А. Структурообразующие функции "циклоидов" в лирических книгах И. Анненского «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» /А. А. Боровская // Гуманит. исслед. = Humanitaria studia. – Астрахань, 2007. – N 4. – С. 46 – 51.
50. Брюсов, В.Я. Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец // Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894 – 1924. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 315 – 316.
51. Брюсов, В.Я. Иннокентий Анненский. Фамира-кифарэд // Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894 – 1924. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 413 – 414.
52. Булавкин, К.В. Лирика И. Анненского и античное наследие: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Клим Валерьевич Булавкин. – М., 2003. – 20 с.
53. Волошин, М.А. И. Анненский – лирик/ Волошин М.А. – Лики творчества. Л.: Наука,1988. – С. 524-526.
54. Гаспаров, М.Л. Анненский – переводчик Эсхила // Гаспаров М. Л. Избранные труды. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. 2. – С. 141-147.
55. Гаспаров, М.Л. Еврипид Иннокентия Анненского // Еврипид. – Трагедии: в 2 т. – М.: Ладомир Наука, 1999.– Т. 1. – С. 591-600.
56. Гаспаров, М. Подстрочник и мера точности / М. Л. Гаспаров // О русской поэзии. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 371-372.

57. Гвоздиков, Е. О. «Il pleure dans cour...» Поля Верлена и «Октябрьский миф» Иннокентия Анненского: к вопросу о русско-французских литературных взаимодействиях // Проблема национальной идентичности и принципы межкультурной коммуникации: материалы школы-семинара (Воронеж, 25-30 июня 2001 г.). – Воронеж, 2001. – Т. 2. – С. 14-18.
58. Гинзбург, Л.Я. Вещный мир / Л. Я. Гинзбург // О лирике. – М., 1997. – С. 288-325.
59. Гитин, В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») / В. Е. Гитин // Русская литература. – 1997. – № 4. – С. 34 – 53.
60. Гринштейн, А.Л. Лирика П. Верлена и ее интерпретация в русских переводах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: / Гринштейн Аркадий Львович. – М., 1987. – 24 с.
61. Гумилев, Н.А. Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец// Гумилев Николай Степанович. – Сочинения: в 3 т. – Т. 3. Письма о русской поэзии. – М.: Художественная литература, 1991. – С.58-60.
62. Дубинская, А.С. Лирическая книга И.Ф. Анненского «Тихие песни»: архитектоника и жанровые коды: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ Дубинская Алена Сергеевна. – Омск, 2011. – 18 с.
63. Жажоян, М. Французские традиции в «стихотворениях в прозе» Иннокентия Анненского / М. Жажоян // Стороны света : лит. журнал. – 2007. – № 7. – С. 100-120.
64. Зелинский, Ф. Ф. И. Ф. Анненский как филолог-классик /Ф. Ф. Зелинский // Аполлон. – 1910. – № 4. – С. 1-24.
65. Зелинский, Ф.Ф. Памяти И.Ф. Анненского/ Ф.Ф. Зелинский // Из жизни идей: В 2 т. – Т.1 – М.: Алетейя, 1995. – С. 364-378.
66. Иванов, Вяч. О поэзии Иннокентия Анненского/ В. И. Иванов // Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С.170–175.
67. Иванова, О. Ю. Актуален ли «Еврипид» Инн. Анненского?: (несколько слов к вопросу об интертексте в художественном переводе) / О. Ю. Иванова // Текст:

восприятие, информация, интерпретация. Актуальные проблемы перевода. – М.: РосНОУ, 2002. – С. 33-42.

68. Иванова, О.Ю. Вл. Соловьев и Ин. Анненский в пространстве интертекста Серебряного века /О.Ю. Иванова // Владимир Соловьев и культура Серебряного века: к 150-летию В. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева. – М.: Наука, 2005. – С. 331-339.

69. Иванова, О. Ю. Герменевтическая модель перевода в творчестве И. Анненского: (к постановке вопроса) / О.Ю. Иванова // Университетское переводоведение. – СПб., 2004. – Вып. 5. – С. 127-133.

70. Иванова, О. Ю. Творчество Иннокентия Федоровича Анненского как объект изучения классической филологии: некоторые предварительные замечания / О.Ю. Иванова // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – СПб.: Наука, 2002. – С. 56-64.

71. Иванова, О.Ю. Анненский и античность – герменевтика синтетизма /О.Ю. Иванова // Experimenta Lucifera: Сб. материалов V Поволж. науч. – метод. семинара по пробл. преподавания и изучения дисциплин клас. цикла. – Н. Новгород: Издатель Ю.А. Николаев, 2007. – Вып. 4. – С. 128-130.

72. Иванова, О.Ю. К вопросу о новых терминах в переводе (И. Анненский и его модель перевода) / О.Ю. Иванова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2012. – № 1 (2). – С. 64 – 67.

73. Иннокентий Анненский глазами современников: сборник / К 300-летию Царского Села: [сост., подг. текста Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой, М.А. Выграненко]. – СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2011. – 640 с.

74. Иннокентий Анненский и русская культура XX века: сб. науч. тр. / [сост. и науч. ред. Г.Т. Савельевой]. – СПб.: АО АРСИС, 1996. – 155 с.

75. Иннокентий Федорович Анненский. 1855-1909. Материалы и исследования. По итогам международных научно-литературных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения И.Ф. Анненского. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – 670 с.

76. Кихней, Л.Г., Ткачева Н.Н. Иннокентий Анненский: Вещество существования и образ переживания / Л.Г. Кихней, Н.Н. Ткачева. – М.: Диалог – МГУ, 1999. – 124 с.
77. Козубовская, Г.П. Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений / Г.П. Козубовская // Русская литература. – 1992. – № 2. – С. 72-86.
78. Косихина, С.В. «Без лиц и без речей разыгранная драма...» («Vegliardo» А. Негри в переводе И. Анненского) / С.В. Косихина // Русский язык в школе. – 2009. – № 2. – С. 59-62.
79. Кураева, Н.А. Французский текст в книге стихов «Тихие песни» И.Ф. Анненского / Н.А. Кураева // Филологические этюды. – 2009. — Вып. 12. – ч. I-II. – С. 156-160.
80. Л. В. <Василевский Л.> Ник. Т.-о. Тихие песни. С приложением сборника стих. перевод. «Парнасцы и проклятые». СПб., 1904 // Образование.– 1904. – Апрель. – С. 97-98.
81. Лавриллье, А. Анненский-переводчик как «восприемник» поэтической культуры французских модернистов / А. Лавриллье, Л.Г. Кихней // 100 лет Серебряному веку: материалы международной научной конференции. – М., 2001. – С. 178-183.
82. Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях / А.В Лавров, Р.Д. Тименчик // Памятники культуры. Новые открытия. 1981. – Ленинград: Наука, 1983. – С. 61 – 68.
83. Ласкина, Н.О. Иннокентий Анненский и Леконт де Лиль: критика как самоопределение / Н.О. Ласкина // Текст-Комментарий-Интерпретация: межвузовский сборник научных трудов. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2008. – С. 138-143.
84. Литовченко, А.С. Французский символизм в «Книгах отражений» Ин. Анненского / А.С. Литовченко // Филологические штудии. – Иваново, 2009. – Вып. 12. – С. 10-18.

85. М. М-в. Ник. Т.-о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые». СПб., 1904 // Русский вестник. – 1904. – Июль. – С. 385-386.
86. Малкина, Е.Р. Иннокентий Анненский / Е.Р. Малкина // Литературный современник. – 1940. – № 5-6. – С. 210-213.
87. Мандельштам, О.Э. Письмо о русской поэзии/ О. Э. Мандельштам // Шум времени. – М.: Азбука, 1999. – С.222-224.
88. Меркин, Г.С. Идея развития творческих возможностей личности в педагогическом наследии И. Ф. Анненского / Г. С. Меркин // Русская филология: Ученые записки. – Смоленск, 1994. – Т.1. – С. 422-431.
89. Мусатов В.В. «Тихие песни» Иннокентия Анненского / В.В. Мусатов // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – 1992. – Т. 51. – № 6. – С. 14-24.
90. Налегач, Н.В. И. Анненский и русская поэзия XX века: автореф. д-р. ... филол. наук: 10.01.01 / Налегач Наталья Валерьевна. – Кемерово, 2013. – 41 с.
91. Налегач, Н.В. Микроцикл И. Анненского «Август» как неомифологический текст / Н. В. Налегач // Диалог культур. Сборник материалов IV межвузовской конференции молодых ученых (май 2001). – Барнаул: БГПУ, 2002. – С. 102 – 107.
92. Налегач, Н. В. Пушкинская традиция в поэзии И. Анненского: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01/ Налегач Наталья Валерьевна. – Томск, 2000. – 24 с.
93. Новикова, У.В. Иннокентий Анненский: основы эстетики. / У.В. Новикова. – СПб.: Серебряный век, 2010. – 152 с.
94. Островская, Е. Анненский и Вьеле-Гриффен / Е. Островская // Русская филология. Сборник научных работ молодых филологов. – Вып. 9. – Тарту, 1998. – С. 94-101.
95. Островская, Е. Поэтический перевод и перевод поэзии. И. Ф. Анненский. Концепция отражения / Е. Островская // Русская филология. – Тарту, 1996. – № 7. – С. 166-172.

96. Островская, Е.С. Иннокентий Анненский и французская поэзия XIX в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Елена Сергеевна Островская. – М., 1998. – 25 с.
97. Островская, Е.С. Французские поэты в рецепции И. Анненского. Шарль Леконт де Лиль / Е. С. Островская // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 2005. – № 5. – С. 22 – 36.
98. Оцуп, Н. Царское Село (Пушкин и Иннокентий Анненский). [Электронный ресурс] / Н. Оцуп // Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/otsup/otsup.htm>.
99. Петрова, Г.В. Творчество Иннокентия Анненского / Г.В. Петрова. – Великий Новгород, 2002. – 111 с.
100. Петрова, Г.В. Проблема бессознательного в лирике И. Ф. Анненского / Г. В. Петрова // Русская литературная критика серебряного века. – Новгород: НовГУ, 1996. – С. 30-34.
101. Пономарева, Г.М. Критическая проза И. Ф. Анненского (проблемы генезиса): автореф. ... канд. филол. наук / Пономарева Галина Михайловна. – Тарту, 1986. – 16 с.
102. Пономарева, Г.М. Функция контакта в эстетических взглядах И.Ф. Анненского / Г.М. Пономарева // Ученые записки Тартусского государственного университета = Tartu Riikliku Ulikooli toimetised. – Тарту, 1988. – Вып. 822. Труды по русской и славянской филологии. – С. 74-87.
103. Розанов, В. Переводчик и редактор (К изданию переводов И.Ф.Анненского) // Новое время. – 1917. – 14 янв. (№ 14677). – С. 13-14.
104. Ронен, О. Иносказания / О. Ронен // Звезда. – 2005. – № 5. – С. 229-230.
105. Созина, Е.К. Трансформация зеркального мифа символистов в творчестве И. Анненского / Е.К. Созина // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец, 1995. – С. 108-112.
106. Тименчик Р.Д. О составе сборника «Кипарисовый ларец» / Р.Д. Тименчик // Вопросы литературы, – 1983. – № 8. – С. 307 – 316.

107. Тименчик, Р.Д. Анненский Иннокентий Федорович / Русские писатели. 1800-1917: биограф. словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1992. – Т. 1: А-Г. – С. 84-88.
108. Тростников, М.В. Перевод и интертекст: (Анненский и Верлен)/ М.В. Тростников // Функциональная семантика слова. – Екатеринбург, 1994. – С. 10-18.
109. Тростников, М.В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского / М.В. Тростников // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1991. – Т. 50. – С. 328 – 337.
110. Файн, С.В. Поль Верлен и поэзия русского символизма (И. Анненский, В. Брюсов, Ф. Сологуб): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Файн Светлана Викторовна. – М., 1994. – 231 с.
111. Фёдоров, А.В. Два поэта (Иннокентий Анненский и Фёдор Сологуб как переводчики поэзии: вступ. ст.) / А.В. Федоров // Созвучия. – М.: Прогресс, 1979. – С. 3-5.
112. Федоров, А.В. Иннокентий Анненский – лирик и драматург: вступ. ст. / А.В. Федоров // Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. – Л.: Советский писатель, 1990. – С. 5-50.
113. Федоров, А.В. Иннокентий Анненский / А.В. Федоров // Анненский И. Ф. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1939. – С. 3-30.
114. Федоров, А.В. Иннокентий Анненский. Личность и творчество / А.В. Федоров. – Л., Художественная литература, 1984. – 255 с.
115. Философова, М.В. Цикл как стилевая константа И. Анненского // Малые жанры: теория и история. – Иваново: Ивановский государственный университет, 2007. – С. 221-230.
116. Ходасевич, В.Ф. Об Анненском/ В.Ф. Ходасевич // Перед зеркалом. – М.: ОЛМА-пресс, 2002. – С.122-127.
117. Хохулина, А.Н. Пространство и время как категория философской лирики (на материале поэзии И. Анненского) // Вестник С.-петерб. университета. – Сер. 2, История, языкознание, литературоведение. – СПб., 1995. – Вып. 3. – С. 112-116.

118. Хохулина, А.Н. Развитие художественного символа в поэтическом тексте: («Цветной слух» и «музыкальное слово» в лирике И. Анненского) / А.Н. Хохулина // Эволюция лексико-фразеологического и грамматического строя русского языка. – Магнитогорск: Издательство МГПИ, 1994. – С. 94-103.
119. Черный, К.М. Анненский и Тютчев / К.М. Черный // Вестник МГУ, серия литературоведения и языкознания. – 1973. – № 2. – С. 10-22.
120. Шелогурова, Г.Н. Творчество Ш. Леконта де Лиля в отражении русского и латиноамериканского модернизма (Иннокентий Анненский и Рубен Дарио) / Г.Н. Шелогурова // Россия и Запад: диалог культур. – М., 2008. – Вып. 14, ч. 2. – С. 284-294.

IV. Работы по истории и теории перевода

121. Аврелий. О книгах. Отзывы о книгах русских, немецких, французских // Весы. – 1904. – № 4. – С. 62-63.
122. Автономова Н.С. Перевод, рецепция, понимание / Н.С. Автономова Познание и перевод. Опыты философии языка. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – С. 353-641.
123. Алексеев, В.В. Французское стихотворение как объект перевода: (на материале поэзии Ш. Бодлера, П. Верлена С. Малларме): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Алексеев Вадим Викторович. – Киев, 1988. – 17 с.
124. Алимов, В.В. Художественный перевод: практический курс перевода / В.В. Алимов. – М.: Академия, 2010. – 254 с.
125. Базылев В.Н. Теория перевода: курс лекций / В.Н. Базылев. – Кн. 1. – М.: ФЛИНТА, 2012. – 121 с.
126. Барзах, А.Е. Бывает ли «нерусская» тоска? // Новый Сизиф. – СПб., 1996. – С. 120–135.
127. Бахнова Ю.А. Поэзия Оскара Уайльда в переводах поэтов Серебряного века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Бахнова Юлия Анатольевна. – Томск, 2010. – 26 с.

128. Блок А.А. Эмиль Верхарн. Монастырь. Перевод с французского Эллиса. Предисловие Андрея Белого. // Блок А.А. Полное собрание сочинений: В 20 т. Проза (1908 – 1916). – М.: Наука, 2010. – Том VIII. – С. 165-167.
129. Блок, А.А. Рецензия на книгу Ник. Т-о «Тихие песни». С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые» / А.А. Блок // Слово. – 1906. – № 403 (6 марта). – Лит. приложение № 5.
130. Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле // Брюсов В.Я. Сочинения: В 2-х т. Статьи и рецензии 1893 – 1924; Из книги «Далекие и близкие»; «Miscellanea» – М.: Художественная литература, 1987. – Т. 2. – С. 97-103.
131. Брюсов, В.Я. О французской лирике. К читателям от переводчика //Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). – Ереван: Лингва, 2005. – С.183.
132. Брюсов, В.Я. Рецензия на книгу Ник. Т-о «Тихие песни». С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые» / В.Я. Брюсов // Весы. – 1904. – № 4. – С. 62-63.
133. Бухтиярова, С.А. Информация и мера информативности в художественном переводе / С.А. Бухтиярова // Перевод и когнитология в XXI веке. IV международная научная теоретическая конференция (18-19 апреля 2011). Тезисы докладов и сообщений. – М., Изд-во МГОУ, 2011. – С. 26-28.
134. Валеева, Н.Г. Теория перевода: культурно-когнитивный и коммуникативно-функциональный аспекты: монография/ Н. Г. Валеева. – М.: РУДН, 2010. – 244 с.
135. Войнич, И.В. Стратегии лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Войнич Ирина Владимировна. – Пермь, 2010 – 19 с.
136. Волошин, М.А. Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов // Волошин М.А. Собрание сочинений. Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 6, кн. 1. – С. 153-163.
137. Волошин, М. А. От переводчика: Предварение о переводах // Волошин М.А. Собрание сочинений. Переводы. – М.: Эллис Лак, 2006. – Т. 4. – С. 30.

138. Волошин, М.А. Польш Верлэн. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом // Волошин М.А. Собрание сочинений. Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 6, кн. 1. – С. 102-110.
139. Гаспаров, М. Брюсов и буквализм / М. Гаспаров // Мастерство перевода: Сборник восьмой. – М.: Советский писатель, 1971. – С. 88-128.
140. Гаспаров, М.Л. Путь к перепутью (Брюсов-переводчик)// Торжественный привет: стихи зарубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова. – М., 1977. – С. 5-11.
141. Григорьев, А.Л. Русский модернизм в зарубежном литературоведении // Русская литература. – 1968. – № 3. – С. 199-215.
142. Каде, О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации / О. Каде // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 69-90.
143. Куницына, Е.Ю. Лингвистические основы юридической теории художественного перевода: автореф. дис. ... д. филол. наук: 10.02.19 / Куницына Евгения Юрьевна. – Иркутск, 2011. – 35 с.
144. Кушникова, Л.В. Взаимодействие языков и культур в переводческом пространстве: гештальт-синергетический подход: автореф. дис. ... д. филол. наук: 10.02.19 / Кушникова Людмила Вениаминовна; – Челябинск, 2004. – 32 с.
145. Ланчиков, В.К. Развитие художественного перевода в России как эволюция функциональной установки [электронный ресурс] / В.К. Ланчиков // <http://www.thinkaloud.ru/sciencelr.html>.
146. Лаццарин, Ф. Н.С. Гумилев – переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе» / Ф. Лаццарин // Вестник Московского университета. – 2012. – Сер. 9. Филология. – № 3. – С. 163-178.
147. Левин, Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / Ю.Д. Левин. – Л.: Наука, 1985. – 299 с.

148. Левин, Ю.Д. Проблема переводной множественности/ Ю.Д. Левин // Литература и перевод: проблемы теории. – М.: Прогресс. Литера,1992. – С. 213-216.
149. Левченко, Г.А. Сопоставление перевода поэтического произведения с его оригиналом на примере стихотворения Ш. Бодлера «Сплин» /Г.А. Левченко // Вестник Московского университета. – Сер. 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2002. – № 3. – С. 132-143.
150. Левый, И. Искусство перевода / И. Левый. – М.: Прогресс, 1974. – 396 с.
151. Львовская, З.Д. Современные проблемы перевода / З.Д. Львовская. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 219 с.
152. Макарова, Т.Ю. Проблема истины как элемент переводческой адаптации "Песни без слов» П. Верлена / Т.Ю. Макарова // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания. – Новосибирск: Центр развития научного сотрудничества, 2010. – С. 72-76.
153. Михайловский, Н. Русское отражение французского символизма / Н. Михайловский // Статьи о русской литературе XIX-начала XX века. – Л., Художественная литература, 1989. – С. 449-476.
154. Модестов, В. С. Художественный перевод: история, теория, практика / В. С. Модестов. – М.: Издательство Лит. института им. А.М. Горького, 2006. – 463 с.
155. Найда, Ю. К науке переводить/ Ю. Найда // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 114-137.
156. Нелюбин, Л.Л. История и теория перевода в России / Л.Л. Нелюбин, Г.Т. Хухуни. – М.: Народный учитель, 1999. – 138с.
157. Нелюбин, Л.Л. Информационная теория перевода/ Л. Л. Нелюбин //Перевод и когнитология в XXI веке. IV международная научная теоретическая конференция (18-19 апреля 2011). Тезисы докладов и сообщений. – М., Изд-во МГОУ, 2011. – С. 26-28.
158. Нелюбин, Л.Л. Наука о переводе: история и теория с древнейших времен до наших дней / Л.Л. Нелюбин. – М.: Флинта, 2008. – 412 с.

159. Нелюбин, Л.Л. Теории и модели перевода в истории переводоведения / Л.Л. Нелюбин // Перевод и когнитология в XXI веке. III международная научная теоретическая конференция (27 апреля 2010). Тезисы докладов и сообщений. – М., Изд-во МГОУ, 2011. – с. 36-37.
160. Нойберт, А. Прагматические аспекты перевода/ А. Нойберт // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 185-202.
161. Оболенская, Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация / Ю.Л. Оболенская. – М.: URSS ЛИБРОКОМ, 2012. – 262 с.;
162. Огнева, Е.А. Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода / Огнева Е.А. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2004. – 228 с.
163. Погосов, А.А. Динамика переводческого процесса: критерии лингвокогнитивного описания: автореф. дис. ... на соискание ученой степени канд. филол. наук: 10.02.19 / Погосов Аванес Аванесович. – М., 2011. – 19 с.
164. Русские писатели о переводе (XVIII – XX вв.) / Под ред. Ю.Д. Левина, А.В. Федорова. – Л.: Советский писатель, 1960. – 696 с.
165. Свиридова, А.В. Традиции французского символизма в русской поэзии рубежа XIX–XX в.в. (на материале творчества П. Верлена и К. Бальмонта) / А. В. Свиридова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2011. – № 3. – С. 290-298.
166. Серебрякова, О.М. К. Бальмонт – поэт-переводчик/ О.М. Серебрякова // Русская словесность. – 2008 – № 4 – С. 25-29.
167. Сидоровская, З.В. Лингвокультурный аспект переводов поэзии П.-Ж. Беранже на русский и английский языки: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Сидоровская Зоя Владимировна. – Ярославль, 2009. – 22 с.
168. Стрельникова, А.Б. Ф. Сологуб – переводчик поэзии П. Верлена: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Стрельникова Анна Борисовна. – Томск, 2007. – 23 с.

169. Топер, П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М: Наследие, 2000. – 254 с.
170. Триббл, К.О. Творчество Поля Клоделя в отражении русской критики: о статьях И. Анненского, М. Волошина и Б. Эйхенбаума / К. О. Триббл // Начало века. – СПб.: Наука, 2000. – С. 234-249.
171. Файн С. В. Поль Верлен и поэзия русского символизма (И. Анненский, В. Брюсов, Ф. Сологуб): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Файн Светлана Викторовна. – М., 1994. – 24 с.
172. Федоров, А.В. Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки / А.В. Федоров. – Л.: Советский писатель, 1983. – 352 с.
173. Федоров, А.В. Основы общей теории перевода / А.В. Федоров. – СПб., 2002. 416 с.
174. Финкель, А.М. «Ночная песня странника» Гете в русских переводах / А.М. Финкель // Моск. лингв. журн = Moscow ling. j. – М., 2006. –Т. 9, № 1. – С. 109-140.
175. Художественный перевод как форма межкультурной коммуникации (начала теории): монография / Н.В. Воронежская, Е.Л. Лысенкова, Е.В. Харитонова, Р. Р.Чайковский. – Магадан: Северо-Восточный гос. ун-т, 2012. – 103 с.
176. Чайковский, Р.Р. Реальности поэтического перевода: (Типологические и социологические аспекты) / Р.Р. Чайковский. – Магадан: Кордис, 1997. – 197 с.
177. Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 574 с.
178. Эткин, Е. Ранний русский Бодлер / Е. Эткин // Филологические записки – Воронеж, 1995. – Вып. 4. – С. 93-99.
179. Эткин, Е.Г. Поэзия и перевод / Е.Г. Эткин. – М.-Л.: Советский писатель, 1963. – 429 с.
180. Эткин, Е.Г. Русские переводчики XX века/ Е. Г. Эткин // Мастера поэтического перевода. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. – С. 5-54.

181. Якобсон, Р.О лингвистических аспектах перевода / Р.О. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 16-24.

182. Янборисова, Л.Р. Ключевой элемент в оригинальном и переводном текстах: Ш. Бодлер и А.С. Пушкин / Л.Р. Янборисова // Текст & комментарий. – М.: МАКС-пресс, 2005. – Ч. 5. – С. 156-162.

V. Литература по истории, философии и теории литературы

163. «Современный Парнас» // История западноевропейской литературы. XIX век: Франция, Италия, Испания, Бельгия / под ред. Т.В. Соколовой. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 219-228;

164. Алексеев, А.А. Переводы христианских стихотворений П. Верлена в поэзии и судьбе И. Анненского / А.А. Алексеев // Сергеевские чтения. – Курган, 1999. – Вып. 2. – С. 40-42.

165. Алефиренко, Н.Ф. Поэтическая энергия слова: Синергетика языка, сознания и культуры / Н.Ф. Алефиренко. – М.:Academia, 2002. – 391 с.

166. Андреев, Л.Г. Импрессионизм / Л.Г. Андреев. – М.: Издательство МГУ, 1980. – 284 с.

167. Андреев, Л.Г. История французской литературы: учебник для филол. спец. вузов / Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова, Г.К. Косиков. – М.: Высшая школа, 1987. – 543 с.

168. Багно В.Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир / В.Е. Багно. – СПб.: Гиперион, 2005. – 228 с.

169. Бальмонт, К.Д. Поэт внутренней музыки (Иннокентий Анненский)/ К.Д. Бальмонт. – Из несобранного. М., 2001. – С.153-155.

170. Белый, А. Смысл искусства/ А. Белый // Критика, эстетика, теория символизма: В 2 т. – Т. I. – М.,1994. – С. 167-170.

171. Биккулова, И.А. Феномен русской культуры Серебряного века / И.А. Биккулова. – М.: Флинта, 2010. – 232 с.
172. Богомолов, Н.А. Серебряный век: опыт рационализации понятия / Н.А. Богомолов // Вокруг «Серебряного века»: статьи и материалы. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 3-30.
173. Богомолов, Н. У истоков символизма /Н. Богомолов // Блоковский сборник. - Тарту, 2003. – XVI. – С. 9-19.
183. Брюсов, В.Я. Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова / В. Я. Брюсов. – М.: Скорпион, 1911. – 202 с.
174. Брюсов, В.Я Русские символисты// Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. – М., 1975. – Т.VI. – С.31-36.
175. Быстрова, Ю.М. Русско-французские культурные связи в конце XIX-начале XX вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02/ Быстрова Юлия Михайловна. – Саратов, 2010. – 26 с.
176. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – М.: Акад. Наук СССР, 1963. – 255 с.
177. Владимирова, А.И. Проблема художественного познания во французской литературе на рубеже двух веков (1890-1914) / А.И. Владимирова. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1976. – 96 с.
178. Выготский, Л.С. Мышление и речь / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 1999. – 351 с.;
179. Гаджикурбанов, А.Г. Спиноза о началах моральной жизни [Электронный ресурс] / А.Г. Гаджикурбанов // Доклад в Секторе этики Института философии РАН. – Режим доступа: iph.ras.ru/uplfile/ethics/seminar/gadzhik_q.html.
180. Гарин, И.И. Проклятые поэты / И И. Гарин. – М.: Terra-кн. клуб, 2003. – 846 с.
181. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука, 1993. – 304 с.

182. Гаспаров, Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 351 с.
183. Гаспаров, М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма / М.Л. Гаспаров // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. – М.: Наследие, 1992. – С. 244-264.
184. Гелескул, А. На мотив Верлена /А. Гелескул // Иностранная литература. – 1995. – № 7. – С. 247-249.
185. Горький, М. Поль Верлен и символисты/ М. Горький //Самарская газета. – 1896. – № 81 – С. 5.
186. Гречаная, Е.П. «Младшая сестра Бальзака»: Марселина Деборд-Вальмор // Французская литература 30-40-х годов XIX века: «Вторая проза» / отв. ред. А.Д. Михайлов, К.А. Чекалов ; Институт мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М.: Наука, 2006. – С. 346-362.
187. Григорьян, К.Н. Верлен и русский символизм/ К.Н. Григорьян // Русская литература. – 1971. – № 1. – С. 30-35.
188. Гринштейн А.Л. Разговорная речь в лирике Верлена и ее передача в русских переводах / А.Л. Гринштейн // Содержательность форм в художественной литературе: проблемы поэтики: межвуз. сб. науч. тр. – Самара: КГУ, 1991. – С. 56-70.
189. Гринштейн, А.Л. Лирика П. Верлена и ее интерпретация в русских переводах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Гринштейн Аркадий Львович. – М., 1987. – 24 с.
190. Грякалова, Н.Ю. Человек модерна: биография – рефлексия – письмо / Н.Ю. Грякалова. – Спб.: Дмитрий Буланин, 2008. – 384 с.
191. Гуго, Ф. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия / Ф. Гуго. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 344 с.
192. Гумилев, Н. С. Жизнь стиха// Гумилев Николай Степанович. – Сочинения: в 3 т: – Т. 3. Письма о русской поэзии. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 13-15.

193. Дарвин, М.Н. Проблема цикла в изучении лирики/ М.Н. Дарвин. – Кемерово: КемГУ, 1983. – 103 с.
194. Дарвин, М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт поэтики изучения конвергентного сознания / М.Н. Дарвин, В.И. Тюпа. – Новосибирск: Наука, 2001. – 292 с.
195. Дубровкин, Р. Стефан Малларме и Россия / Р. Дубровкин. – Bern: Peter Lang, 1998. – 565 с.
196. Ермилова, Е.В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова. – М., Наука, 1989. – 176 с.
197. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / В.М. Жирмунский. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 464 с.
198. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и запад / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 494 с.
199. Жук, М.И. Основные тенденции развития историко-литературного процесса в конце XIX – начале XX века // М.И. Жук. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учебное пособие. – М.: Флинта, 2011. – С. 5-43.
200. Замшев М. Русские переводчики Верлена / М. Замшев // Поэзия. – М., 2002. – № 3/4. – С. 52-58.
201. Зарубежная литература XX века (1871-1917): Учебник для филол. фак. пед. ин-тов / В.Н. Богословский, З.Т. Гражданская, С.Д. Артамонов и др.– М.: Просвещение, 1979. – 351 с.
202. Зарубежная литература XX века: Учебник для вузов/ Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др. – М.: Высшая школа, 2004. – 559 с.
203. Зарубежная литература XX века: Учебник для вузов/ Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др.; Под ред. Л.Г. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. школа, 2004. – 559 с.
204. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века : учебное пособие: в 2 т. / Под. ред. В.М. Толмачева. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – Т.1 – 304 с.

205. Зелинский, Ф.Ф. Поэт славянского возрождения. Вячеслав Иванов [электронный ресурс] / Ф.Ф. Зелинский // Режим доступа: <http://losevaf.narod.ru/Zelin.htm>.
206. Зенкин, С.Н. Работы по французской литературе / С.Н. Зенкин. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 317 с.
207. Зенкин, С.Н. Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы) / С.Н. Зенкин. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2001. – 144 с.
208. Золотарев, И. Две ипостаси Верлена // «Остров любви»: антология французской поэзии. – Орел, 2003. – С. 39-45.
209. Золотарев, И. Нюансы («Романсы без слов» Поля Верлена) // И Золотарев. // Русские идеалы.– Орел: ОГУ, 2003. – С 53-55.
210. История зарубежной литературы XIX века / Под. ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа, 2007. – 656 с.
211. История зарубежной литературы XIX века: учебное пособие для студентов высшего профессионального образования / Б.А. Гиленсон. – М.: Издательский центр «Академия», 2012. – 383 с.
212. Казак, В. Лексикон русской литературы XX века = Lexikon der russischen Literatur ab 1917/ В. Казак. – М.: РИК «Культура», 1996. – 492 с.
213. Карко Ф. Жизнь в поэзии / Ф. Карко. – СПб.: Искусство – СПб, 1999. – 229 с.
214. Келдыш, В.А. О «Серебряном веке» русской литературы. Общие закономерности / В. А. Келдыш. – М.: ИМЛИ, 2010. – 511 с.
215. Козицкая, Е.В. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте/ Е.В. Козицкая. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1999. – 139 с.
216. Колобаева, Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков / Л.А. Колобаева. – М.: Издательство МГУ, 1990. – 333 с.

217. Колобаева, Л.А. Полифункциональность неомифологизма в творчестве символистов // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи – М.: Наука, 2010. – С. 93 – 103.
218. Корецкая, И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века/ И. В. Корецкая. – М.: Радикс, 1995. – С. 131.
219. Корман, Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система / Б.О. Корман. – Ижевск, 1978. – 89 с.
220. Критика русского символизма. – М.: ООО «Издательство «Олимп»: ООО Издательство АСТ, 2002. – Т. 1., Т. 2.
221. Круглова, И.Н. Онтологические и культурантропологические основания феномена жертвенности в контексте генезиса символа судьбы: автореф. ... дис. доктора философ. наук: 09.00.01 / Круглова Инна Николаевна. – Томск, 2010. – 35 с.
222. Куликова, Е.Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов / Е.Ю. Куликова. – Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2011. – 530 с.
223. Липовой, С.П. Метафизика Бенедикта Спинозы/ С.П. Липовой // История новоевропейской философии (XVII-первая половина XVIII в.). – Ростов н/Д: Изд-во ЮФУ, 2009. – С. 93-110.
224. Липовой, С.П. Теория познания и этика Бенедикта Спинозы / С.П. Липовой // История новоевропейской философии (XVII-первая половина XVIII в.). – Ростов н/Д: Изд-во ЮФУ, 2009. – С. 110-122.
225. Литературное наследство. – Т. 27 – 28. – Москва: Журнально-газетное объединение, 1937. – 410 с.
226. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм / А. Ф. Лосев. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 960 с.
227. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство/ А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1995. – 319, с.
228. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 447 с.

229. Ляпина, Л.Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840х-1860х годов: автореф. дис...канд. филол. наук: 10.01.01 / Ляпина Лариса Евгеньевна. – Л., 1977. – 12 с.
230. Мазаев, А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А. И. Мазаев. – М.: Наука, 1992. – 326 с.
231. Майданский, А.Д. Предисловие / А.Д. Майданский // Бенедикт Спиноза: pro et contra. – СПб : РХГА, 2012. – С. 7-49.
232. Машенина А.В. Концепт перевода в философской герменевтике Г.-Г. Гадамера и философии деконструктивизма Ж. Деррида: автореф. дис. ...канд. филос. наук: 09.00.03 / Машенина Анастасия Вячеславовна. – Томск, 2013. – 27 с.
233. Мелетинский, Е.М. «Эдда» и ранние формы эпоса / Е. М. Мелетинский. – М., «Наука», 1968. – 363 с.
234. Михайлова Т.В. Влияние ранних французских символистов на творчество В. Я. Брюсова: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.05 / Михайлова Татьяна Владимировна. – Москва, 2000. – 26 с.
235. Михайлова Т.В. Поэзия французского символизма / Т.В. Михайлова. – М.: ВГИК, 2012. – 35 с.
236. Можяева, А.Б. Миф в литературе XX века: структура и смыслы / А.Б. Можяева // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ, 2002. – С. 305-330.
237. Моруа, А. Поль Верлен/ А. Моруа // Иностранная литература. – 1996. – № 7. – С.204-207.
238. Мошонкина, Е.Н. Поль Верлен: перевод как искусство потерь / Е.Н. Мошонкина// Гуманитарные исследования. – 2009. – № 4 (32). – С. 192 – 200.
239. Обломиевский, Д.Д. Французский символизм / Д.Д. Обломиевский. – М.: Наука, 1973.– 303 с.
240. Останкович А.В. Гармоническая структура русского классического сонета XVIII – первой половины XX века: автореф. дис.... д. филол. наук: 10.01.01 / Останкович Анатолий Вячеславович. – М., 2009. 33 с.

241. Останкович, А.В. Сонет; Правила сонета как основа системной реализации его синергетического потенциала / А.В. Останкович // «Нетвердость» твердых форм стиха как условие реализации их синергетического потенциала. – Ставрополь: Альфа Принт, 2012. – С. 10-113.
242. Останкович, А.В. Сонеты И.Ф. Анненского: аспект гармонической организации: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Останкович Анатолий Вячеславович. – Ставрополь, 1996. – 19 с.
243. От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н.А. Богомолова / [сост.: А. Лавров и О. Лекманов] – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 768 с.
244. Пайман, А. История русского символизма / А. Пайман. – М.: Республика Лаком – Кн., 2002. – 413 с.
245. Пастернак, Б.Л. Поль-Мари Верлен/ Б.Л. Пастернак. – Полное собрание сочинений: В 11 т. – Т. V. Статьи, рецензии. – М.: Слово, 2004. – С. 58-59.
246. Перси, У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / У. Перси. – М.: Аграф, 2007. – 224 с.
247. Плотин. Об уме, идеях и о сущем (V 9) // Плотин. Сочинения. – Спб.: Алетейя, 1995. – С. 138-151.
248. Погребная, Я.В. Архаический эпос Раннего Средневековья (кельтские саги, песни «Старшей Эдды») // История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: учебное пособие; практикум. – М., ФЛИНТА: Наука, 2011. – С. 33-50.
249. Полонский, В.В. Между традицией и модернизмом: русская литература рубежа XIX-XXвв. / В.В. Полонский. – М.: ИМЛИ, 2011. – 471 с.
250. Потапова З.М., Ржевская Н.Ф., Великовский С.И., Данилин Ю.И., Наркирьер Ф.С., Евдокимова Л.В. Французская литература [второй половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 8 томах. – М.: Наука, 1983-1994. – Т. 7. – 1991. – С. 252-327.

251. Поэтика русской литературы конца XIX – нач. XX в. Динамика жанра. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 829 с.
252. Прокофьева В.Ю. Символизм. Акмеизм. Футуризм: модели поэтического пространства (лексический аспект): Монография / В.Ю. Прокофьева. – М.: Спутник+, 2011. – 136 с.
253. Птифис П. Верлен / П. Птифис. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 488 с.
254. Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы / Под. ред. Е.К. Ромодановской, Ю.В. Шатина. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1994. – 190 с.
255. Ронен, О. Серебряный век как умысел и вымысел / О. Ронен. – М.: ОГИ, 2000. – 150 с.
256. Русская литература конца XIX –нач. XX в. в зеркале современной науки. – М., ИМЛИ РАН, 2008. – 415 с.
257. Русская литература конца XIX –нач. XX в. в зеркале современной науки. – М., ИМЛИ РАН, 2008. – 415 с.
258. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – ИМЛИ РАН. М.: «Наследие», 2000; 2001. – Книга 1, 2 – 960 с.; 768 с.
259. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 кн. / В.А. Келдыш. – М.: Наследие, 2000, 2001. – Кн. 1, Кн. 2.
260. Силантьев, И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
261. Символизм // История западноевропейской литературы. XIX век: Франция, Италия, Испания, Бельгия / под ред. Т.В. Соколовой. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 275-300;
262. Соболевская, Г.И. Проблема цикла в русской прозе 80-х – начала 90-х годов. (К постановке проблемы. Статья первая)/ Г.И. Соболевская // Проблемы метода и жанра. – Вып. 4. – Томск: Издательство Томского университета, 1977. – С. 50-56.

263. Соколова, Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии / Т.В. Соколова. – СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – 304 с.
264. Соловьев, Вл. Плотин // Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. Энциклопедический словарь. – С.-Петербург: Типо-Литография И.А. Ефрона. – 1898. – Т. XXIIIа.
265. Сологуб, Ф. Поль Верлен. Стихи, собранные и переведенные Ф. Сологубом / Ф. Сологуб. – СПб.: Факелы, книгоиздательство Д. К. Тихомирова, 1908. – 55 с.
266. Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 800 с.
267. Титаренко, С.Д. Сонет в поэзии серебряного века: художественный канон и проблема стилевого развития. Учебное пособие / С.Д. Титаренко. – Кемерово: Кемеровский гос. университет, 1998. – 106 с.
268. Тихомирова, Ю.А. Жанровые разновидности романтического перевода (на материале переводов И.И. Козлова из английских поэтов): дис...канд. филол. наук: 10.01.01 / Юлия Александровна Тихомирова. – Томск., 2008. – 221 с.
269. Тишунина, Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа: Монография / Н.В. Тишунина. – СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 160 с.
270. Томашевский, Б. В. Пушкин и Франция / Б. В. Томашевский. – Л.: Советский писатель, 1960. – 498 с.
271. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
272. Топоров, В.Н. Миф о Тантале (об одной поздней версии – трагедия Вяч. Иванова) / В.Н. Топоров // Палеобалканистика и античность. – М.: Наука, 1989. – С. 61-89.
273. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
274. Тюпа, В.И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии / В.И. Тюпа. – Красноярск, 1987. – 218 с.

275. Федотов, О.И. Сонет / О.И. Федотов. – М.: РГГУ, 2011. – 601 с.
276. Фоменко, И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И. В. Фоменко. – Тверь: ТГУ, 1992. – 123 с.
277. Фрейзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии / Дж. Дж. Фрейзер. – М.: Академический Проект, 2012. – 854 с.
278. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., Академия. – 431 с.
279. Ханзен-Леве, А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве. – СПб.: Акад. проект, 1999. – 508 с.
280. Хоружий, С.С. Метаморфозы славянофильской идеи в XX веке // Хоружий С.С. О старом и новом. – СПб., Алетейя, 2000. – С. 117-140.
281. Хюбнер К. Истина мифа. / К. Хюбнер. – М.: Республика, 1996. – 448 с.
282. Цивьян Т.В. Образ и смысл жертвы в античной традиции (в контексте основного мифа)// Палеобалканистика и античность. – М.: Наука, 1989. – С. 119-131.
283. Чумаков, Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. – 432 с.
284. Шаповалов, М. Верлен сегодня/ М. Шаповалов // Октябрь. – 1997. – № 4. – С. 180-182.
285. Шарль Бодлер // История западноевропейской литературы. XIX век: Франция, Италия, Испания, Бельгия / под ред. Т.В. Соколовой. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 203-218;
286. Швейбельман, Н.Ф. В поисках нового поэтического языка: проза французских поэтов середины XIX в. – начала XX веков. / Н. Ф. Швейбельман. – Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2002. – 237 с.
287. Эмихен Г. Греческий и римский театр. // Г. Эмихен. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 321 с.

VI. Литература на иностранном языке

286. Ashnadelle Amin Hilmy, B. A. L'orientalisme de Leconte de Lisle. A thesis in French / B. A. Ashnadelle Amin Hilmy. – Texas Tech University, 1970. – 163 с.
287. Blythe, S. G. In the name of Art / Blythe Sarah Ganz. Promising pictures: Utopian aspirations and Pictorial Realities in 1890s France: A dissertation ... Doctor of Philosophy. – New York, 2007. – С. 16-65.
288. Borker, D. Annenskij and Mallarmé: A case of subtext [Электронный ресурс] /D. Borker // The Slavic and East European Journal. – 1977. – Vol. 21, No. 1. – P. 46-55. – Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/306733>.
289. Byrns R., Kotzamanidou M. Mallarmé and the Poetry of Innokenty Annensky: A Study of Surfaces and Textures [Электронный ресурс] / R. Byrns, M. Kotzamanidou // Comparative Literature Studies. – 1977. –анков Vol. 14. – No. 3. – P. 223-232. – Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/40245919>.
290. Cario L., Régismanet Ch. Du romantisme au Parnasse // L'exotisme. La littérature colonial / L. Cario, Ch. Régismanet. – Paris: Mercure de France, 1911. – С. 111-157.
291. Chadwick, Ch. Symbolism / Ch. Chadwick. – London: Methuen& Co Ltd., 1978. – 71 с.
292. Cherviakov, A. I. An unknown review by Innokentii Annenskii // Slavonica. East European review – L., 1993. – Vol. 71. – N 2. – P. 266-273.
293. Darcos, X. Histoire de la littérature française / X. Darcos. – Paris: Hachette, 2014. – 573 с.
294. Desonay, F. Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens [электронный ресурс]. – Genève: Stalkine reprints, 1974. – Режим доступа: <http://books.google.fr>.
295. Fairlie, A. Leconte de Lisle's poems on the barbarians races [Электронный ресурс] / A. Fairlie. – Cambridge: At the university press, 1947. – 431 с. <http://books.google.fr>.

296. Gamalova N. La littérature comme lieu de rencontre: I. Annenskij, poète et critique / N. Gamalova – Lyon: Publication Université Jean Moulin Lyon 3, 2005. – 332 pp.
297. Gill, Austin. Mallarmé et l'Antiquité: l'après-midi d'un Faune. / Gill Austin // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. – 1958. – V. 10. – C. 158-173.
298. Heistein, J. Le Décadentisme et ses contextes européens / J. Heistein // Décadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes. Recueil d'études. – Wrocław: Wydawnictwo uniwersytetu wrocławskiego; Paris: Librairie – Editions A. G. Nizet. – C. 7-32.
299. Heistein, J. Symbolisme et avant-garde / J. Heistein // Décadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes. Recueil d'études. – Wrocław: Wydawnictwo uniwersytetu wrocławskiego; Paris: Librairie – Editions A. G. Nizet. – C. 58-68.
300. Hémon, Camille. La philosophie de M. Sully Prudhomme / C. Hémon; préface de M. Sully Prudhomme. – Paris, Felix Alcan, 1907. – 464 c.
301. Jullian, R. Le mouvement des arts, du romantisme au symbolisme : Arts visuels, musique, littérature / R. Jullian. – Paris: Michel, 1979. – 589 c.
302. Kim, J. P. Sully Prudhomme: le philosophe du salon du Gaston Paris / Kim Ji-hyun Philippa. For a Modern Medieval Literature: Gaston Paris, courtly love, and the demands of modernity. – Harvard, Cambridge, Massachusetts, 2005. – C. 76-92.
303. Lawler, J. R. The language of French symbolism / J. R. Lawler. – Princeton: Princeton university press, 1969. – 270 c.
304. Ljunggren A. At the Crossroads of Russian Modernism. Studies in Innokentij Annenskij's Poetics / A. Ljunggren – Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1997 – 144 pp.
305. Lloyd, J.A. L'univers poétique de Baudelaire : Symbolisme et symbolique / J.A. Lloyd. – Paris: Mercure de France, 1956. – 355 c.

306. Malinowski, W. M. Le roman du symbolisme (Bourges – Villiers de l'Isle – Adam – Dujardin – Gourmont – Rodenbach) / W. M. Malinowski. – Poznan: Wydawnictwo Naukowe, 2003. – 231 с.
307. Martino, P. Parnasse et Symbolisme (1850-1900) / P. Martino. – Paris, Librairie Armand Collin, 1928. – 218 p.
308. Michelet Jacquod, V. Le roman symboliste: un art de l' "extrême conscience»: Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob / V. Micheley Jacquod. – Genève: DROZ, 2008. – 506 с.
309. Mulder De, C. Leconte de Lisle, entre utopie et république / C. De Mulder. – Amsterdam – New York: Rodopi B.V., 2005. Режим доступа: <http://books.google.fr>.
310. Jourda, P. Une source de Leconte de Lisle [Электронный ресурс] / P. Jourda // Revue d'Histoire littéraire de la France 40e Année. – 1933. – No. 1. – pp. 120-121. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/40519908>.
311. Behrens, R. Leconte de Lisle's "Niobe": Myth into Symbol [Электронный ресурс] / R. Behrens // The Classical Journal. – May, 1960. – Vol. 55. – No. 8. – pp. 363-366. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/3294572>.
312. Ponton, R. Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse [Электронный ресурс] / R. Ponton // Revue française de sociologie. – Apr.-Jun., 1973. – Vol. 14. – No. 2. – pp. 202-220. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/3320189>.
313. Todorov, Ch. Histoire de la littérature française, XVIII-e - XX-e s.: le roman, la poésie / Ch. Todorov. – В. Търново: Faber, 1998. – 276 с.
314. Tucker, J. G. Innokentij Annenskij and the acmeist doctrine / J. Tucker – Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1986. – 154 pp.
315. Vianey, J. Les sources de Leconte de Lisle / J. Vianey. – Montpellier, 1907. – 420 p.
316. Vinogradova de La Fortelle, A. Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition / A. Vinogradova de La Fortelle. – Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence. 2010. – 246 с.

317. Wanner, A. Baudelaire in Russia / A. Wanner. – Gainesville: University press of Florida, 1996. – 245 с.

VII. Справочная литература и электронные ресурсы

318. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. – Новосибирск: Издательство СО РАН, 2006. – Вып. 1. – 243 с

319. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. – Новосибирск: Издательство СО РАН, 2008. – Вып.3, ч.1 – 511 с.

320. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. – Новосибирск: Издательство СО РАН, 2009. – Вып.3, ч.2 – 521 с.

321. Спафарий Н. Г. Книга о Сивиллах, сколько их было и каковы их имена и о предсказаниях их [Электронный ресурс]. / Н. Г. Спафарий // Режим доступа: <http://nordxp.3dn.ru/apokryph/spaphariy.htm>.

322. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов / Дж. Холл. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 720 с.

323. Dictionnaire. Lexicographie [электронный ресурс] // Centre national de ressources textuelles et lexicales. Режим доступа: www.cntrl.fr/definition/dictionnaire.