

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 7

Сборник научных работ  
молодых филологов



TARTU ÜLIKOOLI  
KIRJASTUS

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Сборник «Русская филология. 7» — очередной том серии, которая знакомит читателя с материалами научных конференций молодых филологов в Тарту.

В настоящий том включены статьи на основе докладов, прочитанных в Тартуском университете в апреле 1995 года. Конференция была международной, и среди авторов сборника — студенты и магистранты из Эстонии, Польши, России.

Тематика статей охватывает широкий период развития русского языка и литературы — начиная с XI века и до наших дней. В то же время работы авторов отражают направление исследований в области русской филологии крупнейших центров и наиболее интересных семинариев как в области лингвистики, так и литературоведения.

Мы надеемся, что наши традиционные конференции, которые мы проводим ежегодно в конце апреля, и впредь будут собирать в Тарту молодых ученых.

## ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД И ПЕРЕВОД ПОЭЗИИ. И. Ф. АННЕНСКИЙ. КОНЦЕПЦИЯ ОТРАЖЕНИЯ

ЕЛЕНА ОСТРОВСКАЯ (МОСКВА)

До некоторого времени переводы занимали место где-то на периферии творчества Анненского. Если его «русский Еврипид» сразу же привлек внимание специалистов, и его первым рецензентом стал Ф. Ф. Зелинский, то о «французских» переводах долгое время было известно лишь, что они представляют достаточно широкий спектр авторов, не всегда созвучных его творчеству (ср. А. В. Федоров)<sup>1</sup>, и что большинство переводов неточны (ср. В. Сечкарев)<sup>2</sup>. Сегодняшняя ситуация принципиально отличается от той, но современные работы (Р. Тименчик, А. Аникин)<sup>3</sup> посвящены не собственно переводам, а их дальнейшему бытованию в оригинальном творчестве поэта, цитатам прямым и имплицитным (подтексту). Безусловно, это смежная проблема, и нам придется касаться ее в ходе исследования, но предметом рассмотрения данной работы станут именно переводы и их место в лирике И. Анненского.

Исследователи творчества Анненского традиционно обращают внимание на неточность переводов, которые как бы навеяны оригиналом, но не продиктованы им. Неточность, тем более интересную, что она является результатом не поэтической беспомощности, а авторской установки. «Это не Гейне... это — только я, но это так же и Гейне» (из письма Н. П. Бегичевой от 1909 г.)<sup>4</sup>. Для опеределения места переводной лирики в творчестве Анненского обратимся к сборнику стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые», «приложенному» к первой книге стихотворений поэта «Тихие песни», а на самом деле, являющемуся ее последним разделом.

Неоднократно отмечалась особая композиция сборника — не по авторам, а тематически, как бы рифмуясь с

расположением стихов в разделах книги. В ее основу кладется принцип авторского произвола, подхватываемый и на остальных структурных уровнях сборника. При этом название «Парнасцы и проклятые», формально ограничивающее состав сборника конкретными поэтическими формированиями Франции XIX в., реально лишь провозглашает принцип контрастов, и в сборник попадает не только Гейне, в это время действительно живший в Париже, но и Лонгфелло, и даже Гораций. Нарочитая небрежность обращения как бы подчиняет знаменитых (по большей части) поэтов некоей высшей воле, воле автора, чье имя должно стать центром хоровода их разрозненных имен. Но вместо звучного имени этим центром становится псевдоним, не только претендующий на анонимность, но декларирующий отказ от всякого имени — Ник. Т-о. В целом это отвечает концепции личности «Тихих песен», где лирическое «я» появляется лишь в третьем стихотворении («У гроба») на собственных похоронах («Сказать, что это я... весь этот ужас тела...») и через отрицательный контекст «Не я, и не он, и не ты...», вводящий мотив двойника («Двойник»), доходит до того «я», что может быть отождествлено с лирическим героем книги.

Авторская производительность и «отрицательная» концепция личности знаменуют принцип контрастов, последовательно проводимый Анненским. И произведения, оторванные от своих творцов, попадают не к другому творцу, а к «никому», становясь «ничьими», т.е. принадлежат всем. Таким образом создается некий общий контекст, куда на равных правах попадают и собственные стихи Анненского, и стихи других авторов.

По контрасту осмысливается личность автора в «Книгах отражений», сборнике критических эссе, вышедшем на два года позже «Тихих песен». Здесь «я» появляется уже в первых словах предисловия: «Я <...> писал здесь только о том, что мной владело, за чем я следовал, чему я отдавался, что я хотел сберечь в себе, сделаю собою»<sup>5</sup>. Но неизменной сохраняется произвольность в выборе материала и аналогичная сборнику переводов композиция: обращение к одному поэту происходит в нескольких разделах, в соответствии с авторской задачей, что более естественно для критики. Есть и более важный общий признак — «несобственно прямая речь». В соответствии со спецификой жанров обращение к «чужим произведениям» может иметь принципиально разные задачи: в переводе — пе-

редать слово, в критической статье осмыслить идею. Но парадоксальным образом ни того, ни другого не происходит. Анненский как бы вселяется в произведение, говорит голосом автора и... изменяет идею, хотя в критических статьях поэт ближе как к духу, так и к стилю произведений. Происходит как бы овладение чужим языком. По этому принципу строится несколько статей — «Горькая судьбина», «Виньетка к «Двойнику» Достоевского» и т.д. Часто как «овладение языком» рассматривается и перевод, причем оригинальное произведение может восприниматься не только само по себе, но и как часть некоего более широкого контекста. Интересно, что контекст обычно распространяется не на все творчество данного поэта, а лишь на другие его стихотворения, переведенные Анненским. Порой некоторые образы оригинала, опущенные при переводе, появляются в ином окружении. Так «les poings crispes» (сжатые кулаки) из «Beversibilte» Бодлера («Искушение» в переводе Анненского), символизирующие ненависть и злобу, трансформируются в мускулы правой руки, напрягающиеся «от жгучего чувства боли и обиды за угнетенных вокруг нас людей» («Портрет», ср. «Если пальцы руки твоей тонки, // И ни разу она не сжималась?» «Старые эстонки»). (Интересно, что эти контексты объясняют, почему образ не попал в перевод: в них на первый план выходит идея деятельного сострадания («боль... за людей», «Ты жалел их... На что ж твоя жалость»), у Бодлера же он иллюстрирует ненависть (la haine), органически чуждую творчеству Анненского). Образ сердца, на которое страх давит, «comme un papier, qu'on froisse» (как бумагу, которую комкают / мнут) находится в стихотворении «Другому»: «Фигурно там отобразился страх // И как тоска бумагу сердца мыла». А неизвестно откуда появившийся в «Spleen'e» «бледный день» (вместо «un jour noir» оригинала), находится не только в творчестве самого Анненского, но и в «Le revenant» Бодлера (ср. «le matin livide» и «А заря зазеленеет» перевода). Таким образом, перевод скорее отсылает к оригиналу, чем дублирует его, как и критическая проза. С другой стороны, отдельные образы, не попавшие в перевод, впитываются творчеством поэта, а само существование «русского» варианта не заменяет оригинал, а лишь продолжает его:

«Если можно делать цитаты по-французски, их будет больше, а потому что я смогу провести перед читателем сам призрак моего дорогого учителя, если же надо давать

только русские вокабулы, то я буду говорить о Леконте де Лиль, а не за него» (письмо Н. В. Дризену от 23.VIII.1909)<sup>6</sup>. Переводная лирика приобретает сходство с критической прозой: перевод это не мысль самого поэта, но мысль переводчика о нем. Они становятся функционально тождественными: их цель — освоение чужого творчества и как бы усвоение его. Отсюда возможный контраст — точная передача языка и идейные расхождения.

Мотивируя свой подход, поэт несколько неожиданно раскрывает заглавие «Книги отражений»: он вырывает отражение из привычного семантического гнезда и даже противопоставляет ему. «Поэты пишут не для зеркал, и не для стоячих вод» (предисловие к «Книге отражений»)<sup>7</sup>. На смену зеркалу приходит образ драгоценных камней, которые бесконечно множат и дробят свет, идущий от солнца или от лампы (от лирики Анненского, например, «Аметисты» etc.). Отражению приписывается творческая сила: «Самое чтение поэта есть уже творчество». Неожиданной оказывается и направленность критика: «Меня интересовали не столько объекты и не самые фантоши, сколько творцы и хозяева этих фантошей», в русле которой стихи, сквозной метафорой которых для поэта были дети, ассоциируются с фантошами, т.е. марионетками. Этот образ становится здесь ключевым. В оригинальном творчестве поэта он не встречается, зато его синоним «кукла» дважды появляется в лирике И. Анненского, последовательно соединяясь с двумя главными элементами трагедии (по Аристотелю) — ужасом и состраданием, ставшим нравственными константами творчества И. Анненского. Имплицированное в «То было на Валлен-Коски» сострадание традиционно осмысливается как квинтэссенция нравственного пафоса поэта (Сердцу обида куклы // Обиды своей жалчей). В «Слепых» (перевод из Бодлера «Les aveugles») рисуется «ужас жизни», который «разыгран куклами, но в настоящей драме». Эпитет оригинала («Lissent vraiment affreux») разворачивается в «ужас жизни» (из «affreux») и «настоящую драму» (из «vraiment»), формулирующие суть творчества двух важнейших для Анненского «поэтов» — Достоевского (ср. статью «Достоевский в художественной идеологии»: «героя надо было поставить ближе к жизни, к подлинному ужасу жизни»)<sup>8</sup> и Еврипида, наиболее близкого Анненскому драматурга. Из следующей строки убирается сравнение, и «pareils aux mannequins» превращается в «разыгран куклами» а образ, призванный подчеркнуть

странность, заданность и неуместность движения слепых, моделирует оппозицию — «куклы — настоящая драма», которая является нравственной установкой поэта. Куклы в обоих случаях обладают самостоятельной ценностью и собственной жизнью, как и фантоши отделяются от своих хозяев. И установка автора «Книги отражений», как и Анненского-переводчика, формулирует особое отношение к произведению, «объекту», который отделяется от своего творца и имеет уже самостоятельное бытие во времени и пространстве.

Переменчивость произведения вытекает из его природы, сочетающей вещественную и идеальную стороны, причем «вещественная сторона поэзии остается неизменной, идеальная, наоборот, осуждена на вечное изменение и в пространстве, и во времени («Художественный идеализм Гоголя»)<sup>9</sup>. В духе ницшеанства идеальная сторона поэзии связывается с музыкой. Но с музыкой же ассоциируются мелодика, ритм и другие элементы формальной стороны стиха. Данное Анненским определение музыки как «всей совокупности эстетических элементов, которых нельзя искать в словаре» («Разбор стихотворного перевода Горация П. Ф. Порфирова»)<sup>10</sup> делает ее чем-то пограничным между идеальной и вещественной стороной стиха. И перевод, осмысленный как «баланс между вербальностью и музыкой», становится фактически неосуществимым делом (ср. «А того, лирика — Сологуба, — и самого нельзя перевести»)<sup>11</sup>. «О современном лиризме. Они. I».

В этой связи интересно рассмотреть отношение поэта к эквивалентности перевода. Замышляя статью о Леконте де Лиле, он спрашивает издателя, возможно ли давать цитаты по-французски. Французские оригиналы должны были быть снабжены русским прозаическим переводом. Но в автографе статьи из семи процитированных стихотворений к трем дается поэтический перевод (все 3 вошли в сборник «Парнасцы и проклятые»). Четыре прозаических перевода недаром не названы подстрочниками: несмотря на внешнее тождество, в них есть расхождения с оригиналом. Но наиболее яркий пример такого расхождения дает прозаический перевод бодлеровского «Спина I», приведенный в статье «Что такое поэзия?»<sup>12</sup>.

Несомненна авторская установка на полное соответствие. Тем не менее, перевод приводится не только не по строфам, что вообще характерно для Анненского, но и не

цельным текстом: он делится на 2 абзаца, причем деление проходит в середине второго катрена, где два двустипшия представляют собой сходные синтаксические структуры. Это простые двусоставные предложения, распространенные второстепенными членами.

Mon chat sur le carreau cherchant une litiere  
 Agite sans repos son corps maigre et galeux,  
 L'ame d'un poete erre dans la goutiere  
 Avec la triste voix d'un fantome friloux.

Это единственная строфа, которую можно разбить на части в соответствии с синтаксическим делением, т.к. остальные представляют собой только одно предложение. Но параллелизм этих предложений и совпадение синтаксической (конец предложения) и стиховой (конец двустипшия) пауз подчеркивают целостность строфы, которую самовольно нарушает переводчик.

Разгадка находится в прочтении Аненским этого сонета. «Символы четырнадцати строк Бодлера — это как бы маски или наскоро сброшенные одежды, под которыми мелькает тоскующая душа поэта...» Неудивительно, что «душа поэта», являющаяся для переводчика символом всего стихотворения, должна оказаться в центре читательского внимания. Для этого разрывается строфа, и второй абзац начинается со слов «душа старого поэта».

Приведенный пример служит иллюстрацией к важнейшему принципу Анненского-критика: творчество поэта раскрывается посредством образов-«ключей» (Обломов для Гончарова, Ипполит для Еврипида etc.). Этот принцип последовательно проводится и в переводах — отсюда столь широкий спектр авторов, представленных одним — тремя стихотворениями, как бы вбирающими всего поэта. Интересна переключка с историко-литературной концепцией Анненского: литература рассматривается не как единый процесс, в котором общие тенденции наиболее полно выражаются гениями, но как прерывистая цепь гениев, вспышек «космического духа» в человеческом разуме. Но их постижение происходит не последовательно, предлагаемая модель — один художник сквозь призму другого художника: чужая поэзия через родную поэзию (ср.: А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии), классическая поэзия через французскую (ср. «Леконт де Лиль и его Эриннии», «Античный миф в современной французской поэзии»), что предполагает как бы систему



призм, последовательно преломляющих миф, идущий от античности и порой добавляющий к нему свой, может быть, не столь яркий свет. Противопоставление «поэт — прозаик» здесь в основном проводится не по принципу письма, но по способу отношения к действительности (проза, т.е. обыденность), таким образом формальная грань «поэзия — проза» стирается.

Для перевода стирание этой грани обозначает снятие оппозиции «поэтический перевод — подстрочник». Прозаический перевод — это не подстрочник, а начало диалога с другим поэтом. На этой стадии это еще похоже на монолог автора оригинала, но уже слышны возражения переводчика. В поэтическом переводе мы слышим скорее диалог равноправных авторов. Но путь на этом не кончается: в собственном поэтическом творчестве Анненского мы постоянно слышим уже не молкнущие голоса его иноязычных собеседников. Оригинал здесь действительно воспринимается как источник света, света, который потом будет многожды отражен, раздроблен, но не перестанет сиять.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Фегоров В. Вступительная статья // Анненский И. Стихотворения и трагедии. М., 1990.
- 2 *Setchlharev V. Studies in the life and poetry of Innokentij Annenskij.* Mouton, 1963.
- 3 Аникин А. Е. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. Препринт I-VII. Новосибирск, 1988 — 1990; Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов // Учен. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1971. Вып. 567.
- 4 Анненский И. Книги отражений. М., 1979 (далее — КО). С. 493.
- 5 КО. С. 5.
- 6 КО. С. 646.
- 7 КО. С. 5.
- 8 КО. С. 195.
- 9 КО. С. 218.
- 10 XV присуждение премий имени А. С. Пушкина 1903 года // Сборник отделения русского языка и словесности императорской академии наук. СПб., 1905. Т. 78. С. 123.
- 11 КО. С. 355.
- 12 КО. С. 203.