

УДК 82.09-3:81'255.2

DOI: 10.26456/vtfilol/2021.3.073

ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ В ПЕРЕВОДАХ Ф. СОЛОГУБА И И. АННЕНСКОГО КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИАЛОГ

А. А. Устиновская

Московский государственный гуманитарно-экономический университет
кафедра романо-германских языков

В статье проанализированы переводы одного и того же текста Леконта де Лиля Федором Сологубом и Иннокентием Анненским. Тексты переводчиков отражают их разительно отличающиеся творческие установки, аксиологию и принципы работы с первоисточником. Два переводчика представляют радикально разные прочтения текста: Анненский переводит его в контексте темы «поэта и толпы», а Сологуб – с позиции солипсиста, жалеющего тех, кто вынужден выставлять свои чувства напоказ.

Ключевые слова: перевод, Леконт де Лиль, Анненский, Сологуб, диалог, сонет.

Переводы из Леконта де Лиля вошли в русскую литературу на рубеже веков в творческом наследии Иннокентия Анненского. Е. Г. Эткинд отмечает отсутствие буквализма в переводах Анненского [9, с. 38], Н. М. Алехина указывает на связи творческого метода двух поэтов: «Если в литературоведческой традиции творчество де Лиля не принято относить к направлению символизма, то в сознании русского поэта оно представляет собой источник «новой современной чувствительности», т.е. того нового европейского литературного материала, который на рубеже XIX–XX вв. проник в русскую культуру. Эстетическая и критическая работа французского поэта обладала первостепенной значимостью в осмыслении Анненским культурного процесса, оправдывала и подкрепляла доказательствами сложившуюся концепцию культуры русского поэта» [1, с. 11]. Вопросы прочтения творчества де Лиля Анненским также рассматриваются в исследованиях Н. О. Ласкиной [5] и Е. С. Островской [7]. При этом сопоставление переводов Анненского с переводами того же произведения другими авторами ранее не проводилось, и настоящее исследование призвано восполнить этот пробел.

В. Е. Багно, анализируя переводы Сологуба, отмечает важность творческих установок французских символистов для русского поэта: «Для Сологуба, как и для других русских «старших» символистов, ориентация на западноевропейскую культуру имела принципиальное значение.

© Устиновская А. А., 2021

<...> То, что Сологуб при отличающем его внимании к оригиналу неизменно переозвучивал его в соответствии с особенностями своего поэтического мира, ясно осознавалось современниками» [3].

Стихотворение Леконта де Лиля “Les Montreurs” имеет форму сонета. Оба переводчика сохранили форму, однако перевели стихотворение без заголовка: и у Сологуба, и у Анненского оно названо по первой строчке. Между тем, название, которые может быть переведено как «Комедианты», «Актеры», «Показушники» (от *montrer* – показывать) задает основные координаты восприятия произведения: лирический герой противопоставляет себя тем, кто излишне демонстрирует свои чувства, напоказ говорит о своих переживаниях и эмоциях.

Таблица 1

Оригинальный текст Леконта де Лиля и два варианта перевода

Леконт де Лиль [10]	И. Анненский [2, с. 206]	Ф. Сологуб [8]
<p>Les Montreurs.</p> <p>Tel qu’un morne animal, meurtri, plein de poussière, La chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d’été, Promène qui voudra son cœur ensanglanté Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière !</p> <p>Pour mettre un feu stérile en ton œil hébété, Pour mendier ton rire ou ta pitié grossière, Déchire qui voudra la robe de lumière De la pudeur divine et de la volupté.</p> <p>Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire, Dussé-je m’engloutir pour l’éternité noire, Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal,</p>	<p>Пускай избитый зверь, влачась на цепочке, Покорно топчет ваш презренный макадам, Сердечных ран своих на суд ваш не отдам, Принарядивши их в рифмованные строчки.</p> <p>Чтоб оживить на миг огонь заплывших глаз, Чтоб смех ваш вымолить, добиться сожаленья, Я ризы светлые стыда и вдохновенья Пред вами раздирать не стану напоказ.</p> <p>В цепях молчания, в заброшенной могиле Мне легче будет стать забвенной горстью пыли, Чем вдохновением и мукой торговать.</p>	<p>Угрюм, как дикий зверь, обвита цепью выя, Измучен, весь в пыли, стеная в летний зной, Кто хочет, пусть идет с растерзанной душой, О чернь жестокая, к тебе на мостовые.</p> <p>За милость грубую, за смех безумный твой, За пламя, что порой живит глаза тупые, Кто хочет, пусть сорвет одежды световые С таинственных усад невинности святой.</p> <p>Надменный, я молчу, хотя б в моей могиле Потемки вечные меня в забвеньи скрыли, Ни радостью, ни злом не стану торговать,</p>

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées, Je ne danserai pas sur ton tréteau banal Avec tes histrions et tes prostituées.	Мне даже дальний гул восторгов ваших жуток, Ужель заставите меня вы танцевать Средь размалеванных шутов и проституток?	Души моей не дам на жертву злобных шуток, И в пошлый балаган не побегу плясать В толпе твоих шутов и пьяных проституток.
---	---	---

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

Зверь у де Лиля – «полный пыли», «в синяках», у него цепь на шее, он «кричит на жарком летнем солнце»: в первых двух строках автор, не жалея красок, создает образ измученного животного, при этом не конкретизируя, о каком именно звере идет речь. И «кто хочет» (“qui voudra”) может выставить напоказ свое израненное кровоточащее сердце, выгулять его перед кровожадной толпой (“plèbe carnassière”), как израненного зверя.

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

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

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

В переводе Анненского некоторые образы оригинала перенесены, что отчасти нарушает авторский замысел.

Прежде всего, у Анненского убрана сравнительная конструкция «как зверя ... свое сердце». В силу отсутствия во французском языке падежных окончаний первое четверостишие оригинала может быть прочитано двояко: либо «выгуливать сердце, как измученного зверя», либо «как измученный зверь... тот, кто захочет». Анненский элиминирует сравнение сердца и зверя, и в его прочтении зверь топчет «презренный макадам». Здесь переводчик использует название дорожного покрытия, происходящее от фамилии его изобретателя Мак-Адама – вероятно, в узусе начала XX века это слово воспринимается как синонимичное слову «асфальт», «тротуар» и пр. В оригинале такое слово отсутствует, зверь/сердце идет по *ravé* – тротуару, мостовой. Более того, Анненский в своей поэзии часто употребляет экзотизмы [5, с. 139], и употребление слова «макадам» в контексте его общей творческой манеры вполне объяснимо. В прочтении Анненского зверь «влачится», то есть кто-то насильно его тащит, а он покорно следует по «вашему презренному макадаму» – дороге, очевидно, принадлежащей толпе. В первой же строфе перевода возникает лирическое «я», что объяснимо в контексте всего стихотворения, если читатель знаком с оригиналом. Если же воспринимать стихотворение Анненского независимо от оригинала де Лиля, то получается, что лирический герой отмежевывается от неведомых хозяев или погонщиков покорного несчастного зверя, которым он отказывается показать свои сердечные раны в стихах.

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

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

В переводе Ф. Сологуба в принципе сохранена исходная система образов оригинала: измученный зверь, жестокая чернь, лирический герой и его антагонист – тот, кто хочет показывать свои чувства и страдания толпе. Однако в силу синтаксической конструкции, использованной в первом четверостишии, получается, что этот антагонист – «кто хочет» – «угрюм, как дикий зверь...» и пр. То есть в тексте Сологуба именно антагонист солидаризируется с диким зверем, а не сам лирический герой. Зверь сравнивается не с сердцем желающего выставить свои чувства напоказ, а с

самим человеком (как было указано выше, синтаксис французского языка действительно позволяет и такое прочтение данного образа). Это меняет смысл всей образной системы: получается, что именно осуждаемый автором “montreur”, «показушник», страдает, как дикий зверь в жару. И вполне логично в этом контексте наименование самого лирического героя – «надменным», отсутствующее в оригинале: он действительно надменно отмежевывается от тех, кто показывает свои страдания толпе, а их, таких же замученных, как дикий зверь, даже жаль. Именно по этой причине и в переводе Сологуба нет заглавия: он в принципе переменяет настроение текста и сделал порицание – одобрением.

Сологубу как творцу был свойственен солипсизм: «Он восстает во имя иллюзорной «абсолютной свободы личности». Так в его поэзии возникает идея солипсизма. Восставая против бога и отвергая его, Сологуб остается в сфере религиозного сознания, он ставит личность «в центре мирового процесса», богом становится человек – «Я» [4]. Стихотворение Леконта де Лиля он также переводит в контексте солипсизма: «надменный» лирический герой отмежевывается от жалких «показушников», в то же время сочувствуя их страданиям.

Два различных прочтения текста породили два принципиально разных перевода: так, в электронном собрании сочинений де Лиля на русском языке [6] даны оба стихотворения – и Анненского, и Сологуба, как разные тексты. При этом при значительной разнице подходов два перевода не лишены композиционного сходства. Так, оба автора переводят стихотворение без заглавия и вводят в первые же строки экзотические и редкие лексические единицы, старославянизмы и варваризмы, которые придают тексту маркированность, отсутствующую в оригинале Леконта де Лиля.

Список литературы

1. Алехина Н. М. Переводы Иннокентия Анненского из Леконта де Лиля: русское Возрождение античного мифа // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 378. С. 1–16.
2. Анненский И. Ф. Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1988. 733 с.
3. Багно В. Е. Федор Сологуб – переводчик французских символистов [Электронный ресурс]. URL: <http://sologub.literature-archive.ru/ru/node/224> (дата обращения 20.07.2021).
4. Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба [Электронный ресурс]. URL: http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_221.html (дата обращения 20.07.2021).
5. Ласкина Н. О. Иннокентий Анненский и Леконт де Лиль: критика как самоопределение // Текст. Комментарий. Интерпретация: Межвузовский сб. научных трудов. Новосибирск: НГПУ, 2008. С. 138–143.
6. Леконт де Лиль Ш. М. Избранные сочинения. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/l/lekontdelilx_s_m/ (дата обращения 20.07.2021).

7. Островская Е. С. Французские поэты в рецепции И. Анненского. Ш. Леконт де Лиль // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2005. № 5. С. 22–36.
8. Сологуб Ф. Избранные переводы из французской поэзии: Сб. стихов [Электронный ресурс]. URL: <https://rucont.ru/efd/10810> (дата обращения 20.07.2021).
9. Эткинд Е. Г. Французская поэзия в зеркале русской литературы // Французские стихи в переводах русских поэтов XIX–XX вв. М.: Прогресс, 1969. 250 с.
10. Leconte de Lisle Ch.M. Poèmes barbares, Librairie Alphonse Lemerre, 1889. [Электронный ресурс]. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A8mes_barbares (дата обращения 20.07.2021).

LECONTE DE LISLE IN TRANSLATIONS OF F. SOLOGUB AND I. ANNENSKY AS A LITERARY DIALOGUE

A. A. Ustinovskaya

Moscow State University of Humanities and Economics
Department of Romano-Germanic Languages

The article analyzes the translations of Leconte de Lisle's same text by Fyodor Sologub and Innokenty Annensky. The translators' texts reflect their strikingly different creative attitudes, axiology and principles of work at the original source. The two translators present radically different readings of the text: Annensky translates it in the context of the theme of "the poet and the crowd", and Sologub – from the standpoint of a solipsist pitiful to those who are forced to demonstrate their feelings.

Keywords: *translation, Lecomte de Lisle, Annensky, Sologub, dialogue, sonnet.*

Об авторе:

УСТИНОВСКАЯ Алена Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германских языков Московского государственного гуманитарно-экономического университета; (107150, Москва, ул. Лосиноостровская, 49, стр. 2); докторант Института международного права и экономики имени А.С. Грибоедова (111024, Москва, ш. Энтузиастов, 21), e-mail: alyonau1@yandex.ru

About the author:

USTINOVSKAYA Alyona Aleksandrovna – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Romano-Germanic Languages of the Moscow State University of Humanities and Economics; (Losinoostrovskaya str., 49, p. 107150, Moscow, 2); doctoral student of the Griboyedov Institute of International Law and Economics (21, sh. Entuziastov, Moscow, 111024), e-mail: alyonau1@yandex.ru.