

Министерство образования и науки РФ
Национальный исследовательский
Томский государственный университет
Филологический факультет ТГУ
Совет молодых ученых ТГУ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Сборник материалов I (XV)
Международной конференции молодых ученых
(3–5 апреля 2014 г.)

Выпуск 15

Том 2: Литературоведение

Томск 2014

РУССКО-ЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД

Н. М. АЛЁХИНА

«Эстетический сюжет» в переводах И. Ф. Анненского из С. Малларме

Рассматривается эстетическое взаимодействие Анненского и Малларме, представленное в переводах русского поэта из Малларме, а также в его критических статьях.

Ключевые слова: Анненский; русско-французские литературные связи.

Среди корпуса переводов, выполненных Анненским из лирики французского модернизма (Бодлер, Верлен, Рембо, Корбьер и др.), особая роль принадлежит переводам из Малларме (Stéphane Mallarmé, 1842–1898), которого считают родоначальником французского символизма.

Современники называли Анненского «царскосельский Малларме»¹. В критических статьях Анненский рассуждает о важной роли Малларме в развитии русского символизма. В статье «О современном лиризме» он вспоминает о Малларме как о поэте, «которым зачитывались» в период становления символизма в России, и характеризует его строки как «одну тонкую извилистую линию»². Малларме определяется им как фигура, несущая новое в поэтический язык, как олицетворение влияния французской поэзии на русский символизм. В письме к А. В. Бородиной за год до смерти (26 ноября 1908 г.) Анненский замечает, что «Малларме был одним из тех писателей, которые особенно глубоко повлияли на мою мысль»³.

Известны два перевода Анненского из лирики Малларме: «Дар поэмы» («Don du poème») и «Гробница Эдгара Поэ» («Le tombeau d'Edgar Poe»). Один из них («Дар поэмы») опубликован поэтом в приложении к сборнику «Тихие песни» в 1905 г, второй перевод увидел свет в сборнике «Посмертные стихи Иннокентия Анненского», изданном сыном поэта, В. И. Анненским.

Цель статьи — рассмотреть эстетическую проблематику в переводах Анненским Малларме, которая играет важную роль в становлении сим-

волизма русского поэта: вопрос об источнике поэтического творчества, проблемы «поэт и его творение», «судьба поэта и его предназначение».

Нами переведены эстетические статьи Малларме («*Hérésies poétique*», «*Enquête sur l'évolution littéraire*»), в которых мы находим идеи, значимые для Анненского. Назовем некоторые из них, важные для понимания двух названных переводов.

Жанр. Малларме определял для себя *сонет* как особую поэтическую форму, могущую «гармонизировать работу поэта и приблизить его к Красоте»⁴. Анненский выбирает сонеты. Поиск идеала и красоты как главнейшая цель первого сборника Анненского «Тихие песни» (1904) будет сопровождаться канвой из сонетов, связанных с темой творчества.

Поэтика намека. 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 *намек*. Внушить объект — вот мечта. Это совершенное использование тайны, которая образует символ...»⁵. 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»⁶.

Символ и слово — важные категории как для Малларме, так и для Анненского. Оба поэта делают акцент на определяющую роль слов в поэзии. Малларме радуется 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»⁷. Слово у поэтов тесто сопрягается с символом. У Малларме «тайна слов образует символ», Анненский также связывает слово с символом, но отграничивает его от всякого образа. В критических статьях Анненского разработана теория символа.

Жанр (сонет), поэтика намека, понимание поэтического слова как символа и его недосказанность — эти принципы реализуются в переводах Анненского.

Обратимся к переводам. Заметим, что перевод Анненского «Дар поэмы» стал объектом рассмотрения и замечаний в работах Р. Дубровкина⁸, Виноградовой де ля Фортель⁹, перевод «Гробницы Эдгара По» изучался только Дубровкиным.

В переводе «Дар поэмы» выдвигается проблема отношения поэта к новорожденному поэтическому произведению (то есть отца к своему созданию), которую поэт и переводчик решают не идентично. Заглавие стихотворения «*Don du poëme*» («Дар поэмы») может быть понято, во-первых, как «дар кому-то», то есть «дар поэмы какому-то лицу, да-

рение поэмы»; во-вторых, название может быть истолковано как «дар от стихотворения (поэмы) кому-то», в-третьих, заглавие прочитывается как «дар поэту свыше (возможность писать)».

В произведении находим три ключевых образа: отец, новорожденное существо и женский образ. Новорожденное существо (поэма) — нечто божественное как у Малларме, так и у Анненского («géblique», «светоч ангельский»). В оригинале акт появления стихотворения при дневном свете представлен как священнодействие, ритуал. Анненский расширяет начальные строки, говорящие о причине происхождения новорожденного, подчеркивая таинственность, проклятость рождения поэмы («О, не кляни ее за то, что Идумеи на ней клеймом горит таинственная ночь!»¹⁰). Родившееся существо имеет хтоническую природу, несет в себе первородную силу, формирующую материю. Анненский дополняет образ зародыша характеристикой «волосы как змеи». Змея — амбивалентная сущность, связанная с превращением, могущая быть как источником зла, так и исцелять. Вторая коннотация образа «змей-волос» соотносится с образом горгоны Медузы, дочери морских божеств, обитающих в краю Ночи и Таната. Медуза была убита героем Персеем, а из ее тела возник крылатый конь Пегас.

В оригинале о появлении таинственного ребенка сообщается в первой строке прямой речью лирического героя. Это восклицание с констатацией факта: «Я принес тебе ребенка идумейской ночи!». В переводе отец новорожденной поэмы заявляет о ребенке с другой речевой интенцией, чем в первоисточнике: 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!

Строка «Но это дочь моя, пойми: родная дочь» отсутствует в оригинале. Поэма для Анненского — дочь, от которой он кровно не может отказаться и отдать ее. *Возможно, для Анненского хтоничность, первородность нового существа является неким сырым материалом, из которого возможно превращение в божественное произведение.* 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, у Малларме эпитеты, описывающие утреннюю зарю («Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée... L'aurore» — «Черная, с кровавым и бледным крылом, ощипанная... Аврора»), у Анненского характеризуют новорожденное творение. Употребленное по отношению к нему выражение «крыло в крови» усиливает двойственность и амбивалентность этого творения: оно не на небе (не летает), но с болью пришло и на землю (в крови), может трактоваться как падший ангел.

В стихотворении важен женский образ. У Малларме это женщина-

кормилица, недавно родившая дочь, у которой лирический герой просит выкормить и свое «дитя», поэму. В переводе Анненского женское начало будто бы сливается с материнским. Более того, мы видим ее имя: Сивилла. Эта женщина не отграничивается от материнских уз, связывающих ее с родившимся стихотворением, как это сделано в оригинале, где женщина отчуждается от неземного родившегося существа рождением собственной дочери. Анненский создает мифологическую ситуацию: поэт творит («бедное творение») произведение, матерью которого является и Сивилла, которая страдает за творение и любит его. Сивилла — женщина-пророчица, прорицательница. Обычно пророчествует в стихотворной форме, связана с вдохновением. В мифологических источниках находим: «Сивиллы прорицали до времени исполнения вдохновения; когда же вдохновение прекращалось, она даже забывала сказанное ею».¹¹ Ученый замечает, что стихи Сивилл не похожи на поэзию, это предсказание будущего, только поэту дано «очищать и исправлять» стихотворения. 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.

В переводе «Гробницы Эдгара Поэ» развивается образ поэта как части темного, демонического мира. Анненский углубляет смысл стихотворения Малларме. Образ Эдгара По и его надгробного памятника становится универсальным. Так, в тексте оригинала, в первом четверостишии у Малларме появляется слово *Роète*, в переводе же не называется, о ком идет речь. Текст, как обращение, 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»¹². Важно, что образ поэта, несущего в мир знание о темных сторонах бытия, становится в переводе собирательным, глобальным. В переводе Эдгар По — действительно конкретный образ, а также и символический образ поэта как такового.

Поэт в оригинале и в переводе Анненского 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 изначально» (в подстрочнике: «В такого, какой он сам, наконец, вечность его меняет»). Обретение себя после жизни указывает на принадлежность фигуры 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 По».* 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»¹³. Существо поэта с легкостью распоряжается категориями жизни-смерти, легко переходит из одной в другую, что указывает на его «не-человеческое» происхождение.

Обратим внимание, как расширяется последняя строка первого четверостишия. Малларме заявляет проблему непонятости поэтического голоса его окружением, «веком». У Анненского же поэт обладает скрижалю («Скорбная скрижаль царю немых могил осанною звучала»¹⁴). 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 выражение «странная скрижаль»). Этим объясняется определяющая для поэта ситуация взаимоотношений с людьми. Как в оригинале, так и в переводе социум становится в оппозицию к действиям поэта, несущему 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, вивась / 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.

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 самоустраивается, чтобы ваять свою собственную гробницу»¹⁵. В оригинале с барельефом связана следующая идея: у Малларме проводится мысль об очистительной силе поэта, поэзии и творчества, а барельеф служит «гра-

ницей, пределом для Полетов Кошунства (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, 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». После смерти он обретет себя, *но ориентироваться в земном мире на его могилу будет Дьявол*. Вместе с тем, по мысли Анненского, нельзя утверждать, что поэзия несет людям только темное. Она 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.

Таким образом, Анненский выбирает два взаимосвязанных перевода с эстетическим сюжетом не случайно. Эти тексты прочно вписываются в теоретико-эстетические рассуждения русского поэта.

В наследии Анненского существуют два варианта рефлексии о поэте: эстетический и эмпирический (концепция поэта в собственной лирике). Рассуждения о поэте, представленные в критической прозе, соотносятся с образом поэта в переводе «Гробницы Эдгара По». Здесь поэт всегда гений, «слышит то, чего не слышат другие», в нем соединены «божественная сила духа и безмерность человеческого страдания»¹⁶. Деятельность поэта направлена на «добычу красоты мыслью и страданием».

Примечания

1. *Оцуп Н.* Царское Село (Пушкин и Иннокентий Анненский). URL: <http://annensky.lib.ru/names/otsup/otsup.htm>
2. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 328–329. С. 335.
3. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 482.
4. *Mallarmé S.* Selected letters of Stephane Mallarme. Chicago. 1988. P. 11
5. *Mallarmé S.* Enquête sur l'évolution littéraire. URL: http://fr.wikisource.org/wiki/Enquête_sur_l'évolution_littéraire
6. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 334.
7. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 338–339.
8. *Дубровкин Р.* Стефан Малларме и Россия. Bern: Lang. 1998. С. 374.
9. Vinogradova de La Fortelle Anastasia. Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition. Publications de l'Université de Provence. 2010.
10. Здесь и далее перевод цит. по: Ник. Т-о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые. СПб., 1904. С. 64.

11. *Спафарий Н. Г.* Книга о Сивиллах, сколько их было и каковы их имена и о предсказаниях их. URL: <http://nordxpr.3dn.ru/apokryph/spaphariy.htm>
12. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 110.
13. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 129.
14. Здесь и далее перевод цит. по: *Анненский И. Ф.* Лирика. Мн., 2002. С. 391.
15. *Mallarmé S.* Enquête sur l'évolution littéraire. URL: http://fr.wikisource.org/wiki/Enquête_sur_l'évolution_littéraire
16. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 28.

Ю. М. АЛЮНИНА

Текстовые шифры в романе Дэна Брауна «The Da Vinci Code» и его русском переводе

В статье рассматривается вопрос представления текстового шифра и его сюжетно-образующей роли в романе-игре Дэна Брауна «The Da Vinci Code» и его русском переводе, выполненном Н. Рейн (АСТ, 2004).

Ключевые слова: Дэн Браун, «The Da Vinci Code», роман-игра, текстовый шифр.

Роман Дэна Брауна «Код да Винчи» с момента выхода в свет обратил на себя внимание широкой читательской аудитории и литературных критиков. Большинство историков и исследователей сосредоточиваются на аспекте достоверности представленных в романе фактов и, как правило, дают негативную оценку произведению с точки зрения соответствия историческим событиям. Переводческий аспект в таком контексте обычно опускается.

В настоящей статье внимание будет сосредоточено на проблеме трансформации текстовых шифров при переводе романа на русский язык. Под текстовым шифром в работе понимаются загадки, с которыми сталкиваются герои романа. Материалом исследования служит оригинал «Кода да Винчи» и его перевод, выполненный в 2004 г. Н. В. Рейн. На сегодняшний день её перевод является единственным, и многие исследователи находят его неполноценным.

Зашифрованный текст, или «многоуровневая организация текста», представляет собой традиционный элемент постмодернистского романа-игры. Его примеры можно встретить в произведениях Джона Барта («Плавучая опера» 1956), Томаса Пинчона («V.» 1963), Умберто Эко («Имя розы» 1980) и др. Романы данного жанра призваны вовлечь читателя в сети магистральной сюжетной линии, и провести его через все перипетии, с которыми сталкиваются герои, чтобы заставить почувствовать текст изнутри.

В «Коде» текстовые шифры встречаются в виде ресемантизированной аббревиатуры P.S., шести слов и сочетаний на французском языке («*fleur-de-lis*»¹, «*gauche*»), четырёх — на английском («*cross*», «*Sunday*»), три — на латыни («*cruciar*», «*sub rosa*»). Одно имеет одинаковую форму