

DOI: 10.15393/j9.art.2020.8722

УДК: 82.02+821.161.1.09“18”

А. А. Устиновская*Московский физико-технический институт
(Долгопрудный, Российская Федерация)*

alyonau1@yandex.ru

Перевод как диалог традиций и культур («Анакреонтическая песенка» Н. С. Гумилева)

Аннотация. Статья посвящена анализу «Анакреонтической песенки» Теофиля Готье в переводе Н. С. Гумилева, которая рассмотрена на фоне русской и мировой традиции анакреонтики. Подражание Анакреонту зародилось еще в античности: фигура поэта стала символом легкой лирической поэзии, воспевающей чувственные удовольствия. Наследие самого Анакреонта не так обширно, как псевдоанакреонтическая поэзия: эта традиция присутствует в английской, французской, немецкой, итальянской и русской литературах. Перевод «Анакреонтическую песенку» (“Odelette anacréontique”) Теофиля Готье, Гумилев вступает в межкультурную и межтрадиционную коммуникацию: его перевод представляет собой диалог и с французским поэтом, и с жанровой традицией анакреонтики и псевдоанакреонтики. Несмотря на декларирование Н. С. Гумилевым в его теоретических работах, посвященных вопросам перевода, того, что при переводе необходимо опираться на текст оригинала и отступления и вольные пересказы «по мотивам» недопустимы, он в некоторых случаях все-таки отходит от текста оригинала, сознательно выстраивая подтекст стихотворения, отсутствующий в подлиннике. В переводе Гумилева стихотворение Готье становится «более анакреонтичным», чем в оригинале: Гумилев усиливает значимые для псевдоанакреонтики мотивы любви, наслаждения, чувственного удовольствия, вводит отсутствовавший в оригинале образ вина как символа любви. Рассмотренные в статье переводческие решения Гумилева представляют собой своеобразную редактуру текста Готье по принципу приближения его к комплексу мотивов, традиционно ассоциирующихся с творчеством Анакреонта.

Ключевые слова: Гумилев, Готье, Анакреонт, перевод, диалог культур, жанр, анакреонтическая лирика

Об авторе: Устиновская Алёна Александровна — кандидат филологических наук, доцент Департамента иностранных языков, Московский физико-технический институт (Институтский пер., 9, г. Долгопрудный, Российская Федерация, 141701)

Дата поступления: 06.03.2020

Дата публикации: 30.10.2020

Для цитирования: Устиновская А. А. Перевод как диалог традиций и культур («Анакреонтическая песенка» Н. С. Гумилева) // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 4. — С. 288–305. DOI: 10.15393/j9.art.2020.8722

Традиция анакреонтической лирики чрезвычайно богата и разнообразна. Легкое и оптимистичное восприятие мира, отношение к любви как к приятному переживанию стали знаками лирических стихотворений, которые воспринимались авторами как диалог с древнегреческим поэтом Анакреонтом и отсылка к его творчеству. Первые подражания Анакреонту восходят к IV в. до н. э. (см.: [Поплавская: 9]), и число подражателей поэту только в Древней Греции и в Древнем Риме достигло нескольких десятков. Многие образцы древней анакреонтики анонимны, и вполне вероятно, что те стихотворения, которые в наши дни публикуются как стихотворения самого Анакреонта, являются не его авторскими произведениями, а стихотворениями подражателей.

Всплеск интереса к анакреонтике характерен для эпохи Возрождения: как указывает Л. Б. Поплавская, картина мира псевдоанакреонтических произведений воспринималась как символ античности, основное миропонимание той эпохи [Поплавская: 13]. Знаковыми темами этой лирики остаются любовь и вино: поэты воспевают наслаждение пиршеством и прекрасными девушками, иронически описывая отрицательные аспекты жизни. В литературе XVIII — начала XIX в. традиции анакреонтики нашли отражение в стихотворениях Эвариста Парни (Франция), Иоганна Вильгельма Людвига Глейма (Германия) и ряда других западноевропейских авторов.

Согласно мнению исследователей античных традиций в русской поэзии, русская лирика началась с анакреонтики. Так, первыми стихотворениями Антиоха Кантемира были именно переложения анакреонтики (см.: [Беляева: 13]). Корпус русской анакреонтики включает в себя произведения М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Л. А. Мея, Н. И. Гнедича, А. А. Фета и других поэтов.

Наряду с традицией написания стихотворений «в духе Анакреонта», в XVIII–XIX вв. развивалась традиция переводов иностранной анакреонтики — прежде всего, эллинистической,

которую, до появления текстологических исследований, в основном воспринимали как произведения самого Анакреонта. О. Н. Беляева отмечает, что «в упражнениях в области анакреонтики рождался русский стих, свободный, легкий и совершенный, создавался идеал “прекрасной ясности”» [Беляева: 17].

Постоянными мотивами русской и мировой анакреонтики становятся радостное, беспечное упоение жизнью, восхваление чувственной любви и вина. Так, у А. С. Пушкина в стихотворении «Гроб Анакреона» сказано:

«Наслаждайся, наслаждайся;
Чаще кубок наливай;
Страстью пылкой утомляйся
И за чашей отдыхай!»¹

Жизнь не вечна, смертным суждено исчезновение и забвение, однако это не повод печалиться: наоборот, гимном мировой анакреонтики становится «наслаждайся, наслаждайся», упомянутое в лицейском стихотворении А. С. Пушкина.

В стихотворениях Н. С. Гумилева отсылка к Анакреонту присутствует опосредованно: единственным его произведением, в названии которого упоминается греческий лирик, является перевод «Анакреонтической песенки» Теофиля Готье (1811–1872). Название текста французского поэта — “*Odelette anacréontique*” — в буквальном переводе означает «Маленькая анакреонтическая ода». Следует отметить, что жанр анакреонтики предполагает эксплицитную отсылку к имени Анакреонта в заглавии — это может быть «подражание Анакреонту», «диалог с Анакреонтом», перевод или псевдоперевод под заголовком «из Анакреонта» и пр. Готье, называя свое произведение «Маленькой анакреонтической одой», не претендует на перевод греческого текста: он отсылает к жанру как таковому.

Само словосочетание «маленькая ода» представляет собой оксюморон: ода как жанр торжественного воспевания не может быть «маленькой». Суффикс *-ette* подразумевает не только «малость», но и некоторую несерьезность, шаловливость, что никак не связывается с классическим пониманием жанра оды. Это привело к решению Гумилева-переводчика обозначить заголовок произведения как «Анакреонтическая песенка».

В русском языке отсутствует уменьшительное слово, производное от «оды» («*одочка»? «*одонька?»), поэтому на смену слову «ода» появляется слово «песенка», воплощающее необходимый автору смысл: это не серьезная «песнь», а именно небольшая, легкая «песенка».

Гумилев внимательно относился к вопросам перевода и выступал за максимальное соответствие перевода оригиналу — настолько, насколько этого возможно добиться на другом языке. В статье «О стихотворных переводах» поэт настаивал на качественном переводе ритмики стихотворения, его системы образов, стилистики и пр.:

«Непосредственно за выбором образа перед поэтом ставится вопрос о его развитии и пропорциях. То и другое определяет выбор числа строк и строфы. В этом переводчик обязан слепо следовать за автором. Невозможно сокращать или удлинять стихотворение, не меняя в то же время его тона, даже если при этом сохранено количество образов. И лаконичность, и аморфность образа предусматриваются замыслом, и каждая лишняя или недостающая строка меняет степень его напряженности» [Гумилев: 29].

Гумилев боролся с принципами перевода XVIII–XIX столетий, когда автор фактически пересказывал произведение, не соблюдая ни форму, ни образную систему, и зачастую переделывал его «по-своему»: таковы, к примеру, многие переводные баллады В. А. Жуковского, переводы М. Ю. Лермонтова и другие стихотворения, которые фактически стали произведениями русской литературы, а не иностранной.

Сам Гумилев активно занимался переводами, тщательно работал над стихотворением, опираясь на подлинник, и старался на практике реализовать свои теоретические наставления переводчикам (см. об этом: [Багно: 6]). Тем не менее при этом многие его находки как переводчика полностью разрушали смысл, вложенный в образ автором оригинального текста.

Перевод стихотворного текста осложняется необходимостью соблюдать ритмику и рифмовку. Гумилев призывал переводчика практически полностью отказаться от своей поэтической манеры и думать только о воплощении манеры оригинала:

«Из всего сказанного видно, что переводчик поэта должен быть сам поэтом, а, кроме того, внимательным исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным. И он должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписными» [Гумилев: 32].

Однако декларируемое стопроцентное соответствие текста перевода тексту оригинала на практике нереализуемо: в первую очередь — из-за комплексного значения используемых переводчиком слов. У сходных понятий в разных языках могут быть принципиально различные коннотации, и выбор переводчиком точного соответствия в связи с этим едва ли возможен. Поскольку Гумилев декларировал максимальное следование оригиналу, интересным представляется исследование его собственных переводческих решений, что является целью данной статьи.

Переводя стихотворение Готье, Гумилев осознавал, что он вступает в диалог не только с французским текстом Готье, но и с жанровой традицией анакреонтики. Стихотворение Готье не обладает характерными признаками анакреонтической поэзии: в нем нет описания чувственных удовольствий, а присутствует обращение от имени девушки к мужчине-поэту, которого она просит не быть слишком настойчивым, не спугнуть ее робкую любовь. Отсутствует у Готье и другой семиотически значимый образ анакреонтики — вино. Стихотворение практически полностью написано в императивном регистре. В трех четверостишиях из пяти адресату сказано: «не будь слишком резким», «будь недвижим» — и тогда наградой его сдержанности будет целомудренный девичий поцелуй. Между тем традиция анакреонтической лирики по умолчанию предполагает совершенно иное решение описания любви: это радостное наслаждение любящих людей друг другом, их взаимное упоение. Обращение А. Кантемира к стихотворениям Анакреонта было своего рода ответом на традицию «любовных плачей» в стихотворениях В. К. Тредиаковского (см.: [Салова: 22]), и вся русская и мировая анакреонтика, во-первых,

исключительно оптимистична, а во-вторых, предполагает более тесное общение влюбленных.

У Готье только заглавие стихотворения намекает на какое-то дальнейшее чувственное развитие сюжета: сам текст обрывается в момент, когда голубка, символизирующая любовь, садится на плечо поэта и целует его. Если бы заголовок не отсылал к анакреонтике, это произведение можно было бы воспринимать как ролевую лирику, в которой поэт пишет от лица женщины и наставляет возлюбленного. Как раз упоминание имени греческого поэта в заголовке активизирует эротический подтекст восприятия стихотворения и подразумевает именно античный контекст: без учета заглавия единственной отсылкой к античности в тексте является упоминание «мраморного Гермеса» — статуи, которой должен уподобиться герой.

Центральным образом стихотворения Готье является образ любви-голубки, которую может отпугнуть слишком резкое обращение. При этом в оригинальном тексте не упоминается прямо, что голубка «белая» — только в предпоследней строфе, когда говорится о биении крыльев в вихре белизны:

«Une palpitation d'ailes
Dans un tourbillon de blancheur»².

«Голубка» — “colombe” в тексте Готье не сопровождается прилагательным “blanche” («белый»), а в первой строфе, когда образ голубки вводится, она в оригинале охарактеризована как “inquiète”, т. е. «беспокойная». У Гумилева видим:

«Ты хочешь, чтоб была я смелой?
Так не пугай, поэт, тогда
Моей любви, голубки белой
На небе розовом стыда»³.

Гумилев сразу задает цветовую гамму восприятия поэтической картины: розовое небо (закат или рассвет) и контрастирующая с розовым цветом белая голубка. Совмещение этих двух цветов повторяется и в конце текста Гумилева:

«И на плечо твое голубка
Слетит, уже приручена,
Чтобы из розового кубка
Вкусил ты сладкого вина»⁴.

Отметим введение Гумилевым в текст отсутствующего у Готье «знака» анакреонтики, фактически ее знамени — вина. Герои многочисленных подражаний Анакреонту с удовольствием пьют вино и телесно наслаждаются друг другом. Готье не упоминает в тексте о вине, что является нарушением канона. При этом, если воспринимать четверостишие Гумилева вне анакреонтической традиции, оно лишено элементарной логики: зачем голубка слетит на плечо, чтобы герой вкусил вина? она не может принести с собой кубок вина и не может напоить человека. Прирученная голубка символизирует девушку, дарящую свою любовь поэту, — стихотворение только в последней строфе становится собственно анакреонтическим: голубка больше не убегает от героя, и он принимает ее любовь как вино-наслаждение.

Кубок вина при этом описан как «розовый». У Готье розовый цвет также упоминается и в начале, и в конце текста, однако он имеет принципиально иную функцию. Вначале голубка также появляется на фоне «розового неба»:

«Mon amour, colombe inquiète,
Au ciel rose de la pudeur»⁵.

В конце же розовый цвет «переходит» к голубке: наслаждаясь взаимностью, поэт получает поцелуй от ее розового клюва:

«Et son bec à pointe rosée
De ton baiser s'enivrera»⁶.

У Гумилева голубка появляется «на небе розовом стыда»: она как бы готова к падению, несмотря на свою белизну, символизирующую чистоту. У Готье для характеристики розового неба использовано слово “pudeur”, которое имеет несколько значений: «застенчивость, стыдливость», «целомудрие» и передаваемое словарем как “délicatesse” — «нежность, утонченность» [Roux: 882]. В оригинале любовь-голубка целомудренна: она и в конце стихотворения дарит своему возлюбленному лишь поцелуй, в то время как Гумилев, переводя концовку, использует уже образ наслаждения вином из кубка. Это подчеркнуто тем, что лишь клюв голубки обозначен как

«розовый»: она не утратила своей чистоты, белизны, поцеловав поэта.

Переводческое решение Гумилева делает стихотворение более чувственным: автор практически прямо говорит, что девушка отдала поэту свою любовь, а он ею наслаждался, как вином. Это не отвечает тексту Готье, но согласуется с духом анакреонтической поэзии, начиная от древнейших подражаний поэту.

Слово «розовый» как во французском, так и в русском созвучно слову «роза», что также вызывает ассоциации с важным образом. Неслучайно именно на примере розы Гумилев объясняет в своей статье тонкости перевода творений различных поэтов:

«Например, персидские поэты мыслили розу, как живое существо, средневековые — как символ любви и красоты, роза Пушкина — это прекрасный цветок на своем стебле, роза Майкова — всегда украшеньё, аксессуар, у Вячеслава Иванова роза становится мистической ценностью и т. д.» [Гумилев: 29].

Обращает на себя внимание тот факт, что в тексте Готье голубка «напьется из поцелуя», то есть упивается любовью девушка, а не ее возлюбленный. У Гумилева же вино вкушает сам лирический герой, именно он является активным субъектом, что также символично. Готье изображает историю робкого, зарождающегося чувства девушки, которая, являясь субъектом любви, решается лишь на поцелуй. Концовка стихотворения в переводе Гумилева показывает, что мужчина «сорвал цветок» любви — и это лишний раз обосновывает необходимость использования именно эпитета «розовый», созвучного с «розой».

В более позднем (1920) варианте перевода Гумилева последняя строфа выглядит следующим образом:

«И прирученная голубка
Слетит к тебе, уже твоя,
Чтобы из клюва, как из кубка,
Ты выпил сладость бытия»⁷.

Этот вариант текста ближе к оригиналу: герой-поэт пьет уже не из кубка, а из клюва голубки, как в тексте Готье. Однако не

изменяется вектор: активным субъектом по-прежнему является не голубка, а мужчина: он пьет «сладость бытия».

Большинство внесенных Гумилевым в текст переводческих новаций направлены именно на то, чтобы сделать стихотворение «более анакреонтичным»: то есть усилить составляющую плотской любви, наслаждения, чувственности. Поздняя правка, делающая текст, наоборот, более близким к Готье, а не к Анакреонту, связана с развитием Гумилевым идей о переводе: процитированная выше статья «О стихотворных переводах» написана поэтом позже, чем первый вариант перевода «Анакреонтической песенки» — в 1919 г.

Во второй строфе стихотворения Готье птица «идет» по аллее — то есть использует неестественный для себя способ передвижения. В оригинале употребляется слово “marche”, акцентирующее внимание именно на движении пешком. Малейший шум пугает ее, и она осуществляет движение — “part” (этот глагол уже имеет гораздо более широкую семантику и предполагает движение, направленное от какого-то объекта, без уточнения способа движения; он соответствует русским глаголам со значением «движение от какой-то точки» — «убежать, уплыть, улететь» и пр.). Иными словами, птица, идущая по тропинке, при малейшей опасности может вспорхнуть, как и страсть девушки, от имени которой написано стихотворение, причем у Готье страсть «крылата» и «взлетает»:

«Ma passion est chose ailée
Et s’envole quand on la suit»⁸.

У Гумилева же убрано противопоставление способов движения: и голубка, и любовь двигаются не по воздуху:

«Идет голубка по аллее
И в каждом чудится ей враг,
Моя любовь еще нежнее,
Бежит, коль к ней направить шаг»⁹.

Отметим, что при этом в тексте Гумилева сохраняется мысль, что любовь «еще нежнее» голубки, и мысль Готье передана не через эквиваленты противопоставления “part — s’envole”, а через наличие и отсутствие движения: голубке враг «чудится», а любовь сразу «бежит». Это в целом усиливает показанную

выше тенденцию: текст Гумилева, по сравнению с текстом Готье, более контрастен — от неприятия любовь-голубка переходит к принятию любви и наслаждению ею.

В третьей строфе возникает образ статуи Гермеса (*“Hermès de marbre”* у Готье — «мраморный Гермес»), которой должен уподобиться мужчина, чтобы любовь-голубка без страха приблизилась к нему. Переводя этот пассаж словами «немой, как статуя Гермеса», Гумилев утрачивает важный момент в тексте Готье: «мраморный Гермес» не только немой (*“muet”*), но и холодный, и его холод противоположен горячности влюбленного мужчины. В дальнейшем этот смысловой компонент — «прохлада» — переносится на голубку: ее крылья в следующей строфе приносят дуновение свежести — *“des souffles de fraîcheur”*. В тексте Готье такой перенос происходит дважды: розовое небо — розовый клюв голубки; прохладный мрамор — прохладное дуновение крыльев. Гумилев в переводе не сохраняет этот смысловой элемент — более того, контекст взаимодействия вообще меняется. У Готье очевидно речь идет о парке: девушка предлагает мужчине стать немым, как мраморный Гермес, и разместиться в беседке (*“sous la charmille”*), и тогда голубка слетит к нему «со своего дерева» (*“de son arbre”*). Текст Готье в соответствующей строфе имеет вполне очевидную эротическую составляющую: поэту предлагается разместиться дословно «под беседкой», что активизирует второе значение слова *“charmille”*: так называется не только беседка-строение, но и парковое украшение-туннель, образованный сплетающимися кронами деревьев. Девушка иносказательно предлагает своему возлюбленному «поставить себя» (*“pose-toi”*) в этом туннеле и замереть, стать немым, как мраморный Гермес.

У Готье также не упоминается, что Гермес представляет собой именно статую: то, что он назван «мраморным», может быть воспринято не в прямом, а в переносном смысле: холодный, как мрамор, бледный, как мрамор. Образ Гермеса в целом мало подходит для иллюстрации сдержанности — Гермес в античной мифологии является богом торговли, переговоров, богом-посыльным, основными качествами которого являются хитрость и изворотливость, но никак не

немота и сдержанность. Поскольку Готье использовал именно этот образ (а не написал, например, «немой, как мраморная статуя» или «немой, как мраморный Аполлон»), следует предположить, что имелась в виду именно хитрость: мужчине предлагается замереть, застыть, но не по-настоящему, а лишь схитрить, чтобы привлечь к себе робкую голубку. В целом строфа о мраморном Гермесе несет в себе наиболее яркий эротический подтекст: в сочетании с образом туннеля из деревьев, в котором герою предлагается разместиться, призыв читается как «войди и жди».

Гумилев же предлагает герою стихотворения «остановиться», и тогда голубка появится из чащи леса:

«Немой, как статуя Гермеса,
Остановись, и вздрогнет бук, —
Смотри, к тебе из чащи леса
Уже летит крылатый друг»¹⁰.

Любопытен выбор глагола «остановиться»: герой стихотворения у Гумилева как бы уже сам начал движение, и девушка-голубка просит его остановиться, чтобы самой начать встречное движение к нему. При этом герои находятся не в окультуренном парке, но в дикой чаще, и голубка появится из чащи, но не «со своего дерева», как у Готье. При этом третья строфа является логическим продолжением второй: испуганная голубка-любовь вспорхнула, и поэту, к которому обращается девушка, нужно замереть, чтобы она сама прилетела к нему “*sans effroi*”, т. е. «без страха».

В тексте Гумилева голубка убегает и возвращается, при этом нет ни слова о страхе: она видит в мужчине врага, но, когда он становится немым, как статуя Гермеса, она возвращается. Голубка и Гермес вступают в игру: он якобы бежит за ней, она как будто убегает, он останавливается — и она сама двигается к нему. У Готье страсть улетает, когда голубку начинают преследовать, и герою предлагается «сменить дислокацию»: перенестись в беседку и стать немым, причем девушка обращается к нему в императиве.

У Гумилева вопрос «перемены места» решен иначе: игра девушки-голубки с мужчиной не прерывается (у него нет упоминания об улетевшей страсти, любовь лишь «бежит»), но

герои из пространства окультуренного парка (голубка идет по аллее) переносятся в чащу леса. Стихотворение пространственно размещается как бы на границе двух миров: парка с аллеями и статуями и чащи леса (чего нет у Готье): утонченность и культура противостоят дикости (чаще необлагороженного леса). У Гумилева вехи, отмечающие пространство, показывают, что изящная и нежная любовь девушки сталкивается с необузданной страстью мужчины. При этом упоминание конкретного дерева (бука) показывает, что «чаща» леса не так страшна: бук как широколиственное дерево не образует непроходимой чащи, это характерно для северных лесов, хвойных деревьев. Заядлый путешественник, Гумилев, безусловно, не мог не знать, как выглядит бук, и столкновение в одном контексте слов «бук» и «чаща» активизирует семантику границы: герои находятся между окультуренным и неокультуренным миром, сдержанность борется со страстью, и, исходя из оптимистической концовки стихотворения, страсть побеждает, что согласуется с мотивами мировой традиции анакреонтики.

В дальнейшем Гумилев не сохраняет содержащийся у Готье признак «холода»: голубка прилетает к поэту, и он чувствует «дыханье ласковой волны» и «дрожанье легких крыл», но не «прохладу» (“*fraîcheur*”). Как и в предыдущем случае, в тексте Гумилева контакт двух субъектов более тесен: герой чувствует не дуновение крыльев, а их дрожание: голубка как бы прикасается к нему. Вполне логично, что образ холода элиминирован: в подтексте стихотворения — страсть и чувственность, образ холода принципиально не может здесь быть использован.

В переводе данной строфы присутствует также еще один интересный момент: у Готье крылья голубки не охарактеризованы никакими эпитетами, упомянуто лишь, что крылья трепещут (“*palpitation*”) в вихре (“*tourbillon*”), то есть голубка порхает рядом с человеком, обдувая его прохладным ветром крыльев. У Гумилева же использован редуцирующийся, повторяющийся эпитет:

«И ты почувствуешь дыханье
Какой-то ласковой волны
И легких, легких крыл дрожанье
В сверканьи сладком белизны»¹¹.

Прежде всего, текст Гумилева предвосхищает мотив плотского наслаждения: волна «ласковая», сверканье белизны «сладкое» — прилетевшая из чаши леса голубка приятна герою, он испытывает удовольствие от ее присутствия. Во-вторых, использованное им повторение «легких, легких», с одной стороны, подчеркивает, что именно легкость является важнейшей характеристикой крыльев голубки, а с другой — что лирическая героиня, от имени которой выступает поэт, уже охвачена страстью, она как бы спотыкается в речи, заговаривается.

В последней строфе Гумилев вводит имплицитное противопоставление: голубка слетает на плечо героя «уже приручена» — то есть она была неприрученной, а теперь приручена. В сочетании с образом «кубка вина», упомянутым выше, складывается следующий подтекст: девушка изначально была готова к падению, страсть мужчины лишь ненадолго отпугнула ее, а как только он умерил свой пыл, ему удалось «вкусить сладкого вина». В оригинальном же тексте у Готье голубка осталась целомудренной: пригласив героя в “*charmille*”, она, тем не менее, лишь подлетела к нему, а в конце только поцеловала, сама напившись его любви, но не напоив его.

При всей принципиальной важности, которую Гумилев придавал переводу, в работе со стихотворением Готье он счел необходимым отступить от своих принципов переводчика, учитывая важность культурной традиции: текст Готье мало соответствует типичным знакам анакреонтической поэзии, и Гумилев сознательно превращает стихотворение в «более анакреонтическое», усиливая по всему тексту мотив чувственного наслаждения и убирая мотив целомудрия. Так, первые строки стихотворения у Гумилева выглядят принципиально иначе, чем у Готье. Его текст начинается с вопроса «Ты хочешь, чтоб была я смелой?» — это как бы продолжение диалога, девушка откликается на реплику поэта вроде: «Будь смелее», «Не бойся» — и, обращаясь к иносказательному образу голубки, объясняет поэту, как именно необходимо с ней обращаться. Первая же строка задает контекст диалога: общаются уже знакомые люди, и девушке принадлежит вторая реплика. Причем у общения уже есть некая пресуппозиция: герои ранее пытались выстроить отношения — девушка проявила излишнюю робость, и поэт призывает ее к большей смелости, а с ее ответа начинается стихотворение.

У Готье же девушка обращается к поэту, начиная диалог: “Pour que je t’aime, ô mon poète” — «Поскольку я люблю тебя, мой поэт». Поэт не знает о любви девушки, она сама ему об этом сообщает, сразу выставляя определенные границы: «...не пугай слишком мою любовь» — и далее продолжает в регистре своеобразного наставления, инструкции. Первая строка задает тон восприятия всего стихотворения: монолог влюбленной девушки у Готье идет в противовес диалогу знакомых (и, возможно, уже близких друг другу) людей у Гумилева. Это подчеркивается у последнего и решением второй строки: «...так не пугай, поэт, тогда». Здесь «тогда» — в значении «если ты хочешь, чтобы я была смелой, тогда не пугай...». Следовательно, собеседник уже осведомлен о любви девушки и даже пытается ее подбодрить. Героиня Готье пока не знает, взаимна ли ее любовь, а героиня Гумилева уже знает, что поэт отвечает ей взаимностью (вот почему, в частности, она просит его не «пройти в беседку», а «остановиться»).

Русский поэт в своем переводе стихотворения Готье ориентируется не только на букву и дух оригинала, но и на поликультурный диалог с традицией. Французский оригинал в переводе Гумилева преобразован, чтобы стать более приближенным именно к жанровой традиции анакреонтики.

Примечания

- ¹ Пушкин А. С. Гроб Анакреона // Пушкин А. С. Соч. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 10.
- ² Gautier T. Odelette anacréontique // Gautier T. Émaux et Camées. Paris: A. Lemerre, 1890. Vol. 3: Poésies. P. 62–63.
- ³ Гумилев Н. С. Анакреонтическая песенка // Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 86.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Gautier T. Odelette anacréontique. P. 62–63.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Гумилев Н. С. Переводы. СПб: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2019. С. 383.
- ⁸ Gautier T. Odelette anacréontique. P. 62–63.
- ⁹ Гумилев Н. С. Анакреонтическая песенка. С. 86.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же.

Список литературы

1. Багно Вс. «Оазис, где рокочет лира» (Николай Гумилев — переводчик) // Гумилев Н. С. Переводы. — СПб: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2019. — С. 5–15.
2. Беляева О. Н. Русская анакреонтика как «поэтический турнир» переводчиков // Вестник Удмуртского университета. Сер. «История и филология». — 2007. — № 5. — С. 13–18.
3. Венцлова Т. Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам — переводчики Петrarки (На примере сонета СССХI) [Электронный ресурс]. — URL: <https://lit.wikireading.ru/46073> (20.02.2020).
4. Гумилев Н. С. О стихотворных переводах // Гумилев Н. С. Соч.: в 3 т. — М.: Худож. лит., 1991. — Т. 3: Письма о русской поэзии. — С. 28–33.
5. Ионин Г. Н. Творческая история «Анакреонтических песен» // Державин Г. Р. Анакреонтические песни. — М.: Наука, 1987. — С. 296–378.
6. Куликова Е. Ю. «Дальние небеса» Николая Гумилева: Поэзия. Проза. Переводы. — Новосибирск: Свиный и сыновья, 2015. — 272 с.
7. Куликова Е. Ю. О магистральных и маргинальных путях русской поэзии: «чужие звезды» Николая Гумилева и Павла Булыгина // Критика и семиотика. — 2017. — № 2. — С. 146–164.
8. Лаппо-Данилевский К. Ю. «Анакреонтические песни» Г. Р. Державина и традиция русской анакреонтической оды XVIII века // Литературный факт. — 2017. — № 5. — С. 155–185.
9. Оцуп Н. С. Николай Гумилев: жизнь и творчество. — СПб: Logos, 1995. — 200 с.
10. Поплавская Л. Б. Из истории античной анакреонтики // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. — 2008. — № 1. — С. 9–13.
11. Раскина Е. Ю., Сорокина Е. Ю. Стихотворения Н. С. Гумилева, обращенные к Елене Дюбуше, и «Сонеты к Елене» Пьера де Ронсара: образно-символические и сюжетно-типологические параллели // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Сер. «Філологія. Соціальні комунікації». — 2019. — Вып. 2. — С. 191–196.
12. Салова С. А. Анакреонтическое стихотворение А. Д. Кантемира «О спящей своей полюбовнице» // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2003. — № 6. — С. 20–24.
13. Скибин С. М. Н. М. Карамзин и развитие русской анакреонтики // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2016. — № 11. — С. 46–51.
14. Чернышева Л. В. Эволюция анакреонтики в русской поэзии XVIII в.: дис. ... канд. филол. наук. — Оренбург, 2002. — 183 с.
15. Roux P. D. Le Nouveau Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays. — Paris: Editions Robert Laffront, 1994. — Vol. 1. — 1069 p.

Alena A. Ustinovskaya

*Moscow Institute of Physics and Technology
(Dolgoprudny, Russian Federation)*

alyonau1@yandex.ru

Translation as Dialogue Between Traditions and Cultures (Anacreontic Song by N. Gumilev)

Abstract. The article is devoted to the analysis of the *Anacreontic Song* by Théophile Gautier, translated by N. S. Gumilev, which is examined against the background of the Russian and global Anacreontic tradition. Imitation of Anacreon is rooted in antiquity: his figure became a symbol of light lyric poetry that glorified sensual pleasures. Anacreon's own legacy is not as extensive as pseudo-Anacreontic poetry: this tradition is present in English, French, German, Italian and Russian literature. In the process of translating *Odelette anacréontique* by Théophile Gautier, Gumilev enters into intercultural and inter-traditional communication: his translation is a dialogue with both the French poet and the Anacreontic and pseudo-Anacreontic genre tradition. Despite the statements N. S. Gumilev proposed in his theoretical works on translation issues, which stated that it is necessary to rely on the original text during translation, and that deviations and loose retellings are unacceptable, in some cases he still departs from the original text, deliberately building the subtext of the poem that is absent in the original. Gumilev's translation makes Gautier's poem "more Anacreontic" than the original: Gumilev intensifies the motifs of love, pleasure, sensual pleasure that are significant for pseudo-Anacreontics, introduces the image of wine as a symbol of love that was absent in the original. Gumilev's translation solutions considered in the article represent a kind of editing of Gautier's text that approximated it to the complex of motifs traditionally associated with the work of Anacreon.

Keywords: Gumilev, translation, Gautier, Anacreon, cultural dialogue, Anacreontic lyrics

About the author: *Ustinovskaya Alena A.* — PhD, Associate Professor of the Department of Foreign Languages, Moscow Institute of Physics and Technology (Institutskiy per. 9, Dolgoprudny, 141701, Russian Federation)

Received: March 6, 2020

Date of publication: October 30, 2020

For citation: Ustinovskaya A. A. Translation as Dialogue Between Traditions and Cultures ("Anacreontic Song" by N. Gumilev). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2020, vol. 18, no. 4, pp. 288–305. DOI: 10.15393/j9.art.2020.8722 (In Russ.)

References

1. Bagno Vs. “An Oasis Where the Lyre Rumbles” (Nikolay Gumilev — Translator). In: *Gumilev N. S. Perevody [Gumilev N. S. Translations]*. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., Vita Nova Publ., 2019, pp. 5–15. (In Russ.)
2. Belyaeva O. N. Russian Anacreontics as a “Poetic Tournament” for Translators. In: *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya «Istoriya i filologiya» [Bulletin of Udmurt University. Ser. “History and Philology”]*, 2007, no. 5, pp. 13–18. (In Russ.)
3. Ventslova T. *Vyacheslav Ivanov i Osip Mandel'shtam — perevodchiki Petrarki (Na primere soneta CCCXI) [Vyacheslav Ivanov and Osip Mandelstam Are Petrarch's Translators (On the Example of the 311th Sonnet)]*. Available at: <https://lit.wikireading.ru/46073> (accessed on February 20, 2020). (In Russ.)
4. Gumilev N. S. About Poetic Translations. In: *Gumilev N. S. Sochineniya: v 3 tomakh [Gumilev N. S. Works: in 3 Vols]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, vol. 3: The Letters on Russian Poetry, pp. 28–33. (In Russ.)
5. Ionin G. N. Creative History of Anacreontic Songs. In: *Derzhavin G. R. Anakreonticheskie pesni [Derzhavin G. R. Anacreontic Songs]*. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 296–378. (In Russ.)
6. Kulikova E. Yu. «Dal'nie nebesa» Nikolaya Gumileva: Poeziya. Proza. Perevody [“Far Heaven” by Nikolay Gumilev: Poetry. Prose. Translations]. Novosibirsk, Svin'in i synov'ya Publ., 2015. 272 p. (In Russ.)
7. Kulikova E. Yu. About *Magistral* and *Marginal* Ways of Russian Poetry: Nikolay Gumilev and Pavel Bulygin's “Alien Stars”. In: *Kritika i semiotika [Critique and Semiotics]*, 2017, no. 2, pp. 146–164. (In Russ.)
8. Lappo-Danilevskiy K. Yu. “Anacreontic Songs” by G. R. Derzhavin and the Tradition of the Russian Anacreontic Ode of the 18th Century. In: *Literaturnyy fakt [Literary Fact]*, 2017, no. 5, pp. 155–185. (In Russ.)
9. Otsup N. S. *Nikolay Gumilev: zhizn i tvorchestvo [Nikolay Gumilev: Life and Work]*. St. Petersburg, Logos Publ., 1995. 200 p. (In Russ.)
10. Poplavskaya L. B. From the History of Ancient Anacreontics. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura [Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature]*, 2008, no. 1, pp. 9–13. (In Russ.)
11. Raskina E. Yu., Sorokina E. Yu. N. S. Gumilev's Poems Addressed to Elena Dubouche and “Sonnets to Elena” by Pierre de Ronsard: Figurative-Symbolic and Plot-Typological Parallels. In: *Vcheni zapiski Tavriys'kogo natsional'nogo universitetu imeni V. I. Vernads'kogo. Seriya «Filologiya. Sotsial'ni komunikatsii» [Executive Notes of the Tavris National University of V. I. Vernadsky. Ser. “Philology. Social Commune”]*, 2019, no. 2, pp. 191–196. (In Russ.)
12. Salova S. A. Anacreontic Poem by A. D. Kantemir “About Sleeping His Lover”. In: *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta [Vestnik of the Orenburg State University]*, 2003, no. 6, pp. 20–24. (In Russ.)

13. Skibin S. M. N. M. Karamzin and the Development of Russian Anacreontics. In: *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [*Vestnik of the Orenburg State University*], 2016, no. 11, pp. 46–51. (In Russ.)
14. Chernysheva L. V. *Evolyutsiya anakreontiki v russkoy poezii XVIII veka: dis. ... kand. filol. nauk* [*The Evolution of Anacreontics in Russian Poetry of the 18th Century. PhD. philol. sci. diss.*]. Orenburg, 2002. 183 p. (In Russ.)
15. Roux P. D. *Le Nouveau Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays* [*The New Dictionary of Works of All Times and All Countries*]. Paris, Editions Robert Laffront Publ., 1994, vol. 1. 1069 p. (In French)