

Устиновская А. А. Перевод как форма литературной коммуникации в поэзии Серебряного века: три лирических версии стихотворения Поля Фора / А. А. Устиновская // Научный диалог. — 2020. — № 11. — С. 269—280. — DOI: 10.24224/2227-1295-2020-11-269-280.

Ustinovskaya, A. A. (2020). Translation as a Form of Literary Communication in Poetry of Silver Age: Three Lyrical Versions of a Poem by Paul Fort. *Nauchnyi dialog, 11*: 269-280. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-11-269-280. (In Russ.).



УДК 82-1+821.133Fort.032+821.161.1+82.02“1903/1913”

DOI: 10.24224/2227-1295-2020-11-269-280

ПЕРЕВОД КАК ФОРМА ЛИТЕРАТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: ТРИ ЛИРИЧЕСКИХ ВЕРСИИ СТИХОТВОРЕНИЯ ПОЛЯ ФОРА

© Устиновская Алена Александровна (2020), кандидат филологических наук, доцент департамента иностранных языков, Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет)» (Долгопрудный, Московская область, Россия), alyonau1@yandex.ru.

Рассматриваются три перевода небольшого стихотворения Поля Фора “Cette fille, elle est morte”, выполненные Константином Бальмонтом, Валерием Брюсовым и Михаилом Кузминым. Представлены результаты сопоставительного анализа этих трех текстов с привлечением анализа оригинала. Поднимается вопрос об оригинальности использованной Полем Формом формы: написанный им текст представляет собой деформированный триолет, и эта деформация должна быть узнаваемой для его потенциального читателя. Утверждается, что смысловая сторона текста амбивалентна: в первой половине текста преобладают негативные настроения, во второй — позитивные, что показано не только лексически, но и ритмически. Актуальность исследования обусловлена подробным анализом трех переводов с привлечением материала о биографии и творчестве самих переводчиков. Новизна исследования видится в том, что ранее не проводилось подобного анализа вариантов перевода текста Фора и его формальных, ритмических и звуковых особенностей. Автор останавливается на характерных чертах каждого из трех переводов, отмечая как их связь с оригиналом, так и опору на перевод предшественника либо, напротив, его игнорирование. Особое внимание уделяется грамматическим и лексическим особенностям оригинала, позволяющим амбивалентно трактовать смысл текста.

Ключевые слова: художественный перевод; Брюсов; Бальмонт; Кузмин; Поль Фор; диалог; коммуникация; декаданс.

1. Введение

Небольшое стихотворение Поля Фора «Cette fille, elle est morte» [Fort], включенное автором в сборник «Ballade au Nameau», написанное в 1897 году, неоднократно переводилось на русский язык разными по-

этами. В 1903 году появился перевод К. Д. Бальмонта [Бальмонт, 1990, с. 244], в 1909, в антологии «Французские лирики XIX века. Переводы и характеристики», вышел перевод Валерия Брюсова [Брюсов, 1977, с. 159], а в 1913 году, в рамках перевода эссе Реми де Гурмона «Поль Фор», вышел перевод М. А. Кузмина [Кузмин, 1913, с. 261]. Все три поэта, обратившиеся к тексту Поля Фора, являются признанными мастерами перевода, при этом небольшая баллада об умершей девушке у Брюсова и у Кузмина является единственным переведенным текстом Поля Фора в их творческом наследии. Бальмонт перевел цикл из 8 баллад, в который в том числе включено данное произведение.

Поль Фор был чрезвычайно популярен в поэтической среде начала XX века: в 1912 году он получил титул «Принца поэтов» («Князя поэтов»), присуждавшийся по результатам опроса. «В 1912 году, после смерти Леона Дирикса, Поль Фор, всеобщее признание и славу которому принесли его “Французские баллады”, избирается “Принцем поэтов” (этот не слишком остроумный титул когда-то придумали для Малларме). В этом звании ему предстояло оставаться почти пятьдесят лет» [Крепсель, 2001, с. 77]. В 1914 году Поль Фор посетил Россию, и в ироническом описании Дон-Аминадо отмечено, что «все притворяются, что знают принца чуть не с колыбели. На самом деле никто о нем понятия не имеет» [Дон-Аминадо, 2018, с. 108]. Переводы текстов Поля Фора Бальмонтом и Брюсовым предшествовали его визиту в Россию и получению им титула «Принца поэтов», перевод М. А. Кузмина появился уже после этого события. Как отмечает А. В. Луначарский, большинство читателей познакомились с творчеством Поля Фора только после присуждения ему данного титула: «Против десятков голосов, отданных гениальнейшему современнику нашему, тому, кого я считаю гордостью нашего поколения — Эмилю Верхарну, против десятка голосов, отданных все еще таинственному, но уже приобретающему могучее влияние, далекому и странному Полю Клоделю, против десятка голосов, отданных чеканщику слова, ювелиру образов, брату и “перу” Мореаса, Вилье Гриффену, против десятка голосов, отданных прелестному, к сожалению, зарвавшемуся в своем кокетстве с католицизмом, Жамсу — сотни голосов с энтузиазмом, сразу, не раздумывая, возвели на трон Поля Фора. Кто такой Пол Фор? Это спросил, можно сказать, весь Париж. И ему ответили: прочтите шесть томов его стихотворений. Он их, однако, не читает» [Луначарский, 1913, с. 341].

Переводы, выполненные русскими поэтами, таким образом, были сделаны до того момента, как Поль Фор прославился: парадоксальным обра-

зом его «коронавание» было не следствием его поэтической славы, но ее началом. Небольшая баллада об умершей девушке получила в переводах трех поэтов три разных прочтения, по-разному соотносящиеся как с подстрочником, так и с поэтическими концепциями и творчеством самих поэтов.

Для удобства дальнейшего сравнения приведем оригинал и три анализируемых перевода в сопоставительной таблице:

Таблица 1

Оригинал Поля Фора [Fort] (1895)	Перевод Константина Бальмонта [Бальмонт, с. 244] (1903)
<p>Cette fille, elle est morte, est morte dans ses amours. Ils l'ont portée en terre, en terre au point du jour. Ils l'ont couchée toute seule, toute seule en sesatours. Ils l'ont couchée toute seule, toute seule en son cercueil. Ils sont rev'nus gaïment, gaïment avec le jour. Ils ont chanté gaïment, gaïment: «Chacun son tour. Cette fille, elle est morte, est morte dans ses amours». Ils sont allés aux champs, aux champs comme tous les jours...</p>	<p>Она умерла, умерла, она умерла от любви. С рассветом ее унесли, и за гробом многие шли. Ее схоронили одну, одну, как она умерла, Ее схоронили одну, как она перед смертью была. И с песней вернулись они: «Кому суждено — так умрет». И пели, и пели они: «Для каждого есть свой черед. Она умерла, умерла, она умерла от любви». Ее унесли — и опять работать, работать пошли.</p>
Перевод Валерия Брюсова (1909) [Брюсов, с. 159]	Перевод Михаила Кузмина (1913) [Кузмин, с. 261]
<p>Она умерла, умирая в расцвете счастливой любви. Они ее гроб зарывали при первом сиянии зари. Теперь ей лежать одиноко, в богатом наряде своем. Теперь ей лежать одиноко, под тяжким могильным холмом. Они возвращались беспечно, беспечно встречая восход. Они возвращались и пели с беспечностью: «Всем свой черед!» Она умерла, умирая в расцвете счастливой любви! Они на охоту спешили, спешили, как в прошлые дни.</p>	<p>Вот девушка скончалась, скончалась от любви, Несут ее в могилу, в могилу понесли. Кладут ее одною, одной в ее чести, Кладут ее одною, одною в тесный гроб; Потом уходят весело, так весело ушли. Они запели весело, запели «на земли Теперь скончалась девушка, скончалась от любви»; И на поле по-прежнему, по-прежнему пошли.</p>

2. Оригинал Поля Фора: амбивалентная трактовка и деформированная форма триолета

Текст Фора, состоящий из восьми строк, характеризуется повторением в каждой строке: *Elle est morte, est morte dans ses amours. / ... Ils l'ont portée en terre, en terre au point du jour* [Fort] и пр. Первая строка также полностью повторена в предпоследней в качестве песни тех, кто хоронил девушку; помимо этого, присутствует повтор и первой части третьей и четвертой строк (*Ils l'ont couchée toute seule, toute seule*) и средней части пятой и шестой строк (в итоге четырежды в тексте повторяется слово *gaiement* — «весело»). Используемая Полем Фором форма стихотворения напоминает триолет: в этой форме, возникшей во Франции в Средние века, предполагается повтор первого стиха в четвертой и седьмой строке (у Фора только в седьмой) и второго — в восьмой (у Фора не соблюдено). Также в триолете предполагается всего две рифмы (у Фора есть тройная повторяющаяся рифма *jour — amour — tour* и однокоренное к *tour atours* и выбивающееся из ряда слово «гроб», *cercueil*) [Гаспаров, 1993, с. 311]. Несмотря на нарушения, форма, выбранная Фором, однозначно ассоциируется с триолетом, что приводит к ряду имплицитных умозаключений, к которым должен прийти читатель.

Автор описывает смерть девушки. Она умерла «среди своих любовей» и была похоронена на рассвете. Первая и седьмая строка гласят «Эта девушка умерла, она умерла среди своих любовей». Четвертая строка, которая, теоретически, также должна совпадать с первой и седьмой, звучит как *Ils l'ont couchée toute seule, toute seule en son cerueil* [Fort] — «Ее похоронили совсем одну, совсем одну в гробу». Ожидая повторения первой строки и видя четвертую, не совпадающую с ней, читатель невольно проводит сопоставление и приходит к выводу, что умершая от любви девушка брошена, оттого она и похоронена в своем гробу совсем одна (а с кем бы она должна была бы там быть? — вероятно, ее возлюбленный именно оставил ее, а не умер: иначе речь шла бы об их воссоединении). Возможно также, что умершая от любви девушка — самоубийца, чем и объясняется ее посмертное одиночество: ее хоронят за пределами территории кладбища, и после смерти она остается одна, рядом с ней нет других захоронений.

Отсутствующий повтор второй строки в восьмой также приводит к сопоставлению информации: *Ils l'ont portée en terre, en terre au point du jour* [Fort] («Ее положили в землю, в землю на рассвете») и *Ils sont allés aux champs, aux champs comme tous les jours* [Fort] («Они пошли в поля, в поля, как каждый день») — то есть смерть девушки и ее похороны никак не нарушили привычного уклада жизни, те «они», которые ее похоронили, после

похорон пошли в поля работать, как и делают это ежедневно (хотя по форме триолета в конце оплакивание похороненной должно было бы повториться).

Полю Фор, таким образом, создает амбивалентный текст — с одной стороны, смерть влюбленной девушки никак не нарушила привычного уклада жизни, похоронившие ее шли с похорон с веселой песней (не случайно четырежды он использует слово «весело» — они весело шли и весело пели о ее смерти), слова песни утверждают, что «всякому свое время» (*chacun son tour* [Fort]). Смерть не трагична, она привычна и не мешает работе в полях, возможно даже воспринимается как некое развлечение, отвлекающее от рутинной работы. Если главная героиня стихотворения покончила с собой, то текст утверждает, что самоубийство не нарушает логики судьбы, рока: каждый все равно умрет в свой черед, даже если совершит самоубийство.

С другой стороны, в оригинале использована интересная грамматическая конструкция: пять строк подряд, со второй по шестую, начинаются со слова *ils* «они» и следующего за ним глагола в 3 лице множественного числа: «они положили», «они уложили», «они уложили», «они вернулись» и «они пели». Первые три фразы — «они положили» и «они уложили» воспринимаются как типичная русская конструкция с неопределенно-личным сказуемым — «ее положили в землю», «ее уложили в гроб», где как бы не упоминается о субъекте действия: это были некие условные, безличные «они». В то же время две последующие строки «они вернулись» и «они запели» погружают читателя в иной контекст: оказывается, это были некие конкретные «они» — крестьяне, жители деревни, возможно, друзья или семья умершей. Стихотворение делится на два четырехстишия, которые условно можно обозначить как «грустную половину» — первые четыре строки, посвященные смерти и похоронам, и «веселую половину» — указание на возвращение в поля и веселую песню. Переход от «грустной» части к «веселой» осуществляется именно в момент осознания, что «они» — не фигура речи, а вполне конкретные люди. Иными словами, посыл стихотворения заключается в том, что девушка умерла, но жизнь продолжается. И хотя нарушенная Фором рифмовка явно выделяет слово «гроб», не вписывающееся в схему триолета (и именно на этом слове заканчивается «грустная» часть), общий настрой позитивный (весь текст стихотворения оканчивается словом «день»).

3. Перевод Константина Бальмонта как декадентское «эхо» оригинала

В переводе Бальмонта [Бальмонт, 1990, с. 244] произведены некие важные упущения, которые превращают амбивалентный текст Фор в ско-

рее негативный, чем позитивный. Во-первых, в переводе отсутствует слово «весело», характеризующее действия «их» во второй части, и даже какой бы то ни было его эквивалент:

И с песней вернулись они: «Кому суждено — так умрет».

И пели, и пели они: «Для каждого есть свой черед» [Бальмонт, 1990, с. 244]

Отпевающие девушку словно настойчиво повторяют мысль, что ей суждено было умереть, что все случившееся закономерно. Помимо этого, в первой части стихотворения Бальмонт допускает следующее искажение:

Ее схоронили одну, одну, как она умерла,

Ее схоронили одну, как она перед смертью была [Бальмонт, 1990, с. 244].

В оригинале нет ни слова об ее одинокой смерти: как было указано выше, за счет деформаций, внесенных в форму триолета, Фор показывает, что девушка, возможно, была брошена, однако не говорит об ее одинокой смерти: ее могли оплакивать и родители, и друзья. Вероятнее всего, Бальмонт воспринял описание смерти девушки как описание самоубийства, и усилил этот элемент: она была одна перед смертью, так как покончила с собой.

Бальмонт также не учитывает рифмовку, использованную Фором: он использует три пары рифм: «любви — шли», «умерла — была», «умрет — черед» и «любви — пошли», прибегая к парной рифмовке по две строки. Это отдаляет стихотворение от формы триолета.

Таким образом, в переводе Бальмонта усилен негативный настрой, не соблюдена амбивалентность текста и более размыта аллюзия к классической форме поэзии, чем это было в оригинале текста. Как отмечают П. Куприяновский и Н. Молчанова [Куприяновский, 2014, с. 108—112], раннему творчеству Бальмонта, приблизительно до рубежа веков, свойственны декадентские настроения, уныние и безнадежность. Неудивительно, что в стихах Фора Бальмонт увидел прежде всего пессимистическую составляющую. Кроме этого, Бальмонт и сам предпринимал попытку суицида в 1890 году из-за разногласий со своей супругой (выбросился из окна), однако не погиб, а лишь остался хромым на всю жизнь. Стихотворение Фора как бы обращается к нему лично: если самоубийца довел свое действие до конца, значит, так было суждено (следовательно, если нет — значит, и это было предусмотрено судьбой).

4. Перевод Валерия Брюсова как полемический диалог с оригиналом

Брюсов, по замечанию М. Л. Гаспарова, был приверженцем буквализма в переводе, и многие свои ранние переводы в поздние годы переделывал, стремясь приблизить их к оригиналу. «Переводческая программа молодого Брюсова — это программа «золотой середины»; программа позднего Брюсова — это программа “буквализма” именно в том смысле, в каком мы его обрисовали: это борьба за сокращение “длины контекста” в переводе, за то, чтобы в переводе можно было указать не только каждую фразу или каждый стих, соответствующий подлиннику, но и каждое слово и каждую грамматическую форму, соответствующую подлиннику» [Гаспаров, 1988, с. 60].

Перевод текста Фора, выполненный Брюсовым, значительно отличается от оригинала за счет внесенных им в текст эпитетов: прежде всего, девушка у Брюсова умирает *в расцвете счастливой любви* [Брюсов, 1977, с. 159], в гробу она лежит *в богатом наряде своем*, а хоронившие ее уходят *не в поля*, как в оригинале, а *на охоту*, причем нет ни намека на рутинную работу: *Они на охоту спешили, спешили, как в прошлые дни* [Брюсов, 1977, с. 159]. Этими несколькими штрихами Брюсов создает картину смерти девушки-аристократки, которую хоронят такие же праздные аристократы, развлекающие себя охотой. Этот образ усилен использованием слова *беспечно*:

*Они возвращались беспечно, беспечно встречая восход,
Они возвращались и пели с беспечностью: «Всем свой черед!»* [Брюсов, 1977, с. 159]

Причем девушка не брошена возлюбленным, как у Фора, а умирает от трагической случайности или болезни: это смерть *в расцвете счастливой любви*. Рифмовка форовского псевдо-триолета также не воспроизведена: использованы четыре различающиеся пары рифм (в отличие от текста Бальмонта, который постарался сохранить форму хотя бы за счет использования однокоренных *шли* и *пошли*).

Таким образом, Брюсов создает текст о трагической смерти пресыщенной жизнью аристократки, которую хоронят ее беспечные друзья. Однако Брюсову в то же время удалось передать важную черту текста Фора: его разделенность на две половины. Первые два двустипия посвящены трагической смерти и могиле, а в третьем и четвертом акцентирована беспечность и тот факт, что похоронившие девушку спешат на охоту, причем Брюсов усилил ощущение спешки, во второй строке упомянув, что умершую хоронят *при первом сиянии зари*, а в пятой похоронившие ее *встречают восход*, то есть похороны прошли очень быстро, буквально за несколько минут. У Фора

похоронившие встречаются после похорон не восход, а день, и некое имплицитное объяснение их спешки присутствует: они идут работать в поле, возможно, спешат, чтобы не попасть под гнев хозяина или управляющего. К праздным аристократам Брюсова такое оправдание не относится.

В целом Брюсов, опираясь на текст Фора, вольно или невольно создает социальную сатиру на богатых и праздных людей, настолько спешащих на охоту, что им даже некогда проститься с умершей. При этом ее смерть в переводе Брюсова отнюдь не выглядит как самоубийство, что также отчасти согласуется с фактами биографии самого переводчика: так, он, в отличие от Бальмонта, не пытался совершить самоубийство сам, однако из-за любви к нему пыталась покончить с собой Нина Петровская (что произошло до перевода им текста Поля Фора), а впоследствии из-за любви к Брюсову застрелилась Надежда Львова. Текст Брюсова, в отличие от текста Бальмонта, как бы говорит читателям: «нет-нет, все хорошо, девушка умерла не из-за любви, она умерла в расцвете счастливой любви». Следует отметить, что текст Фора предполагает и такой вариант трактовки: в оригинале девушка умирает не «от», а «в» любви.

5. Перевод М. Кузмина как формалистический экзерсиз

Перевод Михаила Кузмина выполнен им в рамках перевода прозаического текста Реми де Гурмона (при этом к моменту опубликования этого эссе уже существовали переводы и Бальмонта, и Брюсова, однако Кузмин предпочел предложить свой, авторский вариант). Как и другие авторы, Кузмин повторяет рефрены там, где они присутствуют у Фора. При этом он пытается воспроизвести «сбой» рифмовки оригинала, что даже нарушает смысл: девушку хоронят *одной в ея чести*, и слово *чести* нарушает рифмовку *понесли — ушли — земли — пошли*. С одной стороны, использование слова *честь* противоречит духу оригинала, но зато соблюдает его букву: присутствует обыгрываемый Фором «обрыв» рифмы».

Кузмин — единственный, кто дословно переводит последнюю строку стихотворения: *И на поле по-прежнему, по-прежнему пошли* [Кузмин, 1913, с. 261], он показывает, что герои — крестьяне, что действие происходит в деревне. Он отчасти соблюдает форовскую амбивалентность, однако нарушает ее синтаксически: между четвертой и пятой строкой — точка с запятой, то есть предложение, начатое в «печальной» половине стихотворения, продолжается в «оптимистической» (у Фора стоит точка).

Стихотворение о девушке приведено в эссе де Гурмона полностью как иллюстрация того факта, что Фор использует старинные формы: «За исключением нескольких страниц, это даже не свободные стихи, а ста-

ринные, “численные” к счастью освободившиеся от тирании немых гласных — этих принцесс, которым никогда не знаешь, как угодить <...> Фор поставил эти гласные на подобающие им места <...> Такие стихи мне по сердцу. Только такие стихи я и люблю: стихи, в которых ритм ни на минуту не исчезает и не обрывается из-за лишнего или недостающего слога» [Кузмин, 1913, с. 261].

Де Гурмон говорит о том, что в тексте Фора для соблюдения напевного ритма должны звучать «немые *e*» в таких словах, как *morte, terre, seule* — эти слова в разговорной речи односложны, а в стихотворении двусложны. Все эти три слова находятся перед цезурой во второй, третьей и четвертой строке соответственно, как бы воспроизводя рыдания оплакивающих девушку: далее, в «позитивной» второй половине стихотворения, эффект этой протяжности исчезает. Кузмин постарался проиллюстрировать эту мысль использованием в своем переводе устаревших форм — *одною* (вместо *одну*), *ея честі* (вместо *ее чести*):

*Кладут ее одну, одной в ея чести,
Кладут ее одну, одну в тесный гроб* [Кузмин, 1913, с. 261].

При этом из всех проанализированных переводов только у Кузмина в принципе соблюден ритм оригинала: жертвуя согласованностью речи, он старался передать именно звуковую сторону текста Фора. Это согласуется с главным принципом творчества Кузмина: как указывает Н. А. Богомолов, Кузмин — создатель многочисленных ритмических экспериментов, а также — не только поэт, но и композитор [Богомолов, 2013, с. 21, 166]. Л. Г. Кихней и Е. В. Меркель подчеркивают также акмеистическую природу творчества М. А. Кузмина с его вниманием к мастерству, ремеслу, вещной семантике [Кихней и др., 2015, с. 130]. Ничего удивительного, что в стихотворении Фора Кузмина привлекает в первую очередь ритмическая и звуковая сторона.

6. Заключение

Поэты и переводчики Серебряного века часто вступали в своеобразное поэтическое состязание, переводя один и тот же текст. Небольшое стихотворение Поля Фора, в котором присутствует игра с формой, амбивалентность смысла и нетривиальная ритмика, переводилось тремя известными поэтами, каждый из которых увидел в этих восьми строках то, что близко лично ему. Так, Бальмонт, первым переведший это небольшое стихотворение, создал печальную балладу о смерти девушки, акцентировав внимание

на судьбе и роке и их связи с суицидом. Брюсов преобразовал тот же текст в некую социальную сатиру, высмеивающую праздных аристократов, при этом указывая на явную смерть от болезни или несчастного случая, но не самоубийство. Михаил Кузмин, не удовлетворившись этими двумя вариантами перевода, построил в переведенное им прозаическое эссе о Форе свой, авторский, где акцентировал звуковую сторону текста и его вещную семантику. Поскольку восьмистишие Фора использовано как иллюстрация новой, свежей ритмики в старой, средневековой форме, Кузмин постарался передать эту особенность за счет использования архаизмов и точного соблюдения ритма оригинала.

Художественный перевод, таким образом, становится для поэтов Серебряного века способом самовыражения, отзывающимся на их глубинные психологические импульсы и поэтические эксперименты. В небольшом произведении Фора каждый увидел нечто очень личное и близкое ему. Мы видим три разных варианта диалога с традицией, которые воплощают не только личную поэтическую концепцию автора, но и эстетические установки литературных течений, которые воплощают в своем творчестве авторы переводов.

Источники

1. *Fort P.* Cette fille, elle est morte [Electronic resource] / P. Fort // Paradis des albatros. — Access mode : <http://paradis-des-albatros.fr/?poeme=fort/la-fille-morte-dans-ses-amours> (accessed 7.07.2020).
2. *Бальмонт К. Д.* Она умерла, умерла, она умерла от любви... / К. Д. Бальмонт // Золотая россыпь : Избранные переводы. — Москва : Советская Россия, 1990. — С. 244.
3. *Брюсов В. Я.* Торжественный привет. Стихи зарубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова. — Москва : Прогресс, 1977. — 283 с.
4. *Кузмин М. А.* Вот девушка скончалась, скончалась от любви... / М. А. Кузмин // Гурмон, Реми де. Книга масок : Литературные характеристики. — Санкт-Петербург : Грядущий день, 1913. — С. 261.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин / Н. А. Богомолов, Дж. Э. Малмстад. — Москва : Молодая гвардия, 2013. — 400 с.
2. *Гаспаров М. Л.* Брюсов и буквализм / М. Л. Гаспаров // Поэтика перевода. — Москва : Радуга, 1988. — С. 29—62.
3. *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-х годов в комментариях / М. Л. Гаспаров. — Москва : Высшая школа, 1993. — 360 с.
4. *Дон-Аминадо.* Поезд на третьем пути / Дон-Аминадо (А. П. Шполянский). — Москва : ПРОЗАиК, 2018. — 448 с.
5. *Кихней Л. Г., Меркель Е. В.* Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма / Л. Г. Кихней, Е. В. Меркель // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2015. — № 1 (33). — С. 129—138.

6. *Креспель Ж.-П.* Повседневная жизнь Монпарнаса в Великую эпоху, 1905—1930 гг. / Ж.-П. Креспель ; пер. с франц. О. В. Карпенко. — Москва : Молодая гвардия : Классик, 2000. — 192 с.

7. *Куприяновский П., Молчанова Н.* Бальмонт / П. Куприяновский, Н. Молчанова. — Москва : Молодая гвардия, 2014. — 347 с.

8. *Луначарский А. В.* Князь поэтов в Народном университете (Письмо из Парижа) / А. В. Луначарский // Современник. — 1913. — № 2. — С. 338—350.

TRANSLATION AS A FORM OF LITERARY COMMUNICATION IN POETRY OF SILVER AGE: THREE LYRICAL VERSIONS OF A POEM BY PAUL FORT

© **Alena A. Ustinovskaya (2020)**, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Foreign Languages, Moscow Institute of Physics and Technology (Dolgoprudny, Moscow Region, Russia), alyonaul@yandex.ru.

Three translations of Paul Fort small poem "Cette fille, elle est morte" by Konstantin Balmont, Valery Bryusov and Mikhail Kuzmin are considered. The results of a comparative analysis of these three texts using the analysis of the original are presented. The question is raised about the originality of the form used by Paul Fort: the text he wrote is a deformed trio, and this deformation should be recognizable for his potential reader. It is stated that the semantic side of the text is ambivalent: in the first half of the text negative moods prevail, in the second - positive ones, which is shown not only lexically, but also rhythmically. The relevance of the study is due to a detailed analysis of the three translations using material about the biography and work of the translators themselves. The novelty of the research is seen in the fact that such an analysis of the translation options for the Fort text and its formal, rhythmic and sound features has not been carried out before. The author dwells on the characteristic features of each of the three translations, noting both their connection with the original and the reliance on the translation of the predecessor, or, on the contrary, ignoring it. Particular attention is paid to the grammatical and lexical features of the original, which allow for an ambivalent interpretation of the meaning of the text.

Key words: literary translation; Bryusov; Balmont; Kuzmin; Paul Fort; dialogue; communication; decadence.

MATERIAL RESOURCES

Fort, P. *Cette fille, elle est morte*. In: *Paradis des albatross*. Available at: <http://paradis-des-albatros.fr/?poeme=fort/la-fille-morte-dans-ses-amours> (accessed 7.07.2020) (In French).

Balmont, K. D. (1990). *Ona umerla, umerla, ona umerla ot lyubvi...* [She died, she died, she died of love]. In: *Zolotaya rossyp': Izbrannye perevody* [The Gold Placer: Selected translations]. Moskva : Sovetskaya Rossiya. 244 p. (In Russ.).

Bryusov, V. Ya. (1977). *Torzhestvennyy privet. Stikhi zarubezhnykh poetov v perevode Valeriya Bryusova* [Solemn greetings. Poems of foreign poets translated by Valery Bryusov]. Moskva: Progress. 283 p. (In Russ.).

Kuzmin, M. A. (1913). *Vot devushka skonchalas', skonchalas' ot lyubvi...* [Here the girl passed away, died of love]. In: Gurmon, Remi de. *Kniga masok: Literaturnye*

kharakteristiki [Book of Masks: Literary Characteristics]. Sankt-Peterburg: Gryadushchiy den'. 261. (In Russ.).

REFERENCES

- Bogomolov, N. A., Malmstad, Dzh. E. (2013). *Mikhail Kuzmin*. Moskva : Molodaya gvardiya. 400 p. (In Russ.).
- Don-Aminado. (2018). *Poezd na tretyem puti* [Train on track three]. Moskva: PROZAIK. 448 p. (In Russ.).
- Gasparov, M. L. (1988). Bryusov i bukvalizm [Bryusov and literalism]. In: *Poetika perevoda* [Translation poetics]. Moskva: Raduga. 29—62. (In Russ.).
- Gasparov, M. L. (1993). *Russkie stikhi 1890-kh — 1925-kh godov v kommentariyakh* [Russian poems of the 1890s — 1925s in the comments]. Moskva: Vysshaya shkola. 360 p. (In Russ.).
- Kikhney, L. G., Merkel, E. V. (2015). Aksiologiya povsednevnykh veshchey v poetike akmeizma [Axiology of everyday things in the poetics of acmeism]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* [Bulletin of Tomsk State University Philology], 1 (33): 129—138. (In Russ.).
- Krespel, Zh.-P. (2000). *Povsednevnyaya zhizn' Monparnasa v Velikuyu epokhu, 1905—1930 gg.* [Daily life of Montparnasse during the Great Era, 1905—1930]. Moskva: Molodaya gvardiya, Klassik. 192 p. (In Russ.).
- Kupriyanovskiy, P., Molchanova, N. (2014). *Balmont*. Moskva: Molodaya gvardiya. 347 p. (In Russ.).
- Lunacharskiy, A. V. (1913). Knyaz' poetov v Narodnom universitete (Pis'mo iz Parizha) [Prince of Poets at the People's University. Letter from Paris]. In: *Sovremennik* [Contemporary], 2: 338—350. (In Russ.).