

Марина Цветаева и Анна де Ноай:
возможности диалога

Н. О. Ласкина

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР «ОТКРЫТАЯ КАФЕДРА», НОВОСИБИРСК

Аннотация. В статье намечены возможные способы реконструкции творческого диалога Марины Цветаевой с французской поэтессой и романисткой Анной де Ноай, чей роман «Новое упование» был опубликован в 1916 году в переводе Цветаевой. Анализ переводческой стратегии Цветаевой раскрывает некоторые тонкие, но значимые деформации, которые можно расценивать как сближение с тенденциями модернистского романа. Переводческий опыт также становится, как показано в работе, частью мифотворческого процесса, в ходе которого Цветаева создает виртуальный «круг» присвоенных ее творческим сознанием авторов: в этот процесс средства традиционного литературного диалога (перевод, переписка) вовлекаются только ради решения внутренних творческих задач.

Ключевые слова: Марина Цветаева, Анна де Ноай, французская литература, художественный перевод.

УДК 82.091

DOI 10/25205/2307-1737-2018-1-139-151

Контактная информация: Ласкина Наталья Олеговна, кандидат филологических наук, директор образовательного центра «Открытая кафедра» (ул. Д. Ковальчук, 266/5-38, Новосибирск, 630049, Россия, n-laskina@yandex.ru)

Ласкина Н. О. Марина Цветаева и Анна де Ноай: возможности диалога // Критика и семиотика. 2018. № 1. С. 139–151.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2018. № 1
© Н. О. Ласкина, 2018

В записных книжках Цветаевой 1920–1921 годов разворачивается ряд имен, каждое из которых требует интерпретации: «У меня нет круга, у меня есть подруги: Беттина, Comtesse de Noailles, М<ария>Б<ашкирцева>, Ж. Санд, Сонечка Голлидэй, Ася, Mme de Staël, К. Павлова, Ахматова, Ростопчина, и тысячи тех, которые не писали!» [Цветаева, 2001, с. 138]. Нас будет интересовать, как в этом ряду оказалась Анна де Ноай и как можно проследить историю вхождения этой фигуры в поле зрения Цветаевой. Для этого необходимо прояснить, какие свойства эстетики, литературного поведения или персонального мифа сделали графиню де Ноай частью цветаевского «альтернативного круга», и определить, какую роль в этом процессе играет опубликованный Цветаевой в 1916 году в «Северных записках» перевод романа Ноай «Новое упование» («La nouvelle espérance», 1903).

Анна де Ноай (Anna de Noailles, 1876–1933), по отцу румынская княжна Бибеску, наследница последних господарей Валахии, по матери гречанка, получила классическое французское образование и в 1897 году вышла замуж за графа Матье де Ноая, представителя одной из самых знатных французских семей. В самом начале XX века она стала исключительной фигурой в культурной жизни Парижа и как выдающаяся писательница, и как светская знаменитость и законодательница мод.

Значение ее персональной мифологии в предвоенной Европе трудно переоценить: ей удавалось успешно играть одновременно несколько принципиально разных ролей. Для современников-эстетов в ней сконцентрировались все идеалы и фетиши конца века: сказочная принцесса, византийская царевна, независимая женщина новой эпохи. Для светского мира, в это время благодаря развитию массовой информации превращающегося из закрытой узкой среды в объект внимания самой широкой публики, она была звездой, в которой биографы видят прототип современных поп-идолов. При этом Ноай долго сохраняет позиции среди признанных авторов, а к концу жизни вписывается в ряд официальных столпов французской культуры (а в 1931 году станет первой женщиной-командором ордена Почетного Легиона).

Если критики, особенно старшего поколения (к примеру, Октав Мирбо), относились к ней снисходительно и часто с открытым раздражением, молодые писатели рождающегося модернизма не только почитали ее как ожившую мифологему, но и с интересом читали и нередко использовали в собственных поисках ее тексты. Посмертные биографические и литературоведческие работы о Ноай не обходятся без упоминания исключительной роли, которую ей отводил Марсель Пруст, видевший в ней то материал для романа, то едва ли не своего идеального двойника. Среди ее поклонников, друзей и гостей – Поль Валери, Поль Клодель, Коlette, Франсис Жамм, Макс Жакоб, Жан Кокто, и их уважение сохранится и по-

сле войны, когда светская слава Ноай станет слабее, и она займет более скромное место в литературной жизни.

Ноай притягательна для модернистской культуры как объект, ставший субъектом, как реализация эстетского идеала – автор и произведение в одном лице; красота, сама способная производить прекрасное. Вместе с тем вряд ли можно однозначно характеризовать ее тексты как модернистские. В ее поэтике уместнее видеть завершение нескольких линий французской литературной традиции. Особенно это важно для понимания ее прозы, которая, несмотря на участие Цветаевой, почти не знакома русскому читателю: романы Ноай интересны прежде всего сочетанием «аналитического» стиля и классической ясности с элементами, близкими к импрессионистической декадентской прозе.

Чем Анна де Ноай могла быть важна для Марины Цветаевой? На поверхности общего у них как у авторов не так много, а биографическая дистанция, разница судеб огромна. Исследователи объясняют появление цветаевского «Нового упования» по-разному. В диссертации Т. А. Даниловой «Книжный код в творчестве Цветаевой» устанавливается целый ряд идеологических и психологических сближений на основании главных тем романа: «В романе французской писательницы М. Цветаева увидела те эстетические философские проблемы, которые особенно волновали ее в этот период: книга и жизнь: иллюзорность книжно-романтического восприятия реальности и потребность активного овладения жизнью, роль игры и воображения в жизни и в творчестве и т. д. Все эти проблемы были тесно связаны с поисками своего стиля. На наш взгляд, перевод помогал решить и психологические проблемы: осмыслить, с одной стороны, драму своей матери, формировавшейся в свете романтического идеала, и, с другой – свои отношения с Софией Парнок, связь с которой уже оборвалась к этому времени» [Данилова, 2007, с. 38]. Трудно сказать, однако, в какой мере тогда неслучаен был выбор именно этого романа: указанные темы типичны для современной Цветаевой европейской и особенно французской литературы. Как показывает работа М.-Л. Ботт [2005], посвященная французским контекстам цикла «Деревья», интерес к текстам Ноай вписывается в диалог Цветаевой с французской литературой в целом, но проблематично вычленить влияние индивидуальных поэтических стратегий – обнаруживаются только близкие мотивные цепочки, и не уникальные для поэзии рубежа веков.

«Дионисийская эстетика» Ноай, подробно раскрытая в книге К. Перри [Perri, 2003], также могла повлиять на выбор Цветаевой, но у французской писательницы она реализуется скорее на уровне тематики и системы ценностей, чем на уровне художественного языка – пожалуй, слишком сдержанного и немного старомодного для Цветаевой, принадлежащей к следующему литературному поколению. Важно также, что перевод нельзя назвать «присваивающим»: далее мы покажем в нем некоторые моменты

вольности, но они интересны именно как исключения из в целом аккуратной и внимательной переводческой работы.

Из всех вероятных мотивов для сближения Цветаевой и Ноай наиболее доказуемым нам кажется не внимание первой к другой талантливой и успешной в литературном поле женщине (Ноай по этому признаку и далеко не единственный возможный образец, и биографических или поведенческих общих черт с Цветаевой у нее практически нет) и не общее тематическое поле, хотя его присутствие нельзя отрицать. Цветаева могла уловить свою возможную близость к непредсказуемому и разнообразному автору, к писательнице, которая могла себе позволить свободно обращаться с литературными, социальными и политическими конвенциями. В книге М.-Л. Аллар «Анна де Ноай. Между прозой и поэзией» [Allard, 2013], одном из наиболее актуальных и полных исследований поэтики Ноай, подчеркивается изменчивый, «протеический» характер ее творчества как на уровне стиливых стратегий и образной системы, так и на уровне жанровой эклектики. Ноай в 1910-е – 1920-е годы, пишущая и публикующая одновременно романы, стихи, политические манифесты, эссеистические фрагменты, светские хроники, предисловия, каталоги выставок, ведущая обширную переписку, почти безо всякой привязанности к литературным партиям и кружкам, не могла не быть привлекательной фигурой для Цветаевой.

Как показано в исследовании С. Ю. Корниенко, значимость для Цветаевой ««дионисийско-протеистической» составляющей поэтической самоидентификации» [Корниенко, 2015, с. 96] проявляется не только в ее поэтическом творчестве, но и в ее читательской рефлексии и в ценностных установках, выраженных в эссеистике и критике. Можно достаточно уверенно предполагать, что переводческий опыт, как и критический, был для Цветаевой также жестом установления необъяснимой, вневременной и надпартийной близости, включения в тот самый ряд «подруг».

Остается вопрос, для чего Цветаевой понадобилось сначала браться за перевод целого романа, и только затем уже декларировать принадлежность его автора к «своим». Не стоит, следовательно, сбрасывать со счетов сам текст «Нового упования», внимательно прочитанный Цветаевой не только как писательницей, но и как переводчицей. Рассмотрим несколько показательных, на наш взгляд, особенностей этого перевода.

Для начала необходимо отказаться от некоторых предрассудков, до сих пор мешающих адекватному прочтению прозы Ноай. «Новое упование» – не великий роман, но и не «сентиментальная мелодрама» [Ботт, 2005, с. 230], как его нередко позиционируют: как минимум эпитафия из Ницше и явно избыточное для мелодрамы внимание к эстетическому опыту персонажей должны были бы насторожить торопливых критиков. Не претендуя на законченный анализ романа, отметим несколько важных его особенностей.

Сюжетная структура допускает гипотезу, что перед нами скорее параболы о путешествии души по кругам вечного возвращения, чем собственно любовный роман. Три фазы сюжета, три влюбленности героини подталкивают читателя к мысли о романе «воспитания чувств», но (как и у Флобера, непростой диалог с которым достаточно прозрачен) любое движение и развитие разоблачается как иллюзорное и тупиковое. Героиня, молодая аристократка Сабина де Фонтенэ, сконструирована как ответ многочисленным персонажам французских романов об адюльтере: она способна сама рефлексировать «книжное» происхождение проживаемых ею сюжетов, вплоть до сравнения себя с Эммой Бовари – что со стороны автора, безусловно, выглядит как полемический ход, поскольку флюберовским персонажам именно такого типа рефлексия недоступна. Сюжет при этом отсылает даже не к «Госпоже Бовари», а к «Простой душе»: с каждым новым романом героиня радикально меняется, погружаясь каждый раз в мир героя – но на этом сходство заканчивается, потому что Сабина в этом погружении парадоксальным образом становится более сильной частью пары. Особенно важно это во второй истории, которая не могла не заинтересовать Цветаеву: в Сабине активизируется «героическое» начало во время романа с социалистом Пьером. Героиня здесь не только сохраняет способность и вкус к рефлексии, но и легко дистанцирует себя и от любви, и от ее объекта. Пьер постепенно разочаровывает ее как недостаточно «дионисийский» персонаж. Хотя сначала это он пробуждает в ней интерес к толпе и к революции, сам он неспособен почувствовать глубину стихийного начала и остается плоским политиком. Примерно так же и чувствительность первого возлюбленного Сабины, Жерома, и зрелость третьего, Филиппа, кажутся поверхностными по сравнению с тем, что под их влиянием переживает героиня.

Роман достаточно предсказуемо заканчивается самоубийством, но необычна его неоднозначная мотивация. Фабула устроена так, что читатель с самого начала может заподозрить безвыходность внутреннего мира героини, потерявшей ребенка, разочарованной в семье и к тому же вынужденной повторять литературных двойников. В повествовании акценты расставлены более оригинально: когда героиня видит сына своего последнего любовника, который кажется ей его копией, именно осознание повторяемости приводит ее к смерти – с помощью морфия, при том, что до этого мы регулярно видели героиню погруженной в сон, просыпающейся и засыпающей. Читателю оставлен выбор, интерпретировать развязку как фатальный результат депрессии или как символическое освобождение. Возможно, именно эта неоднозначность финала была дополнительным фактором, определившим переводческий интерес Цветаевой.

Тем не менее у нас нет никаких точных свидетельств того, как интерпретировала Цветаева этот роман в 1916 году. В распоряжении литературоведов только свойства самого перевода, который, отметим еще раз, вы-

полнен сдержанно и без демонстрации собственных творческих амбиций. Тем интереснее выявить несколько нюансов, позволяющих увидеть цветаевские акценты в тексте Ноай. Отметим те из них, что проявляются достаточно рано в тексте перевода, в первой части романа, и репрезентативны для переводческой стратегии в целом.

Есть ряд примечательных переводческих решений в том, как Цветаева использует эффекты языкового отстранения и приближения. Время от времени в тексте перевода появляются непереуведенные французские слова. Это всегда объяснимо и не выходит за рамки переводческих норм начала XX века, но создает дополнительные поводы для интерпретации.

Цветаева предпочитает не переводить термины родства. Члены семьи именуется «*belle-mère*», «*belle-soeur*», «*belle-fille*» вместо «свекрови», «золовки», «невестки» – практика, не исключительная для русских переводов с французского, и сейчас многим читателям кажется органичнее «мадам» вместо «госпожи». Но в контексте романа возникает, возможно, и дополнительный оттенок: дополнительное внимание читателя привлекается к тому, что в тексте Ноай регулярно опрокидываются ожидания, связанные с семейными сюжетами: каждый раз, когда мы ждем конфликта между женскими персонажами, они или становятся подругами, или остаются индифферентны: и в спокойных отношениях невестки и свекрови, и в линии с Мари, золовкой Сабины, которая становится счастлива в паре с бывшим возлюбленным последней Жеромом, и в линии с мадам де Розэ, молодой мачехой героини, где ожидаемое недоверие быстро сменяется нежной дружбой.

Другой момент неожиданного вкрапления французского – когда в одном из очень важных эпизодов упоминается шелк «*soie dauphine*» [Цветаева, 1994, с. 547]. В этой сцене героиня рассматривает портрет Генриетты де Фонтенэ, прапрабабки своего мужа, и в воображении строит целый диалог с дамой из XVIII века, в котором без труда опознаются все коды декадентского мифа о призраках галантной эпохи. В оригинале дама из прошлого лингвистически чуть ближе к Сабине, чем в переводе. Ноай не имитирует язык другой эпохи, а Цветаева, хотя тоже избегает стилизаций, все же мельком напоминает читателю об удаленности от него культуры, которой идет речь и в которую сама героиня проникает в воображении без проблем.

Более явный случай похожей переводческой игры – в эпизоде, где Жером исполняет романс Форе на стихи Леконта де Лиля. В версии Цветаевой это звучит так:

Жером в это мгновение играл и пел, слегка приподняв лицо, стараясь вспомнить слова, плохо державшиеся в памяти. Неуверенно блуждая по клавишам, он пел одну из восхитительных мелодий Форе.

Бледное лицо его из-под темно-белых волос с золотыми прожилками отражало волнение и тонкий восторг.

Он пел, и музыка, смешиваясь со словами, расцветала, чувственная и алая, как цветок, рожденный из крови.

Он пел, и это было, как легкая рана, откуда бы полился прозрачный и сладкий сок.

«Les roses d'Ispahan...» – вздох выростал, возносился, начинался вновь,
«dans leurs gaines de mousse...» – еще раз вдыхалось и выдыхалось сладкое томление,

«les jasmins de Mossoul, les fleurs d'oranger» – склоненная и длительная нота дрожала, как палец, упертый в блаженное рыдание... [Цветаева, 1994, с. 538]

Популярное на рубеже веков ориенталистское стихотворение Леконта де Лиля «Les roses d'Ispahan» («Розы Испагани») ¹ в переводе перекодируется. Экзотизирующую функцию теперь выполняет сам французский текст, а не восточные топонимы в нем. Скорее всего, эффект мотивирован желанием акцентировать музыкальность сцены, доминирование мелодии и ритма дыхания над смыслом слов. Нельзя не заметить и усиление заданного в оригинале эффекта: у Ноай для персонажей-слушателей стихотворный и музыкальный текст тоже должен быть слегка деформирован, лишен связности, потому что герой забывает слова, – но не слишком внимательный читатель может этого и не заметить. Перевод Цветаевой отчетливо заостряет едва намеченное впечатление.

Наконец, один фрагмент заслуживает наглядного сопоставления, так как цветаевские решения в нем нельзя объяснить ни гибкостью переводческих конвенций этого времени, ни желанием обнажить внутреннюю логику оригинала. Неудивительно, что речь идет о ключевом для развязки романа эпизоде. Приведем оригинал и перевод с выделением интересующих нас слов:

¹ Цитируется первая строфа стихотворения:

Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse,
Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'oranger
Ont un parfum moins frais, ont une odeur moins douce,
O blanche Leïlah ! que ton souffle léger [Lecconte de Lisle, 1886, p. 48].

В переводе Э. Линецкой:

Испаганские розы на ложе их мшистом,
Померанцы, моссумский жасмин белоснежный
Не сравнятся своим ароматом душистым
С легким вздохом Леилы, лукавым и нежным
[Эльга Львовна Линецкая..., 1999, с. 34].

<p>Une hirondelle, rapide et basse, passa, jetant un cri, deux cris, qui entrèrent en Sabine comme une flèche fine et tournante, et l'angoisse à nouveau l'inonda...</p> <p>Mélancolie! mélancolie! axe admirable du désir! Détresse du rêve, pour qui aucun secours, hors le baiser, n'est assez proche; pleurs de l'homme devant la nature!... éternel repliement d'Ève et d'Adam, que les spectacles de l'univers affaiblissent l'un vers l'autre, à ces instants de l'âme où l'extrême pointe des nerfs fait le regard...</p> <p>Madame de Fontenay quitta la pièce où elle se trouvait, parla d'une voix indifférente à Pierre qu'elle rencontra, et, entrée dans sa chambre, tomba sur son lit et espéra mourir. Elle pleurait maintenant à haute voix, sans peur d'être entendue. Elle sentit alors que tout en elle se dénouait, que la vie, la force, la prudence, l'habitude et l'instinct se défaisaient, fuyaient en larmes sur son visage.</p> <p>[Noailles, 1903, p.112–113.]</p>	<p>Ласточка пролетела – быстро и низко, – крик, два крика – они вошли в Сабину, как тонкая, кружащаяся стрела, и снова тоска залила ее.</p> <p>Тоска! Тоска! Восхитительный рычаг желания! Отчаяние мечты, для которой нет иной помощи, кроме поцелуя; плач человека перед лицом природы!.. Вечное колебание Адама и Евы, которых все во вселенной обессиливает и тихонько приближает, склоняет друг к другу, – к тому мгновению души, где крайнее острие нервов – взгляд...</p> <p>Г-жа де Фонтенэ вышла из комнаты, где находилась, равнодушно заговорила с повстречавшимся ей Пьером и, войдя к себе, упала на постель с одной надеждой: «Умереть!» Теперь она плакала громко, не боясь быть услышанной. Она чувствовала, что все в ней расходится, что жизнь, сила, осторожность, привычка, инстинкт – расплетаются, растекаются слезами по ее лицу.</p> <p>[Цветова, 1994, с. 567.]</p>
--	---

Здесь французский и русский тексты расходятся довольно серьезно, несмотря на то, что изменения кажутся минимальными. Можно не останавливаться подробно на общей интерпретации эпизода, танатэротический подтекст которого понятен в обеих версиях. Несмотря на то, что до развязки еще очень далеко, ее предопределенность уже должна быть понятна читателю, и влечение героини к смерти – константа, возникающая на всех стадиях сюжета. Внимание именно к этому фрагменту привлекает повторенное Цветаевой трижды слово «тоска», перегруженное готовыми литературными и, особенно, лирическими ассоциациями.

У Ноай же интерес представляет не повтор слова «*mélancolie*», а тот факт, что оно появляется в сознании героини как замена употребленному нарратором слову «*angoisse*» («тревога», «беспокойство»), хотя обозначается одно и то же состояние в один и тот же момент. В контексте французской литературы «меланхолия» звучит как более универсальный и даже

«классический» термин по сравнению с «angoisse», отсылающим к многочисленным оттенкам меланхолии лексикона символистских и декадентских поэтов. В романе, напомним, навязчиво подчеркивается «книжность» сознания героини, и здесь она словно расходится с автором в выборе литературной идентичности. Цветаева игнорирует это расхождение и, пожалуй, усиливает именно аллюзию к символистам: именно «тоска» в переводах Брюсова, Сологуба или Анненского из французских символистов чаще всего передает меланхолический спектр.

Отдельный интерес в этом же эпизоде представляют сдвиги в темпоральности и ритме. Это и есть редкий в «Новом уповании» случай, когда в переводе узнаваемо просвечивает собственный стиль Цветаевой. Предсказуемо употребление тире вместо запятых, но здесь вдобавок несколько раз настоящее время глаголов меняет грамматику оригинала, где у Ноай звучит типично «флоберовская» темпоральность неопределенного прошедшего, во французской прозе создающая специфический эффект «вечности», который отмечал в том числе Пруст, находившийся в общем с Ноай поле популярных в начале века публичных рефлексий о французском литературном языке [Proust, 1971, p. 590–591].

К зоне переводческой вольности относится и вкрапление прямой речи – «Умереть!» – там, где оригинал сохраняет косвенную, но в конструкции, которую грамматически трудно точно повторить на русском (максимально буквален был бы перевод с помощью совершенного вида – например, «она упала на кровать и вознадеялась умереть»).

Цветаева, таким образом, в одних местах увеличивает дистанцию между читателем и диегетическим миром, в других уменьшает, добавляет спонтанность там, где в оригинале дионисийское начало скорее описывается, чем воплощается в слове.

Это сделано гораздо более осторожно и незаметно, чем в ее автопереводах на французский – но, возможно, напряженная рефлексия по поводу дистанции между французским и русским языками и между конкретными литературными системами уже ощутима в «Новом уповании». Допустима, по нашему мнению, и интерпретация описанных нами примеров, и прежде всего последнего, как акцентуации модернистского мышления. Цветаева в роли переводчика создает дополнительные разрывы, перебои ритма, более резко обозначает границы между языковыми пластами. Мы не предлагаем делать большие обобщения на основании деталей одного перевода, но все же «Новое упование» проясняет некоторые аспекты становления поэтики Цветаевой как модернистской.

На этом, однако, условный диалог Цветаевой с Ноай не закончился. К началу 1920-х Ноай, как мы уже знаем, превратится из автора материала для почти случайного перевода в одну из «подруг», а еще через несколько лет произойдет самый загадочный эпизод этого сюжета, когда весной 1927 года Цветаева отправит графине де Ноай письмо. Формальным пово-

дом для него стал выход сборника стихов Ноай «L'honneur de souffrir» и реакция Цветаевой на критические высказывания Мориса Мартена дю Гара, кузена известного писателя.

В отличие от переводческой работы Цветаевой, в письме она откровенно погружается в саморефлексию и использует адресата и литературное событие как предлог высказаться о смысле поэзии и жизни поэта. При этом выбранный ею сценарий защиты поэта-«подруги» от критики выглядит более чем странно: у Цветаевой с графиней де Ноай не было никаких, даже поверхностных, реальных контактов и не было никаких оснований для впечатления, что Ноай в 1927 году нуждалась в чьей бы то ни было защите. Помимо неизменно привилегированного положения, Ноай в это время по-прежнему окружена стеной культа, достаточно спокойно относится к перипетиям своей литературной карьеры и сознательно меняет стратегию публичного поведения, отказываясь от образа экзотической знаменитости и принимая стоическую позу. Ей не могла быть понятна цветаевская риторика поэтической солидарности, поскольку она ничего не знала о Цветаевой, даже о ее переводе «Нового упования»: поэтому она просто прислала в ответ свою фотографию с автографом. Письмо, впрочем, написано таким образом, что заведомо закрывает возможность осмысленного ответа в рамках практически любых коммуникативных норм. Вот начало письма, опубликованного в переводе Н. Струве:

Сударыня!

Я не читала Вашей книги *Честь Страдать*, и, не прочитав ее, вот что я о ней думаю. Это Ваша последняя книга и, будучи последней, она ближайшая к следующей, значит – Ваша почти самая великая. Это Вы последнего полночного удара: Вы из уже-завтра [Цветаева, 1995, с. 190].

Это двойная провокация. Цветаева предупреждает, что далее всё, что говорится о сборнике Ноай, на самом деле будет сказано о некоем его двойнике, существующем в цветаевском воображении. Но еще более шокирующее нарушение приличий – упоминание «полночного удара». Цветаева практически цитирует финал «Нового упования»: в романе мы узнаем, что героиня в полночь собирается покончить с собой, и в последней строке часы бьют полночь.

Цветаева словно пытается заставить Ноай сделать радикальный шаг слияния искусства с жизнью и автора с героем – конечно, не рассчитывая на понимание или ответ. Письмо нацелено не на общение, а на превращение адресата в собственный конструкт.

Итак, к двадцатым годам Цветаева полностью «поглотила» Ноай, вписав ее в круг «подруг», состав которого не предполагает никаких внешних временных или пространственных рамок – и эта идеальная дружба исключает реальный диалог. Из записной книжки понятно, почему Цветаева не попыталась инициировать «нормальную» коммуникацию с Ноай, ситуа-

цию, где ее представили бы французской коллеге или где они общались бы как переводчик с автором. Она уже заключает в себе свою «подругу» вместе со всеми ее будущими стихами и с ее воображаемой будущей смертью (и то, и другое заведомо прекраснее реальных стихов и будущей биографической смерти). В этом проявляется цветаевская поэтическая и мифотворческая сила, но одновременно и ее трагическая изоляция.

Список литературы

Данилова Т. А. Книжный код в творчестве Марины Цветаевой: Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007.

Ботт М.-Л. «Други! братственный сонм!» (Цикл Марины Цветаевой «Деревья» в контексте ее французского чтения) // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой: Сб. докл. XII Междунар. научно-тематической конф. М., 2005. С. 230–262.

Корниенко С. Ю. Самоопределение в культуре модерна. Максимилиан Волошин – Марина Цветаева. М., 2015.

Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2001. Т. 2.

Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5.

Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 7.

Эльга Львовна Линецкая: Материалы к биографии, из литературного наследия, воспоминания, библиография, фотодокументы. СПб., 1999.

Allard M.-L. Anna de Noailles. Entre prose et poésie. Paris, 2013.

Lecote de Lisle Ch. Poèmes tragiques. Paris, 1886.

Noailles A. de. La nouvelle espérance. Paris, 1903.

Perry C. Persephone Unbound: Dionysian Aesthetics in the Works of Anna de Noailles. Lewisburg, 2003.

Proust M. À propos du «style» de Flaubert // Proust M. Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, et suivi de Essais et articles. Paris, 1971.

Article metadata

Title: Marina Tsvetaeva and Anna de Noailles: The Possibilities of Dialogue

Author: N. O. Laskina

Author's e-mail: n-laskina@yandex.ru

Author affiliation: Education Centre «Otkrytaya kafedra»

Abstract. The article presents itself a reconstruction of the creative dialogue between Marina Tsvetaeva and the French poet and novelist Anna de Noailles.

We believe that Noailles provoked Tsvetaeva's interest not only as a highly successful female author or an object of cult for the early 20th century aesthetes, but as a writer open to experiments with genres and literary conventions. It is also important to define the poetic qualities that drew Tsvetaeva's attention to the novel «La nouvelle espérance». Apart from the obvious interest in the French literary tradition, there are reasons to put Tsvetaeva in the same context as Proust, Cocteau, Valéry and other admirers of Noailles, among the leaders of the modernist culture in formation. The close reading of the novel reveals that the plot structure's ambivalence allows to read the text both as a typical of the French «roman d'adultère» linear telling of love stories leading to disappointment, and as a parable on the eternal recurrence putting in the centre the heroine's self-reflection. The paper proposes an interpretation of the Tsvetaeva's translating strategy based on the analysis of some of the deformations which seem particularly meaningful in view of the generally precise and careful translator's work. In some cases Tsvetaeva notably extends the distance between readers and the novel's world and the characters' discourse. When leaving without translation family terms and poetic verses, she sometimes makes the text seem more exotic for a Russian reader. However the most impactful changes concern grammar; slight grammatical shifts change the rhythm of the Noailles' prose and enhance moments of introspection in the episodes where the author was more inclined to keep the narrative distance. Tsvetaeva in her translation invents ways of translating Noailles into a language more similar to the poetic language of the modernist novel: the translated text makes more explicit either moments of revealing the artificial, literary origins of the characters and situations or the crucial role of the central consciousness. When later, in 1920s, Tsvetaeva makes Noailles part of her mythology, naming her as one of the «friends» and writing her a letter which was evidently not designed for any answer, the Russian poet works with a completely interiorized image not just of Noailles character but of Noailles the author. It is possible that Tsvetaeva's used her translator's experience not only for a deeper understanding of the French novel style, but as a stage of her myth-making process.

Key terms: Marina Tsvetaeva, Anna de Noailles, French literature, literary translation.

Reference literature (in transliteration):

Allard M.-L. Anna de Noailles. Entre prose et poésie. Paris, 2013.

Bott M.-L. «Drug! bratstvenny sonm!» (Tsikl Mariny Tsvetaevoy «De-reviya» v kontekste ee frantsuzskogo chteniya). *Stikhiya i razum v zhizni i tvorchestve Mariny Tsvetaevoy. Sb. dokl. XII Mezhdunar. nauchno-tematicheskoy konf.* Moscow, 2005, p. 230–262. (In Russ.)

Danilova T. A. Knizhny kod v tvorchestve Mariny Tsvetaevoy. Candidate's Thesis. Samara, 2007. (In Russ.)

Elga Lvovna Linetskaya: Materialy k biografii, iz literaturnogo naslediya, vospominaniya, bibliografiya, fotodokumenty. St. Petersburg, 1999. (In Russ.)

Kornienko S. Yu. Samoopredelenie v kul'ture moderna. Maksimilian Voloshin – Marina Tsvetaeva. Moscow, 2015. (In Russ.)

Leconte de Lisle Ch. Poèmes tragiques. Paris, 1886.

Noailles A. de. La nouvelle espérance. Paris, 1903.

Perry C. Persephone Unbound: Dionysian Aesthetics in the Works of Anna de Noailles. Lewisburg, 2003.

Proust M. À propos du «style» de Flaubert. *Proust M. Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, et suivi de Essais et articles*. Paris, 1971.

Tsvetaeva M. I. Neizdannoe. Zapisnye knizhki. In 2 vols. Moscow, 2001, vol. 2. (In Russ.)

Tsvetaeva M. I. Sobr. soch. In 7 vols. Moscow, 1994, vol. 5. (In Russ.)

Tsvetaeva M. I. Sobr. soch. In 7 vols. Moscow, 1995, vol. 7. (In Russ.)

DOI 10/25205/2307-1737-2018-1-139-151