

УДК 81'25

К ПРОБЛЕМЕ РИТМА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПЕРЕВОДЕ

Наталья Валерьевна Шутёмова

доцент кафедры английской филологии

Пермского государственного университета

614990, Пермь, ул. Букирева 15. manchinova@perm.ru

В статье рассматривается одна из актуальных проблем поэтического перевода: проблема передачи специфической ритмичности поэтического подлинника на языке перевода. Специфическая ритмичность является одной из характеристик поэтического типа текста, обуславливающей парадокс поэтического перевода: его невозможность и фактическое существование. Ритм трактуется автором не только как формальная характеристика поэтического текста, но и как характеристика поэтического мышления. Ритм участвует в поэтическом смыслообразовании и в объективации глубинных поэтических смыслов, что определяет необходимость передачи в переводе ритмического принципа оригинала. На материале лирики И.Бродского автор прослеживает отношение поэта к передаче ритмики своей поэзии в переводе на английский язык.

Ключевые слова: поэтический перевод; ритм; смысл.

Актуальность проблемы ритма в поэтическом переводе обусловлена спецификой поэтического типа текста, которую традиционно видят именно в его своеобразной ритмичности. Являясь основой текстовой организации, ритм делает возможным создание текста, емкого по смыслу и лаконичного по форме, способного выразить максимум смысла в минимуме формы.

Учитывая функциональную асимметрию человеческого мозга, участие правого полушария в порождении и восприятии ритмов, мы полагаем, что ритм можно рассматривать не только как формальную характеристику поэтического текста, но и как характеристику поэтического мышления. Думаем, что само поэтическое мышление ритмично, и поэтическое смыслообразование можно трактовать как ритмическое.

По мнению Р.О.Якобсона, специфическая ритмичность поэтического текста возникает вследствие проецирования «принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации», что обуславливает такую «фундаментальную особенность поэзии», как параллелизм [Якобсон 1987: 100].

Ю.М.Лотман считает, что ритмичность поэтического текста основана на принципе со- и противопоставления, сущность которого сводится к «отождествлению не тождественного и противопоставлению не противоположного в естественном языке» [Лотман 1994: 90]. Проводя различие между ритмом в природе и ритмом в стихе, исследователь выявляет такое важное свойство последнего, как способность быть смыслоразличительным элементом. Если природные ритмические процессы в сущности являются «повтором определенных состояний через определенные промежутки времени» [Там же: 91] и носят в этом смысле замкнутый характер, то ритмичность стиха подчиняется принципу сопоставления и являет собой «циклическое повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличное в сходном» [Там же: 92].

В отличие от ритма прозы, стихотворный ритм основывается на метре и, выполняя функцию динамических весов, актуализиру-

ет семантику каждого слова в стихе, обуславливая смысловую плотность поэтического высказывания. Помимо выражения буквального смысла, ритмическая интонация, в отличие от смысловой, служит «основой сцепления и сопоставления словесных значений, в результате которого выражается неповторимый глубинный поэтический смысл» [Ковтунова 1986: 12]. Ритм, таким образом, если воспользоваться терминологией Ю.М.Лотмана, определяет специфику поэтического текста как музыкально-семантического единства, что и обуславливает необходимость воссоздания ритмического своеобразия оригинала в переводе.

Различие поэтических традиций в национальных культурах, с одной стороны, и сугубо индивидуальный характер ритмического смыслообразования при порождении поэтического текста, с другой, предопределили существование разных подходов к решению проблемы ритма в поэтическом переводе: от трактовки ритма лишь как формальной характеристики поэтического текста, не требующей передачи в переводе, до осознания смыслообразующей функции ритма в поэтическом тексте как музыкально-семантическом единстве и признания невозможности передачи ритма подлинника в переводе, а также невозможности самого поэтического перевода.

О невозможности поэтического перевода в связи с осознанием специфики поэтического текста пишет еще в 1719 г. Жан-Батист Дюбо, называя перевод «эстампом, в котором от картины остались только композиции и позы фигур», поскольку при переводе поэтический текст утрачивает «гармонию и ритм», сравнимые с «колоритом картины», а также «поэзию стиля, сравнимую с рисунком и выразительностью» [Перевод 1987: 27]. Парадокс поэтического перевода, однако, заключается в том, что, несмотря на его невозможность, обусловленную спецификой поэтического типа текста как сложно организованного музыкально-семантического единства, в моделировании смыслов которого участвует ритм, поэтический перевод, тем не менее, существует.

Непонимание роли ритма в поэтическом тексте, разграничение смысла и ритма, трактовка ритма лишь как формальной характе-

ристики текста, стремление передать буквальный смысл и языковые способы его выражения традиционно приводят к девальвации ритма оригинала и его глубинных смыслов в подстрочном переводе. Такой перевод, по мнению А.С. Пушкина, «никогда не может быть верен» [Перевод 1987: 37].

Однако стремление к эквиритмии и эквилинеарности, характерное для механистического подхода к поэтическому переводу, также приводит к созданию текста, отличного по своему эстетическому эффекту от подлинника. Например, разностопный гробоедовский ямб в переводе «Гартюфа» В.С.Лихачевым более точно, по мнению К.И.Чуковского, передает дух подлинника, написанного естественным для французской литературной традиции александрийским стихом, чем точный перевод М.Лозинского, который смог воспроизвести и строфику, и ритмику, и рифму оригинала, что, однако, обусловило тяжеловесность, монотонность и архаичность стиля и противоречит живым, смеховым интонациям речи Мольера [Чуковский 1988: 65].

Интересно в этом отношении мнение Н.Гумилева о решении проблемы ритма в поэтическом переводе. Считая форму «единственным средством выразить дух» [1991: 28], он излагает «девять заповедей для переводчика», который должен соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона» [Там же: 33]. Такое внимание к форме поэтического текста обосновывается необходимостью воссоздания в поэтическом переводе художественного образа, предусмотренного замыслом автора оригинала. Изменение формы оригинала в переводе приводит, по мнению поэта, к изменению способа развития поэтической идеи и, соответственно, самой идеи: «И лаконичность, и аморфность образа предусматривается замыслом, и каждая лишняя или недостающая строка меняет степень его напряженности» [Там же: 29].

Характерно, что метр и размер, традиционно рассматриваемые в качестве формальных элементов стиха, также имеют для поэта свои смыслы: «У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как

бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область – пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжественен, говорит о стихиях и о покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движении, напряженье нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно легкого и мудрого бытия» [Там же: 31–32].

Различаются поэтом и свойства размеров. Если четырехстопный ямб пригоден, с точки зрения поэта, для лирического рассказа, то пятистопный ямб – для эпического или драматического, в то время как шестистопный – для рассуждения [Там же: 32].

Требование «чередования рифм» также связано с различной смысловой нагрузкой рифм в поэзии разных стран. Если женские рифмы для русского читателя нейтральны, то стихотворению на английском языке они придают легковесность, комизм, превращая даже серьезный текст в пародию [Лосев 2006: 244], поэтому предпочтение в английской поэзии отдается мужским рифмам, что необходимо учитывать и при переводе для создания «впечатления, адекватного впечатлению подлинника» [Гумилев 1991: 31].

Интересно в контексте рассматриваемой проблемы, каким видит перевод собственных стихов поэт, какие требования он предъявляет к переводу. В качестве примера мы обратимся к стихотворению И.Бродского «Я родился и вырос в балтийских болотах...» и его переводу на английский язык, выполненному Даниэлем Вайсбортом совместно с автором оригинала. Стихотворение входит в известный цикл «Часть речи», опубликованный в США через четыре года после эмиграции и составленный из произведений 1974–1976 гг. В этом стихотворении прослеживается сквозное для поэтической мысли И.Бродского сравнение ритмов поэзии с ритмом моря, ее рифм с ритмом волнообразования. Заметим, что сравнение поэзии с

ритмами океана возникает в творчестве И.Бродского еще за десять лет до написания этого произведения (в известных «Стихах на смерть Т.С.Элиота»).

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле серых цинковых волн, всегда набегавших по две, и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос, вьющийся между ними, как мокрый волос; если вьется вообще. Облокотясь на локоть, раковина ушная в них различит не рокот, но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник, кипящий на керосинке, максимум – крики чаек. В этих плоских краях то и хранит от фальши сердце, что скрыться негде и видно дальше. Это только для звука пространство всегда помеха: глаз не посетует на недостаток эха.

I was born and grew up in the Baltic marshland by zinc-gray breakers that always marched on in twos. Hence all rhymes, hence that wan flat voice that ripples between them like hair still moist, if it ripples at all. Propped on a pallid elbow, the helix picks out of them no sea rumble but a clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle on the burner, boiling – lastly, the seagull's metal cry. What keeps hearts from falseness in this flat region is that there is nowhere to hide and plenty of room for vision.

Only sound needs echo and dreads its lack.

A glance is accustomed to no glance back.

Вследствие синтетического и аналитического характера русского и английского языков соответственно ритмическую структуру русского стихотворения «практически невозможно воспроизвести в английском стихотворении», а имитация русской ритмики «производит на англоязычного читателя неприятное “барабанное” впечатление» [Лосев 2006: 244]. Однако ритмика поэзии И.Бродского имеет неслучайный характер, являясь результатом философских и эстетических поисков. Вероятно, именно поэтому в переводах своей поэзии И.Бродский стремился к сохранению ритмики даже в ущерб гладкости стихов и производимому ими на англоязычного читателя впечатлению.

В основе ритмики И.Бродского лежит осмысление поэтом отношений человека со временем. В своих эссе автор называет время родителем языка и океана. По мнению И.Бродского, поэт зависит от языка и через эту зависимость вступает в особые отношения со временем, раскрытые в «Нобелевской лекции» следующим образом: «Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует сле-

дующую строчку. Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал. Это и есть тот момент, когда будущее языка вмешивается в его настоящее. Существует, как мы знаем, три метода познания: аналитический, интуитивный и метод, которым пользовались библейские пророки – посредством откровения. Отличие поэзии от прочих форм литературы в том, что она пользуется сразу всеми тремя (тяготей преимущественно ко второму и третьему), ибо все три даны в языке; и порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал, – и дальше, может быть, чем он сам бы желал. Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихосложение – колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса, как впадают в зависимость от наркотиков или алкоголя. Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом» [Бродский 1991: 17–18].

Ритм в поэзии И.Бродского возникает как осмысление соотношения, с одной стороны, индивидуального, конечного времени частной жизни отдельного человека, с другой стороны, времени как независимого от человека континуума, монотонно текущего и не имеющего начала и конца. Философский конфликт времени, индивидуального и общего, лежащий в основе всей ритмической системы поэзии Бродского, определяет, в частности, и специфику метрики, которая осмысливается автором как преобразование времени. В своем эссе «Девяносто лет спустя», посвященном стихотворению Райнера Марии Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес», И.Бродский называет размер «средством изменения структуры времени» [Бродский 1998: ССЛП]. Метр, по мнению И.Бродского, «не просто метр, а весьма занятная штука, это разные формы нарушения хода времени. Любая песня, даже птичье пение – это форма реорганизации времени <...> Метрическая

поэзия разрабатывает разные временные понятия» [Лосев 2006: 189]. Метр становится в эстетике И.Бродского диалогом индивидуального времени со временем общим, диалогом конечного и бесконечного, диалогом частного и общего. «Каким бы ни был сюжет стихотворения, метрика напоминает о двух контекстах, в которых этот сюжет развивается, – о монотонном, равномерном, ни с чем не считающемся ходе времени и о попытках индивидуума (автора, лирического героя) нарушить монотонность – растянуть, сократить или направить вспять время» [Там же: 189].

Просодической основой рассматриваемого стихотворения, как и многих стихов в цикле «Часть речи», особенно стихотворений о любви и ностальгии, является анапест. Однако ритмический сбой, а именно пропуск одного безударного слога в конце стиха, превращает анапест в дольник. Последний становится результатом переосмысления поэтом традиционных стихотворных форм и сочетает в себе традиционное и новаторское для русской литературы. Интересно, что В.М.Жирмунский видит в дольниках проявление «стихий чистого тонизма», которая проникла в русскую силлабическую поэзию через переводы античных авторов и подражание им, переводы немецкой и английской поэзии, фольклор. Так, дольники встречаются в творчестве Жуковского, Лермонтова, Тютчева, Фета, Брюсова, Бальмонта, и становятся равноправным явлением в русской поэзии благодаря А.Блоку. В нобелевской лекции И.Бродский описал свои эстетические поиски следующим образом: «Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом – точнее, на пугающем своей опустошенностью месте, и что скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым современным содержанием» [Бродский 1991: 15].

Дольники начинают преобладать в поэзии И.Бродского с семидесятых годов, и если в книге «Остановка в пути» дольниками написано 18 процентов стихотворений, а в

книге «Конец прекрасной эпохи» – 29 процентов, то в цикле «Часть речи» классическими размерами написано лишь 36 процентов стихотворений, а большинство составляют дольники.

Дольник в названном стихотворении и его переводе является удлинённым, пятистопным. Для поэзии Бродского характерно удлинение дольника и до шести стоп. По оценке Л.Лосева, «таких длинных анапестоподобных дольниковых строк в русской поэзии почти не было» [Там же: 192]. Важно, что дольники И.Бродского носят не механистический, а индивидуальный характер: они основаны на индивидуальных философских и эстетических поисках, возникают в результате диалога поэта со временем, как отношение индивидуального времени поэта и времени общего. Дольники позволяют И.Бродскому «разрабатывать временные понятия в значительно более индивидуальной форме, чем классические размеры. Конечно, и в рамках классического русского размера возможны ритмические нюансы, но дольники Бродского созданы им самим для себя самого, для его собственных отношений со временем. Другие ими пользоваться не могут» [Там же: 189]. Именно вследствие смыслового наполнения метрики своей поэзией И.Бродский считает необходимым сохранять ее своеобразие в переводах на английский язык.

Сохраняется в переводе и смежный характер рифмы, совпадающей с ритмом «волн, всегда набегавших по две» и осмысляемой как цикличность времени («подле» – «по две», «голос» – «волос», «локоть» – «рокот», «чайник» – «чаек», «фальши» – «дальше», «помеха» – «эха»). Заметим, однако, что оригинал написан женскими рифмами, которые в переводе чередуются с мужскими («voice» – «moist», «lack» – «back»). Такое чередование позволяет, вероятно, снять с перевода ту коннотацию легковесности, которая может возникнуть при восприятии поэтических текстов с женской рифмой у англоязычных читателей.

Философский конфликт индивидуальной конечной жизни и бесконечного времени становится, кроме того, основой анжамбемена, т.е. противоречивого соотношения в стихотворении его метрики и синтаксиса. Деле-

ние текста на стихи не совпадает с грамматическим делением поэтической фразы: «Я родился и вырос в балтийских болотах, *подле / серых* цинковых волн, всегда набегавших по две», «*Облокотясь на локоть, / раковина* ушная в них различит не рокот» «В этих плоских краях то и хранит *от фальши / сердце*, что скрыться негде и видно дальше». Е.Г.Эткинд описывает механизм анжамбеменов И.Бродского как продвижение «прозаической разветвленной фразы» вопреки метрическим и строфическим правилам. Являясь «плотью стиха», который ее оформляет, она вступает с ним в «парадоксальные отношения». Таковы отношения между монотонно, равномерно текущим, бесконечным временем, которое не зависит от человека, и временем индивидуальной конечной человеческой жизни. Так ритмика стиховой игры имитирует время, которое циклично, что объективируется в рифмах, и монотонно [Лосев 2006: 193]. Монотонность голоса поэта имитирует монотонность времени. В то же время сам анжамбеман, как и «всякое несовпадение синтаксического членения с метрическим», есть «художественно рассчитанный диссонанс» [Жирмунский, 1975: 157], в котором проявляется стремление творческой личности к свободе, к нарушению канонов, к утверждению своей индивидуальности.

Заметим, что анжамбемены подлинника не воспроизводятся в переводе механистически. Анжамбеман сохраняется как принцип развертывания поэтической мысли, основанный на диалектике конечного и бесконечного времени, стереотипного и творческого («I was born and grew up in the Baltic marshland / by zinc-gray breakers that always *marched on / in twos*. Hence all rhymes, hence that wan flat voice»; «*Propped on a pallid elbow, / the helix* picks out of them no sea rumble»; «but a clap of canvas, of shutters, of hands, *a kettle / on the burner*, boiling – lastly, the seagull's *metal / cry*. What keeps hearts from falseness in this flat region»).

Пример рассматриваемого стихотворения показывает стремление автора сохранить в переводе ритмику оригинала, поскольку она объективирует своеобразие поэтической мысли. Нарушение ритмики или ее игнорирование в переводе привело бы к утрате имплицитированного в ней смысла диалектики

конечного и бесконечного, свободы и канона. Более того, поскольку, по мнению И.Бродского, поэтический язык является «в высшей степени конденсированным вариантом реальности», а стихотворение – «актом сознательным» и потому не «перифразой реальности», а самой реальностью [Бродский 1998: ССХVII], то с изменением его ритмики кардинально меняется и сама реальность, созданная автором оригинала. Отметим также, что в контексте творчества И.Бродского понятие ритмики непосредственно связано с понятием индивидуальности, поэтому сохранение ритмики в переводе расценивается поэтом и как сохранение собственной индивидуальности. Заметим, что понятие индивидуальности родственно таким сквозным в творчестве И.Бродского понятиям, как частность человеческой жизни и ее уникальность. Искусство, по мысли И.Бродского, способно воспитывать и в авторе, и в читателе личность: «Если искусство чему-то и учит (и художника – в первую голову), то именно частности человеческого существования. Будучи наиболее древней – и наиболее буквальной – формой частного предпринимательства, оно вольно или невольно поощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности – превращая его из общественного животного в личность <...> Произведение искусства, литература в особенности и стихотворение в частности, обращается к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников, отношения <...> Чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он сво-

боднее – хотя, возможно, и не счастливее» [Бродский 1991: 7-10]. Вероятно, и поэтические переводы, по мысли И.Бродского, должны передавать ценность авторской индивидуальности и обогащать эстетический опыт читателя, формируя в нем личность.

Список литературы

Бродский И. Письмо Горацию. М.: Наш дом – L'Age d'Homme, 1998.

Бродский И. Стихотворения. Таллинн: Александра, 1991; Ээсти раамат, 1991.

Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Сочинения. В 3 т. Т. 3. / Подгот. текста, примеч. Р.Тименчика. М.: Худож. лит., 1991.

Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986.

Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.

Перевод – средство взаимного сближения народов / Сост. А.А. Клышко; Предисл. С.К. Апта. М.: Прогресс, 1987.

Чуковский К.И. Высокое искусство. М., 1988.

Лотман Ю.М. и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1994.

Якобсон Р.О. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М.Л.Гаспарова. М.: Прогресс, 1987.

Brodsky J. Collected Poems in English / J.Brodsky / ed. by A.Kjellberg. New York: Farrar, Straus and Giroux. 2002.

PROBLEM OF RHYTHM IN POETIC TRANSLATION

Natalya V. Shutemova

Assistant Professor of English Philology Department
Perm State University

The article deals with one of the crucial problems of the theory and practice of poetic translation: how to render the specific rhythm of a poetic original in its translation. The author regards rhythm as one of the parameters, that determine the specificity of the poetic text as a type and the paradox of poetic translation: its impossibility and existence. Rhythm is considered to be not only a formal characteristic of poetry but it characterizes poetic thought as well. As far as rhythm is included in the poetic thought derivation and objectification, its principle should be rendered in the translation. The author of the article analyzes how J.Brodsky renders rhythm of his poems into English.

Keywords: poetic translation; rhythm; sense.

