

**MAXIMILIAN VOLOSHIN'S TRANSLATIONS OF
MALLARME, REGNIER, VERHAEREN, AND VILLIERS DE L'ISLE-ADAM;
A COMPARATIVE STUDY**

by

VERA ALEXANDROVNA ADAMANTOVA-ABBAS

**Department of Russian and Slavic Studies
McGill University, Montréal
November, 1983**

**A Thesis submitted to
The Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy**

© Vera Alexandrovna Adamantova-Abbas 1983

MAXIMILIAN VOLOSHIN'S TRANSLATIONS OF
MALLARME, REGNIER, VERHAEREN, AND VILLIERS DE L'ISLE-ADAM:
A COMPARATIVE STUDY

ABSTRACT

This dissertation examines the poetics of translation of Maximilian Voloshin. A comparative analysis of the translated works and their originals is performed with regard to the stylistic elements: formal structure, imagery, rhythm, and sound. The examples are taken from the poems of S. Mallarmé, H. de Régnier, and E. Verhaeren and from the prose of Villiers de l'Isle-Adam.

The investigation shows that Voloshin's approach to translation is based on three principles of poetics:

- 1) an analysis of the style of the original,
- 2) a choice of adequate reproduction of the language correspondences, and
- 3) a literal accuracy in dealing with prose, in contrast to a creative adaptation of the original in the case of poetry, whereby the translator himself becomes a creator.

Viewed in the light of recent theoretical developments in the field of poetics of translation, it can be concluded that his approach was well ahead of his time and remains valid today.

MALLARME, REGNIER, VERHAEREN ET VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

EN TRADUCTIONS DE MAXIMILIAN VOLOCHINE:

UNE ETUDE COMPARATIVE

RESUME

Le présent travail examine la poétique de traduction de Volochine et la perception poétique qu'il a de quatre symbolistes d'expression française: Mallarmé, de Rénier, Verhaeren et Villiers de l'Isle-Adam. L'analyse d'un choix de ses traductions et sa théorie de traduction permettent de démontrer le mérite de sa méthode, qui conserve toute sa valeur aujourd'hui, même dans le cadre des théories contemporaines.

Nous comparons les ouvrages traduits et les originaux au niveau stylistique, notamment: structure, image, rythme et sons. Ces analyses permettent d'inférer que la méthode de Volochine comprend trois niveaux:

- 1) analyse du style particulier de l'original,
- 2) choix des moyens d'expression approprié à chacun des auteurs traduits,
- 3) adaptation créatrice par le traducteur, appelée «traduction de poésie du contexte».

Volochine met l'accent sur la différence essentielle entre la traduction de la poésie et celle de la prose: si la première présente une adaptation créatrice par le traducteur, la seconde exige une fidélité littérale au texte original.

МАЛЛАРМЕ, РЕНЬЕ, ВЕРХАРН И ВИЛЬЕ ДЕ ЛИЛЬ-АДАН

В ПЕРЕВОДАХ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА:

ОПЫТ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

РЕЗЮМЕ

Настоящая работа посвящается критическому анализу поэтики перевода Максимилиана Волошина и его поэтическому восприятию четырех французских символистов. Разборы избранных переводов поэзии Малларме, Ренье, Верхарна и прозы Вилье де Лиль-Адана, а также его теоретические взгляды, рассмотренные в свете современных переводческих теорий, показывают, что переводческий метод Волошина не потерял своего значения и в наше время.

Анализ заключается в сопоставлении индивидуальных особенностей стиля переводов и оригиналов, а именно: формальной структуры, образно-семантической выразительности, ритмико-синтаксического строя и фонетического уровня. Результаты анализов дают возможность выделить три уровня в переводческом методе Волошина:

- 1) анализ индивидуального стиля оригинала,
- 2) творческий выбор приемов, соответствующих стилю индивидуального автора,
- 3) творческая адаптация особенностей своеобразия стиля переводимого автора, т.е. перевод "поэзии контекста".

Кроме того, при подходе к стихотворному и прозаическому переводам в методе Волошина есть существенная разница: если первый представляет творческую адаптацию переводчика, то второй должен быть контекстуально точным.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	vi
ВВЕДЕНИЕ	1
ГЛАВА I Контакты и связи М. Волошина с Францией	5
ГЛАВА II Переводческий метод М. Волошина в свете исторической перспективы теорий перевода ...	28
ГЛАВА III Средства выражения: анализ перевода сонета Малларме <i>Лебедь</i>	66
ГЛАВА IV Анри де Ренье в восприятии М. Волошина	107
Ренье и нео-реализм Волошина	108
Анализ перевода стихотворения <i>Приляг на отдели...</i> ...	124
Анализ перевода поэмы <i>Снилось мне...</i>	151
ГЛАВА V Эмиль Верхарн в восприятии М. Волошина	214
Отношение Волошина к Верхарну	214
Передача мировидения Верхарна	222
Выбор размера для передачи Верхарновского верлибра ..	254
Анализ трех избранных переводов <i>Ужас, На Север, Дерево</i> .	260
ГЛАВА VI Вилье де Лиль-Адан в восприятии М. Волошина .	333
Отношение Волошина к Вилье де Лиль-Адану	333
Анализ первого действия драмы <i>Аксель</i>	347
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	392
БИБЛИОГРАФИЯ	398

ПРЕДИСЛОВИЕ

Переводы Максимилиана Кириенко-Волошина представляют богатый и интересный материал с точки зрения его метода и в плане восприятия французской символической школы в России. Волошин, поэт и переводчик, долго оставался в тени у себя на родине, когда, наконец, в 1977 году была опубликована часть его стихов и переводов. Но нет еще ни одной критической работы анализа его переводческого метода ни в России, ни на Западе. Нам кажется, что пришла пора оценить по заслугам Волошина-переводчика, так как обращение к изучению поэтики переводов старых мастеров (каким является Волошин) поможет прояснить спорные вопросы переводческого искусства. Наша работа не претендует на исчерпывающее разрешение этих вопросов, мы только попытались осветить в ней лишь некоторые, как нам кажется, важные стороны поэтики перевода, такие как: точность перевода, воспроизведение голоса поэта, передача образности, разница в передаче стихотворного и прозаического текстов.

Что касается нашего подхода к исследованию поэтики перевода Волошина, мы хотели бы предупредить, что наша интерпретация литературоведческая и не лишена некоторой субъективности.

Автор приносит свою благодарность профессору *Paul Murray Austin*, чьи ценные указания, советы, замечания оказа-

ли неоценимую помощь в процессе работы над диссертацией, а также своему мужу Syed Fazal Abbas за его моральную поддержку и техническую помощь в организации и оформлении этой работы.

ВВЕДЕНИЕ

В творчестве Максимилиана Александровича Волошина (1877-1932) на первом месте стоит Франция. По выражению его первого биографа Евгения Ланна, "она является теми дрожжами, на каких всходит и крепнет творчество поэта..."¹ Его первый сборник *Стихотворения. 1900-1910*, изданный после десятилетней упорной работы, вышедший в 1910 году, наводнен Парижем и его окрестностями. К нему он возвращается и в стихах о войне 1914 года *Апо Мунди Ardentis*, 1915 и в сборнике *Иверни* (1918). Францией дышат его многочисленные статьи об истории и искусстве этой страны, а также критические статьи, объединенные в книгу под названием *Лики творчества. Франция*, кн. 1; остальные статьи о Париже, театре, живописи и русской литературе, составляющие четыре тома, остались неизданными. Наконец, его любовь к Франции и ее культуре вылилась в многочисленные переводы французских поэтов и писателей, особенно поздних парнасцев и символистов.

Он перевел два десятка стихотворений и поэм Анри де Ренье, его же *Рассказы о маркизе д'Амеркёр*, двадцать стихотворений и поэм Эмиля Верхарна, *Отдых седьмого дня* и оду Музи Поля Клоделя, *Боги и люди* Поля де Сен-Виктора, сонет Ст. Малларме *Лебедь*, два стихотворения Хосе-Мария де Эредиа и др.

Эти переводы, наряду с его оригинальным творчеством,

представляют высокохудожественные произведения. Волошин--переводчик по праву должен занять достойное место среди лучших мастеров перевода французской литературы. Его теоретические взгляды, подкрепленные его практическими опытами, представляют целую школу поэтического перевода. Но, кроме двух коротких статей В.Перельмутера и И.Куприянова², нет ни одного критического анализа его метода.

Настоящая работа посвящается критическому анализу его поэтики перевода, его поэтическому восприятию поздних парнасцев и символистов в свете современных воззрений на перевод. В нашу задачу входит показать на примерах избранных произведений Малларме, Ренье, Верхарна и Вилье де Лиль-Адана, что метод Волошина по своей глубине не устарел и не потерял своего значения и в современную эпоху. Работа заключается в сравнительном стилистическом анализе переводов и оригиналов. Индивидуальные особенности стиля рассмотрены относительно формальной структуры, образно-семантической выразительности, ритмико-синтаксического строя и фонетического уровня анализируемых произведений.

Работа разделена на две части: первая, состоящая из введения, контактов и связей Волошина с Францией и его теоретических взглядов на перевод в свете исторической перспективы методов перевода в России, послужит фоном для второй части, в которой мы покажем его средства выражения как переводчика на примере перевода сонета Малларме *Лебедь* и его восприятие трех французских авторов: А.де Ренье, Э.Верхарна и Вилье

де Лиль-Адана.

Анализу техники переводов каждого из этих трех авторов предшествует критический разбор статей Волошина, раскрывающих его отношение к каждому из них, точно отразившееся в его переводах.

Итоговые таблицы количественного и качественного анализов сопровождают разборы вышеуказанных произведений. Переводы Волошина взяты из первичных изданий, указанных в библиографии, полученных из Библиотеки Конгресса в Вашингтоне.

СНОСКИ К ВВЕДЕНИЮ

¹Е.Лани, *Писательская судьба Максимилиана Володина* (Москва:1927), стр. 25.

²И.Куприянов, "Волошин--перекладач", *Радянське літературознавство*, № 5, (1977), стр. 79-84; В.Перельмутер, "Третий собеседник", *Мастерство перевода*, № 12 на 1979, (Москва:"Советский Писатель", 1981), стр. 413-427.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

КОНТАКТЫ И СВЯЗИ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА С ФРАНЦИЕЙ

Чтобы понять и оценить Максимилиана Волошина как поэта, искусствоведа, художника и переводчика, надо обратиться к истоку. Таким истоком для него была Франция начала 20-го века, с которой он был связан духовно и которая определила его культуру, мировоззрение и стиль. Сам испытав на себе влияние французской культуры, он отразил это в своих стихах, статьях об искусстве и истории Франции, корреспонденциях и в своих переводах. Он выступил также как посредник между многими периодическими изданиями и французскими литераторами.

Марина Цветаева дала верную характеристику Максимилиану Волошину: "Француз культурой, русский душой и словом, германец духом и кровью"¹. Сам Волошин пишет в своей автобиографии, что хотя никакого признака латинской крови у него нет, он "всегда чувствовал близость только к латинским культурам, языкам латинского корня и полную чуждость к Германии, ее языку и культуре..."². Полнее он объяснил истоки своего творчества Гофману в его *Книге о русских поэтах последнего десятилетия*, т.е. 1900-1910-х годов; для него "события исчерпывались странами, книгами и людьми"³, причем страны названы первыми: первые впе-

чатления приносит Крым, он же становится "истинной родиной духа", пробуждения самосознания приносит Москва, где он учится в Поливановской, а потом в 1-ой Казенной гимназии, и Среднеазиатская пустыня, где он проводит год, работая в экспедиции 3-ей партии геодезистов по постройке железной дороги Ташкент--Оренбург после его исключения из Московского университета за участие в организации студенческого комитета⁴. Но самой главной ступенью для него был Париж, где он обретает "сознание ритма и формы"⁵.

Книги названы вторыми спутниками: ~~русские~~--сначала, но с 24 лет--французские и позднее индийские:

...книги последних лет: Багават-Гита, Малларме, Поль Клодель, Анри де Ренье, Вилье де Лиль-Адан--Индия и Франция⁶.

К этим именам он добавляет Верлена, Реми де Гурмона в анкете Автобиографий современных русских писателей⁷, а также Хосе-Мария де Эредиа, у которого "он учился владеть стихом"⁸.

Уверенность в том, что "учиться писать можно только у французов"⁹, пришла рано, еще до первой поездки Волошина за границу (1899); эта любовь к французской культуре усилилась после его двух других посещений Парижа (1899-1900, 1900--май), до ссылки в Ташкент. Он писал своей учительнице--другу А.Петровой:

1900-й год--стык двух столетий--был годом моего духовного рождения¹⁰.

А после первого года, проведенного в глухой провинции, которой был тогда Ташкент, у него "создалось решение на много лет уйти на запад, пройти сквозь латинскую дисциплину формы"¹¹.

Такое решение не было единичным: европейская культура, эрудиция, знание были основными критериями для поэтов 1890-1910 годов, особенно для первых русских символистов, которые ставили себе целью пропагандировать западную культуру в России, тем самым способствуя "артистическому возрождению" прогрессивной Европы. Так Соловьев, Мирский, Мережковский, Гиппиус, Бальмонт, Брюсов были западниками, только второе поколение символистов (Блок, Белый, Вяч.Иванов) стали славянофилами.

Французский символизм проник в Россию в 90-е годы¹², Брюсов пишет, что он уже был знаком с французскими поэтами в 1890-е годы¹³. Критик Олег Масленников верно определяет французское и немецкое влияния на русский символизм:

It is not strange, therefore, that in Russian symbolism traits of French symbolism are blended with those that hark back to German romanticism of an earlier generation. Spiritually the Russian symbolists stood closer to the German romantics... than they did to the French symbolists... The Russian poets ostensibly accepted the artistic creed of their French contemporaries. Yet by doing so they were actually acknowledging their debt to German thought, which they translated to fit their own philosophic beliefs¹⁴.

Усвоив поэтику и отношение к искусству, к жизни Запада (Франции и Германии в основном), русский символизм стал для одних (Брюсов) литературной школой, методом искусства, как и для французских символистов, в то время как для других (Белый, В.Иванов) он стал концепцией познания, образом жизни (*Weltanschauung*), теургией¹⁵.

Волошин не принадлежал ни к тем, ни к другим. Он не примыкал ни к одной литературной группировке, признаваясь

главе символистического движения Брюсову (1903 год):

В вашем мире я--прохожий,
Близкий всем, всему чужой¹⁶.

И.Анненский хорошо подметил одиночество Волошина. Он пишет в своем письме к нему незадолго до своей смерти:

Да, Вы будете один... Вам суждена, быть может, по крайней мере на ближайшие годы, роль мало благодарная... Ведь у Вас--школа...¹⁷

Одиночество Волошина признавал и Вяч.Иванов в своей рецензии на первую книгу "замкнутых" стихов Волошина--образ замкнутой души"¹⁸. А.Белый в своих воспоминаниях тоже подчеркивает, что Волошин "всем своим видом заявлял, что проездом, что--зритель он, весьма интересной литературной борьбы"¹⁹.

Школой, о которой говорил Анненский, был Париж и Франция, куда Волошин поехал учиться, но

не для того, чтобы поступить на какой-то факультет, слушать что-то, --это все подробности, это все между прочим... чтобы познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике и затем, отбросив все европейское и оставив только человеческое, идти учиться к другим цивилизациям, "искать истины"--в Индию и Китай. Да идти не в качестве путешественника, а пилигримом, пешком, с мешком за спиной, стараясь проникнуть в дух незнакомой сущности..., а после этого в Россию окончательно и навсегда²⁰.

Париж был началом долгой программы самоусовершенствования, программы жизни и творчества, которой не удалось осуществиться из-за Октябрьской революции: после 1917 года Волошин осел в Коктебеле, выезжая только изредка в Феодосию, Одессу и Москву. То, что привело его в Париж после Среднеазиатской ссылки, он определяет далее в своей автобиографии:²¹

...пути ведут меня на Запад--в Париж, на много лет--учиться: художественной форме--у Франции, чувству красок--у Парижа, логике--у готических соборов, средневековой латыни--у Гастона Париса, строгой мысли--у Флобера, стиху у Гюте и Эредиа²².

Это неумное желание учиться он выражает программным стихом:

Все видеть, все понять, все знать, все пережить,
 Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,
 Пройти по всей земле горящими ступнями,
 Все воспринять и снова воплотить²³.

Итак, весной 1901-го года Волошин уезжает в Париж, где намеревается поселиться надолго. Он ходит в музеи, библиотеки, слушает лекции в Сорбонне, в Школе изящных искусств, записывается в Луврскую школу, а также учится живописи в мастерских Е.Кругликовой, Колоросси, Дж.Уистлера²⁴. Он становится секретарем русского артистического кружка "Монпарнас", находится в гуще французской богемы, занимается французской литературой, переводит. Кроме того, Волошин отправляется пешком с мешком за спиной и исходит почти все побережье Средиземного моря, путешествуя по Испании, Андоре, Австрии, Швейцарии, Италии, Германии, Греции, островам Майорка, Корсика, Сардиния и др. Но конечная цель его путешествий был Восток, Индия и Китай²⁵. В.Брюсов, с которым он знакомится в 1903-м году в Петербурге во время своей остановки, "чтобы сделать хороший глоток русского воздуха"²⁶, записывает в свой дневник:

В Петербурге познакомился с Максом Волошиным... Уезжает в Японию и Индию, чтобы освободиться от европеизма во всем²⁷.

Япония привлекала Волошина своей религией и искусством, он проводит целые дни в Национальной библиотеке, изучая японские эстампы, гравюры Утамаро и Хокусая, "философские и лирические раздумья японских художников о жизни земли, о вечности природы, о ее многообразии"²⁸. Позднее японское искусство на-

ложило отпечаток на его акварели и поэзию, особенно на его поэтические миниатюры, которыми он подписывал свои акварели.

Но ни в Японию, ни на Восток он не уехал, хотя серьезно хотел "запереться в Коктебеле и учить японский язык"²⁹. Это послужило пищей для насмешек в литературной символистско-декадентской среде, а З.Гиппиус назвала его "коммивояжером"³⁰, эта кличка надолго пристала к нему, но не смутила Волошина. Он пишет Брюсову:

Что же касается "поэзии коммивояжеров", то я натолкнулся на очень интересную цитату в октябрьской книжке *Mercure de France*. George Eekhoud в письмах из Брюсселя цитирует фразу одного учебника французской литературы о Бальзаке: «Un tempérament d'un artiste, il joignit l'esprit d'un commis-voyageur» (*Mercure de France*, 1903, octobre, p.259)³¹.

Как мы уже говорили, с весны 1901 года Волошин живет в Париже, бывая в России только наездами^{31-А}; последняя поездка в Европу была в 1916 году, в Швейцарию, в Дорнах, где он встретил 1-ю мировую войну. Весной 1917 года он навсегда возвращается в Крым:

Вернувшись весной 1917 года в Крым, я уже больше не покидаю его: ни от кого не спасаюсь, никуда не эмигрирую. И все волны гражданской войны и смены правительств проходят над моей головой³².

Таким образом, французский период его жизни закончился не по его желанию, его мечта увидеть всю эту "маленькую планету"³³ не осуществилась, он остается в Коктебеле до конца своих дней (1917-1932). Это не значит, что связь с французским искусством прекращается, Волошин продолжает заниматься переводами; кстати, его книга *Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы* выходит в 1919 году, хотя работать над ней он начал с 1904 года, когда он лично познакомился с Верхарном в редакции *La Plume*, на бан-

кете, "который был устроен в честь него"³⁴. Этот период его жизни с 1901-го по 1917 год был самым важным для него, так как он определил его литературные вкусы, эстетические принципы и философию, повлиял на него как на поэта, критика и переводчика.

В письме к матери Волошин признается, что проводит все дни в Национальной библиотеке, изучая французскую литературу, пополняя свое образование, в частности, он пишет в 1901 году:

Теперь, когда я только немного стал входить в круг французской литературы и знакомиться с её историей, я начал понимать, насколько ее мало знают в России и до какой степени неизмеримы ее богатства...³⁵

Этот интерес к французской культуре, особенно к "новому искусству", разделяли все поэты начала века и пропагандировали его в России. "Новое искусство" быстро привилось, проникая во все сферы русского модернизма благодаря символистической прессе, особенно журналам *Весы*, *Золотое Руно*, *Аполлон*.

К 1904-му году, когда русский символизм достиг своего апогея, *Весы*, изданные московским издательством *Скорпион*, основанным С.Поляковым в 1900 году, стали центром нового движения. В.Брюсов, будучи одним из инициаторов журнала, скоро становится его главной фигурой, хотя официально редакция состояла из Бальмонта, Бальтрушайтиса, Белого, Полякова, Семенова, В.Иванова. Поляков, сын владельца Знаменской мануфактуры, окончивший физико-математический факультет и интересовавшийся литературой, финансировал журнал, но не вмешивался в его политику, занимаясь переводами, выступая с рецензиями под псевдонимом Ещбоев³⁶. Первая фаза *Весов*, где преобладало влияние Брюсова, была полностью западной, в частности, французской; Брюсов

стремился к единовластию и в 1904-1906 годах был первым по количеству опубликованных статей, рецензий, переводов. Волошин стал одним из активных участников этого журнала, поставляя свои материалы из Парижа, но главное, он выполнял "роль активного эмиссара Брюсова"³⁷, привлекая французских поэтов, журналистов, писателей, корреспондентов, деятелей искусств к сотрудничеству в *Весах*. Недаром редакция уверяла своих читателей, что они "будут осведомлены о литературной, художественной, музыкальной и театральной жизни всего мира"³⁸ и что "*Веси* освещают все ценное и значительное, что есть в знаменательном движении и носящем название "декадентства", "символизма", "нового искусства" и т.д."³⁹ *Веси* напоминали *Mercure de France*, особенно первые номера, будучи в основном критическим журналом. Действительно,

Everything in *Vesy* both in form and in content, supports the argument that Russian symbolism was deeply indebted to French symbolism and was but a facet of a wider movement⁴⁰.

Личное знакомство Волошина с Брюсовым состоялось 24-го января 1903 года в Москве, в редакции журнала *Новый путь*, редактором которого был Перцов, а Брюсов заведовал поэтическим отделом. Так впервые стихи Волошина появляются в *Новом пути*, а потом в *Северных цветах*, *Гриффе*⁴¹. И вскоре вся Москва, а потом и Петербург были покорены насквозь этим русским французом, "париженным талантливый юношей"⁴², который "умно разговаривал, умно выслушивал"⁴³, "умел так блестяще открыть свой багаж впечатлений"⁴⁴ о Париже, о Реми де Гурмоне, о Латинском квартале, заявляя, что "он--мост между демократической Францией, новым течением в искусстве, богемой квартала Латинского и нашей ле-

вой общественностью..."⁴⁵

Хотя в воспоминаниях Белого о Волошине есть некоторый сарказм, нужно отметить, что он верно описал то впечатление, которое оказал Волошин на литературные круги Москвы и Петербурга в свой приезд в Россию зимой 1903 года, когда французское "новое искусство" было воспринято как школа. Достаточно заглянуть в первый номер *Весов*, где под псевдонимом "Аврелий" Брюсов заявляет:

Новые французские поэты совершенно преобразовали французский стих... Только современный французский стих получил, наконец, способность передать музыкальную сторону русской поэзии⁴⁶.

А в 3-м номере *Весов* прямо объявлено, что

...Русским поэтам по большей части не достает школы... Русскую противоположность являет Франция, где именно мастерство техники --достояние общее, где всякий поэт умеет взять от стиха все, что он может дать...⁴⁷

"Веси ставили знак равенства между символизмом и культурой"⁴⁸, воспринимая культуру "как явление универсальное, мировое"⁴⁹.

Поэтому иностранные корреспонденты играли большую роль в *Весах*, которые "стремились осветить разнообразные области жизни разных стран"⁵⁰, но в основном, конечно, Франции. Насколько журнал был проникнут французским духом, можно судить о количестве французских книг, рецензируемых в *Весах*: в 1904-1905 годах из всех книг, представленных на обсуждение, 96 было французских, 88 немецких, 77--всех других, включая итальянские, греческие, норвежские, английские⁵¹, т.е. *Веси* оказывали явное предпочтение французской литературе. И Волошин принимал в этом самое активное участие. Не удивительно, что Брюсов выбрал именно его, так как всем была известна исключительная

эрудиция Волошина, его любовь к Франции и к Парижу в особенности, а также его неукротимая "французская общительность"⁵², по выражению Цветаевой. Кроме того, Брюсов и Волошин имели много общего в их эстетических поисках, отношении к французскому символизму. Этого было достаточно, чтобы Волошин вернулся в Париж (в декабре 1903 года) с "корреспондентским удостоверением журнала *Весы*"⁵³.

С первого номера *Весов* М. Волошин объявлен как официальный корреспондент во Франции, присылая отчеты о выставках, театрах, культурной жизни Франции. Он выступает как литературный критик в первом отделе журнала (крупный шрифт), где разбирались общие вопросы науки, искусства и литературы, во втором отделе (мелкий шрифт) как художественный критик и рецензент французских книг и журналов. Он помещает свои рисунки, гравюры, виньетки, участвуя в художественном оформлении журнала.

Но главное, он развивает кипучую деятельность по привлечению иностранных сотрудников и русских, проживающих в Париже, к *Весам*. Брюсов понимал, что вес журнала namного увеличится, если привлечь к нему "инструменталиста", ученика Малларме, Рене Гилля, создателя и теоретика "научной поэзии", переводчика Пушкина, Бальмонта и русских сказок. Письмо Волошина к Брюсову от 17 января 1904 года подтверждает сомнение критика Ж. Дончин в том, что Брюсов был знаком с Гиллем раньше (до 1904 года)⁵⁴, это значит, что Волошин послужил прямым посредником между ними. Вот как он пишет о Гилле:

...С Моккером мне еще не удалось увидеться. Но зато я виделся

с Рене Гилем (Ghire--"глава инструменталистов"--помните?), и он обещал писать для *Весов*. Он очень близко стоял к движению, как близкий друг Малларме, а после работал над своим *Oeuvre* совсем в стороне от периодической журналистики, и поэтому его мнения очень интересны. Он обещал первую статью кончить к концу эдешнего января, но с тем, чтобы она была переведена мною здесь же... Он хочет написать общий обзор французской поэзии настоящего дня... Вообще же я с ним условились только о статьях о поэзии. Вообще же я ему предлагал говорить о настоящем с постоянными экскурсами в историю символизма. Он очень заинтересовался идеей и программой журнала. Но лучше всего будет, если вы сами напишете ему теперь, как первые шаги уже сделаны...⁵⁵

Волошин встретился с Гилем в салоне Александры Гольштейн, русской меценатки, живущей в Париже, дом которой был открыт для русских и французских литераторов⁵⁶. Старания Волошина не прошли даром, достаточно заглянуть в какую угодно книжку *Весов*, чтобы обнаружить статьи или рецензии, написанные Р. Гилем. В общей сложности Гиль занимает $\frac{2}{3}$ больших критических статей журнала, выступая в 72 номерах с *Письмами о французской поэзии*⁵⁷. Он пишет о современном французском символизме, начиная с его основ, давая характеристику современной поэзии Франции и ее основным представителям, какими являлись: А. Ренье, Вьеле-Гриффин, Верхарн, Клодель, Малларме, Верлен и др. Волошин пишет Брюсову, что "*Веси* будут иметь первую полную историю символизма раньше Франции"⁵⁸.

Хотя оценки Гиля не лишены субъективизма, и сам он не отличается скромностью, что касается его роли в символистическом движении Франции, его участие в *Весах* придавало большое значение журналу. Так благодаря деятельности Волошина, читатели *Весов* знакомились с французской поэзией, с французскими течениями, с новыми французскими именами.

Волошин познакомился также с другими журналистами Парижа. Он привлёк к работе в *Vesce* секретаря журнала *Mercur de France* Адольфа Ван Бевера⁵⁹, журналиста и критика Рене Аркоса, который пишет статью *Французская литература 1907 года*, писателей Реми де Гурмона и Жана де Гурмона, друга Малларме--К.Филон-Жаппа⁶⁰, голландского поэта, живущего в Париже,--Карела Шартена⁶¹. Он познакомился с писателем и мыслителем Альфонсом де Шатобрианом, поэтом и эссеистом Андре Скаресом, который просил Волошина перевести что-либо из его стихов, с литератором Жоржем Бато, он переписывался с Морисом Метерлинком и художником Жаном де Бошером, со швейцарским романистом Шарлем-Фердинандом Ратюзом.

Его энтузиазм распространялся и на привлечение художников к журналу. Посещая мастерскую Кругликовой, которая была своеобразным клубом для поэтов, писателей, художников, скульпторов, "очень скоро Макс становится центром моего круга знакомых, бесконечно увеличивая его"⁶², по воспоминаниям самой Е.С.Кругликовой. Благодаря своей исключительной общительности, мягкости, умению слушать, увлекаясь вместе с собеседником, при огромной эрудиции и скромности, Макс вскоре создает целый круг "рисовальщиков"⁶³, о которых просит Брюсов в своем очередном письме к Волошину.

В результате его переговоров и встреч Одилон Редон оформил обложку *Весов* № 4, № 5, № 6 (1904 года) и сделал несколько рисунков в № 4, 5, 12 (1904 г.); Шарль Лакост сделал украшения и обложку для всего 7-го номера *Весов*, а также иллюстри-

ровал № 8, 9 за 1904 год. Волошин связался с художниками Вюилларом и Серюзье, художником и художественным критиком Камилем Моклером, книгу которого *L'impressionisme. Son histoire, son esthétique, ses maîtres* Волошин рецензирует в № 12 (1904 год, стр. 66-67); он не забывает привлечь и русских художников, живущих в Париже, -- Кругликову, Якимченко, Якунчикову⁶⁴.

Этот подъем и интерес к *Весам* продолжался приблизительно целый год (1904-й), уже в 1905 году он реже присылает материал (только три его статьи), а потом он изредка печатается вплоть до закрытия журнала в 1909 году. С одной стороны, это вызвано спорами с Брюсовым о переводах Верхарна⁶⁵ и о статье Волошина о Брюсове в газете *Русь* (29 декабря 1907 г.), которая не понравилась последнему⁶⁶, а с другой стороны, расколом в *Весах* в результате полемики Брюсова с Белым и Ивановым, который был не чем иным, как отражением раскола в символизме; и Волошин не хотел вмешиваться ни в какие открытые полемики, предпочитая перейти в другие журналы. Он печатается в *Золотом Руно* с 1906 года и в *Аполлоне* с 1909 года, также в *Перевале*, *Русской Мисли* и в газете *Русь*. *Веси* перестали существовать с марта 1910 года, когда вышел последний номер № 12 за 1909 год.

Хотя вокруг *Весов* быстро выросли такие журналы символизма как *Золотое Руно*, *Перевал*, *Ори*, альманахи *Шиповник*, *Гриф*, только *Веси*, по правильному определению Дончин, был единственным "the symbolist review par excellence... establishing something completely different from the «stout journals»"⁶⁷.

Золотое Руно было проникнуто французским духом, за мо-

дель были взяты журналы Франции; первые номера были изданы на двух языках, французской и русском, но вскоре

...непреодолимые технические трудности, встретившиеся при параллельном печатании двух текстов, заставили *Золотое Руно* расстаться с мыслью о переводе на французский язык, чтобы с большим вниманием и энергией посвятить себя русской литературе и живописи⁶⁸.

Будучи вначале западническим, ставя себе "целью быть выразителем всех отраслей чистого искусства в России"⁶⁹, "желая также ознакомить Запад с русским искусством"⁷⁰, *Золотое Руно* представляло разновидность *Мира Искусства*. Но эпоха была не та, русский символизм переживал кризис, постепенно переходя в свою новую фазу--акмеизм. Вскоре *Золотое Руно* стало центром "мистических анархистов" с Чулковым во главе, что толкнуло Мережковского, Гиппиус, Брюсова, Бальтрушайтиса уйти из журнала. Там обосновались Чулков, Белый, Вяч.Иванов, Блок, Зайцев, Городецкий. Журнал, как пишет редакция, не мог позволить "эстетизму и историзму" привести русское искусство в тупик"⁷¹. *Золотое Руно* встало на позиции русского национализма, защищая идеи Вяч.Иванова о реалистическом символизме или "мистическом реализме". По мнению Волошина, *Золотое Руно* прекратило свое существование, "так как оно не было сопряжено ни с какими эстетическими группировками"⁷². Несмотря на национализм, дух журнала оставался французским, показывая новые течения во французской живописи, организовывая свою собственную выставку по аналогии с французскими выставками. Волошин на его страницах знакомил читателей с Гогеном, Сезаном, Карриером, Матисом, он пишет философскую статью *Индивидуализм в искусстве*, полемизируя с Бенуа и защи-

щая позиции Бергсона, публицистическую статью *Демон разрушения и закона*, в которой, как Морис Метерлинк, протестует против всех сил истребления на земле: бокс, меч, шпага, порох, огонь. Он говорит о взаимопроникновении всех искусств (пластики, музыки, поэзии) в своей статье *Horomèdon*, выявляя тем самым принципы французского символизма.

С прекращением *Золотого Руна* (1906-1909) и расколом *Весов* (1904-1909) на сцену выходит новый журнал *Аполлон* (1909-1917), "интернационализм которого был менее глубоким"⁷³ в сравнении с *Весами*, хотя идеологически он продолжал быть связанным с Францией⁷⁴.

Гумилев и его группа берут руководство в свои руки, превратив журнал в орган акмеистов. Хотя из Франции продолжают присылать свои материалы французские корреспонденты, французской литературе уделяется мало места, и как замечает Дончин,

On the Russian staff of *Apollon* Voloshin was the closest to French literary life⁷⁵.

Аполлон посвящает специальный выпуск Франции--март, № 6 1910 года, в котором участвуют Р.Гиль, Поль Адан, А.Гольштейн, Мариус-Ари Леблонь. В литературном дополнении к журналу Волошин помещает свой перевод А.де Ренье *Рассказы о маркизе д'Амеркер из Яшмовой трости*, а в 4-м номере (1904 год) он уже познакомил читателей с французским поэтом и писателем своей статьей о нем. Кроме того, Волошин публикует статью о Поле Клоделе и перевод его первой оды *Музы*, а также обзоры французских книг Вилье де Лиль-Адана, Флобера, Жида, Франса и др.

После 1911-го года журнал занимается в основном разбором живописи и скульптуры, кончив свое существование в 1918 году, когда его редактор С.Маковский был уже в Париже⁷⁶. В 1914 году в издательстве *Аполлон* выходит в свет книга Волошина *Лики творчества. Книга 1-ая--Франция*⁷⁷, которая представляет собрание статей об искусстве Франции, о французских поэтах и писателях, о ее театре в сравнении с русским театром. Некоторые из них были опубликованы ранее в русской печати.

Связи Волошина с Францией сыграли неоценимую роль в распространении французского искусства в России: из всех, написанных им статей об искусстве (около 300), большая часть приходится на французское искусство и культуру, в частности, о литературе и скульптуре, о театре Франции, об истории французского искусства, его специфике, о парижских выставках, об изобразительном творчестве начала века во Франции, о ее художниках и поэтах...

Как метко заметил его первый биограф Евг.Ланн, вся его литературная деятельность представляла "...крепкое звено нашей культурной связи с Францией"⁷⁸. Кроме этих статей, посвященных Франции, ее истории и искусству, Волошин пропагандировал французскую литературу в России при помощи своих переводов, которые были другой формой связи с этой страной⁷⁹ и открывали новые горизонты в осмыслении эстетики символизма, находящегося в непосредственной связи с французским символизмом.

Итак, Франция послужила толчком к развитию творчества Волошина как поэта и художника, она также привела его к переводческой практике, хотя он не был профессиональным

переводчиком, но любовь его к отдельным французским авторам заставила его заняться их переводами. Начав в 1903 году, в продолжение двух десятков лет, он хотел, чтобы широкий русский читатель оценил любимые им произведения Малларме, Эредиа, Ренье, Верхарна, Клоделя, Вилье де Лиль-Адана. Он переводил только тех авторов, которых любил и к которым был близок по духу, стилю и в некоторой степени по эстетическим и философским принципам⁸⁰.

Суммируя сказанное, можно подчеркнуть, что контакты и связи Волошина с Францией не прошли бесследно для Волошина не только как для поэта, критика, художника, искусствоведа, но и как переводчика, наложив отпечаток на его подход в выборе переводимого автора, а также метода и принципов его перевода. Волошин--переводчик, воспроизводя художественно-эстетические ценности французских символистов на своем родном языке так, как бы это читалось по-французски, остается глубоко русским поэтом. Вся природа его творчества, все его помыслы, все его творчество было связано с Россией, несмотря на то, что Франция заложила фундамент в культуре, эстетике и мировоззрении Волошина. Его взгляды на перевод, а также его собственные переводы французских символистов доказывают это.

СНОСКИ К ГЛАВЕ I

¹М. Цветаева, "Живое о живом", *Современные записки*, № 53, (Париж: 1933), стр. 243.

²М. Волошин, *Автобиография*, (1925), Машинописная копия, ЦГАЛИ, цит. по кн.: Е.Ф. Никитина, *От символизма до наших дней, Русская литература*, (Москва: 1926), стр. 290.

³М. Гофман, *Поэты символизма. Книга о русских поэтах последнего десятилетия*, (Петербург: 1908), Переиздано в Мюнхене, Verlag, стр. 366.

⁴В. Купченко, "Вольнолюбивая юность поэта. М.И. Волошин в студенческом движении", *Новый мир*, № 12, (1980), стр. 216+.

⁵М. Гофман, Указ. соч., стр. 366.

⁶Там же.

⁷*Первые литературные шаги. Автобиография современных русских писателей*, собрал Ф.Ф. Фидлер, (Москва: Издательство Сытина, 1911), стр. 165.

⁸М. Гофман, Указ. соч., стр. 366.

⁹М. Волошин, "Жестокость в жизни и ужасы в искусстве", (машинописная копия, 1913), стр. 57, цит. по кн.: И. Куприянов, *Судьба поэта*, (Киев: 1978), стр. 43.

¹⁰Письмо Волошина к А. Петровой от 3 ноября 1900 (ДМБ), цит. по кн.: Куприянов, Указ. соч., стр. 49.

¹¹М. Волошин, *Автобиография*, (1925), ЦГАЛИ, цит. по кн.: Куприянов, Указ. соч., стр. 51.

¹²G. Donchin, *The French influence on Russian poetry*, (Hague: Mouton, 1958).

¹³См. Львов-Рогачевский, *Новейшая русская литература*, (Москва: 1924), стр. 165; Д. Максимов, *Брюсов. Поэзия и позиция*, (Ленинград: 1969), стр. 23.

- 14 O.Maslennikov, *The frenzied poets*, (Berkeley: 1952), p. 202.
- 15 Подробнее об этом см.: Maslennikov, Ibid.; Renato Poggioli, *The poets of Russia*, (Cambridge: 1960); Львов-Рогачевский, Указ.соч.; П.Перцов, *Литературные воспоминания 1890-1902*, (Москва-Ленинград: "Академия", 1933).
- 16 М.Волошин, *Стихотворения. 1900-1910*, (Москва: "Гриф", 1910), стр. 46.
- 17 Цит. Волошиным из письма И.Анненского, "Лики творчества. Ин.Анненский—лирик", *Аполлон*, № 4, (1910), стр. 13.
- 18 Вяч.Иванов, "Письма о русской поэзии", *Аполлон*, № 7, (1910), стр. 38.
- 19 А.Белый, *Начало века*, (Москва-Ленинград: 1933), стр. 226.
- 20 Письмо Волошина к Петровой от 12 фев. 1901 г., (ДМБ), цит. по кн. Куприянова, *Судьба поэта*, стр. 78.
- 21 М.Волошин, *Автобиография*, (1925), цит. по кн. Куприянова, *Судьба поэта*, стр. 52; архив Волошина еще не разобран и не описан, поэтому мы используем книгу И.Куприянова для цитирования писем и архивных материалов.
- 22 Там же, стр. 77.
- 23 Волошин, *Стихотворения. 1900-1910*, стр. 46.
- 24 Куприянов, стр. 52.
- 25 Р.И.Попова, "Жизнь и творчество М.А.Волошина", в сб.: *М.Волошин—художник*, (Москва: 1976), стр. 24.
- 26 Письмо Волошина к Петровой от 1 янв. 1903 г., цит. Куприяновым в: "З листування М.Волошина і В.Брюсова", *Радянське літературознавство*, № 12, (1978), стр. 73.
- 27 В.Брюсов, *Дневники 1891-1910*, (Москва: Из-во М. и С. Сабашниковых, 1927), стр. 130.
- 28 Р.И.Попова, Указ. соч., стр. 27.
- 29 М.Волошин, *Творческая тетрадь 1903-1907*, цит.: Куприянов, *З листування М.Волошина і В.Брюсова*, стр. 74.
- 30 Антон Крайний (З.Гиппиус), "Нужны ли стихи?", *Новый путь*, (сент. 1903), цит. Куприяновым в "З листування...", стр. 75.

31 М. Волошин, Письмо к Брюсову от 14 окт. 1903 г., цит. Куприяновым в: "3 листування...", стр. 75.

31а Он жил в Париже в 1901-1905 гг., в 1915-1916 гг., приезжал в 1906, 1908, 1911 гг., см. в примечаниях Л.А. Евстигнеевой в кн.: М. Волошин, *Стихотворения*, (Ленинград: "Библиотека поэта", малая серия, 1977), стр. 377+.

32 Р.И. Попова, Указ. соч., стр. 34, цит. из: *Автобиография*, (1925), ИРЛИ.

33 М. Волошин, Письмо к матери от 12 дек. 1901 г., цит. Куприяновым, *Судьба поэта*, стр. 64.

34 Письмо Волошина к Брюсову от 26 янв. 1904 г., цит. Куприяновым, "3 листування...", стр. 78.

35 Письмо Волошина к матери от 4 авг. 1901 г., цит. Куприяновым, *Судьба поэта*, стр. 69.

36 К.М. Азадовский и Д.Е. Максимов, *Брюсов и "Веси"*, к истории создания, *Литературное наследство*, кн. 85, Брюсов, (Москва: 1976), стр. 257.

37 Там же, стр. 269.

38 *Веси*, № 1, (1904), стр. 178.

39 Там же.

40 G. Donchin, *The French influence on Russian poetry*, p. 68.

41 И. Куприянов, "История одной дружбы", *Радуга*, № 6, (1977), стр. 149.

42 А. Белый, *Начало века*, стр. 227.

43 Там же.

44 Там же.

45 Там же, стр. 226.

46 Аврелий (Брюсов), "О переводах Ольги Лансере", *Anthologie des poètes russes*, (СПб.: 1903), *Веси*, № 1, (1904), стр. 72-73.

47 Д. Сбирко, "Об альманахе *Гриф*", *Веси*, № 3, (1904), стр. 53.

48 Азадовский и Максимов, Указ. соч., стр. 296.

49 Там же, стр. 295.

- 50 Там же, стр. 295
- 51 Подсчет взят критиком Ж. Дончин из кн. Д. Максимова, *Поэзия Брюсова*, стр. 51.
- 52 М. Цветаева, "Живое о живом", *М. Волошин--художник*, сб., (Москва: 1976), стр. 216.
- 53 Куприянов, "История одной дружбы", стр. 150.
- 54 G. Donchin, p. 66.
- 55 И. Куприянов, "3 листування...", стр. 76; об отношениях Брюсова и Рене Гиль см.: А. Е. Маргарян, "Валерий Брюсов и Рене Гиль", *Брюсовские чтения 1966 года*, (Ереван: 1968), стр. 511-538; об отношениях Гиль и Волошина, а также письма Гиль и его жены (8 писем) см. в: "Французские писатели-корреспонденты М. А. Волошина", публикация П. Р. Заборова, *Ежегодник Рукописного Отдела на 1979 год (Пушкинский Дом)*, (Ленинград: "Наука", 1981), стр. 233-246.
- 56 G. Donchin, p. 54, cit. from: «R. Ghil--souvenirs d'une collaboration et d'une très grande amitié», *Hommage à René Ghil*, a special no of *Rythme et Synthèse*, (Paris: 1926).
- 57 G. Donchin, p. 54.
- 58 Письмо Волошина к Брюсову от 31 янв. 1904 г., цит. Куприяновым в: "3 листування...", стр. 79; Волошин начал переводить статью Р. Гиль "Письма о французской поэзии", но вынужден был отослать незавершенный перевод Брюсову для *Весов*, так как Брюсов в своем письме от 3 фев. 1904 года умолял его прислать статью Гиль немедленно. Перевод был завершен Брюсовым, и впоследствии этот последний переводил все статьи Гиль для *Весов*; см. "Французские писатели-корреспонденты М. А. Волошина", *Примечание 2е*, стр. 239.
- 59 Адольф Ван Беве становится третьим французским корреспондентом *Весов*, см. его "Книги о прошлом Франции. Письмо из Парижа", *Веси*, № 4, (1904), стр. 49.
- 60 См. статью Филоно-Жаппа "Одежда и мода", *Веси*, № 2, (1905), стр. 22-26.
- 61 Куприянов, "3 листування...", стр. 79; публикация П. Р. Заборова "Французские писатели-корреспонденты М. А. Волошина", стр. 236-237.
- 62 Е. С. Кругликова, "Из воспоминаний о Максе Волошине", *М. Волошин--художник*, стр. 99.
- 63 Куприянов, "История одной дружбы", стр. 150.

64 А.Якимченко сделал обложку, виньетки и рисунки в № 7 (1905), виньетки в № 8 (1904); М.Якунчикова сделала обложку, виньетки и рисунки в № 1 (1905); Кругликова--портрет Гиля в № 6 (1904). Сам Волошин сделал виньетки и рисунки в № 1 (1904), 2, 3, 8 (1904).

65 См. 5^ю главу настоящей работы.

66 Об отношениях Брюсова и Волошина см.: В.А.Мамонтов, "М.А.Волошин и В.Я.Брюсов", *Учение записки, серия литературная*, т. 31, (Хабаровск: 1971), стр. 52-65; В.А.Мануйлов, "Валерий Брюсов и Максимилиан Волошин", *Брюсовские чтения 1971 года*, (Ереван: 1973), стр. 438-474; И.Т.Куприянов, "Дарчі надписи В.Брюсова на книжках", *Радянське літературознавство*, № 2, (1974), стр. 83-84; его же "История одной дружбы", стр. 149-157.

67 G.Donchin, *The French influence on Russian poetry*, p. 67.

68 *Золотое Руно*, № 12, (1909), "От редакции", стр. 105.

69 Там же.

70 Там же.

71 Там же.

72 Волошин, "Литературные группировки", *Аполлон*, № 12, (1910), стр. 17.

73 G.Donchin, p. 74.

74 Там же.

75 Там же, стр. 73.

76 О позиции Аполлона см. докторскую диссертацию: Mickiewicz, D., «Phoebus Apollo or Musagetes; The position of Apollon in Russian Modernism.» (Yale University, Ph.D. Dissertation, 1967), University Microfilm, Ann Arbor, Michigan.

77 Волошин, *Лики Творчества, Книга 1^я. Франция*, (СПб: Издательство Аполлон, 1914), стр. 379.

78 Евг.Ланн, *Писательская судьба Максимилиана Волошина*, (Москва: 1927), стр. 6.

79 Как правильно замечает В.Микушевич: "Усиление интереса к художественному переводу всегда прямо пропорционально усилению интереса к культуре вообще". [В.Микушевич, "Поэтический мотив и контекст", *Вопросы теории художественного перевода*, сб. статей, (Москва: Из-во "Художественной литературы", 1971), стр. 6].

80 Волошин не владел в совершенстве разговорным французским языком, хотя это его не смущало, и он, в силу большой своей общительности, имел большой круг французских друзей и знакомых; что касается

его знания французского языка, доказательством его компетентности служат его переводы. См. о французском языке Волошина воспоминания: А.Тыркова-Вильямс, "Тени минувшего", *Возрождение*, № 34, (1954), стр. 138-139; С.Маковский, *Портреты современников*, (Нью-Йорк: Из-во Чехова, 1955), стр. 313.

ГЛАВА II

ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ МЕТОД ВОЛОШИНА В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ ТЕОРИЙ ПЕРЕВОДА

Прежде чем охарактеризовать взгляды Волошина на перевод с точки зрения современных воззрений, мы проследим эволюцию основных теорий перевода с французского языка в России. Мы не будем подробно анализировать эти теории, поскольку это не входит в тему нашей работы, а могло бы явиться темой целого исследования¹. Мы только покажем, что художественный перевод воспринимался по-разному в разные эпохи и что от метода перевода часто зависел успех иностранного автора в России. На примерах классических переводов Лермонтова из Гейне, Жуковского из Шиллера можно заметить, что часто судьба перевода зависела не только от природы самого оригинала, от способностей переводчика и его предпочтения, но более того, от особенностей подхода и метода перевода, принятого в ту эпоху, в которую перевод был сделан.

Руководствуясь работами Е.Эткинда и Г.Гачечиладзе по истории перевода в России, мы выделили четыре переводческих метода, принятых с момента проникновения переводной французской литературы, т.е. с середины 18-го века: классицистический, романтический, реалистический и модернистский методы (послед-

ний рассмотрен некоторыми переводчиками как течение романтического метода).

Поскольку французский язык и культура были широко распространены среди русского образованного общества и аристократии 18--19-го веков ("Даже древняя Греция была воспринята Россией через Францию"², по замечанию Эткинда), естественно, что классицистическое толкование перевода в России представляло разновидность французских теорий о переводе. Работы этого периода были адаптированы согласно вкусам публики и времени по принципу свободного перевода, т.е. "подражания". По этому принципу переводы являлись переделкой оригинала, они были внеисторичны, абстрактны и представляли "украшающие переводы". Ярким примером этого периода служит перевод Тредиаковского романа Фенелона *Приключения Телемаха, сына Улисса*, который превратился в переводе в поэму *Телемахида*.

Романтический метод принес сдвиг в переводческой теории начала 19-го века. Критерием для романтиков--переводчиков служили субъективность авторского переживания и выражение своего мироощущения и темперамента, и они не заботились о полноценной передаче текста иностранного автора. Нужно заметить, что некоторые романтические переводы не уступают теперешним и являются адекватными в художественном отношении. С этим методом связаны имена Батюшкова, Козлова, Баратынского, Полежаева, Бенедиктова. Лучшей характеристикой этого периода являются слова Жуковского:

Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах--соперник³,

которые определяют принципы романтиков: перевод прозы должен быть буквально точным, это--грамматический перевод, перевод в стихах--вольный перевод, т.е. соперничество с автором, стремление упразднить оригинал.

Романтический метод Батюшкова сыграл особую роль для последующего развития принципов перевода, так как он соединил старую стилистическую систему классицизма с его условным штампом метафор с новой системой образности и экспрессии⁴. Эта гетерогенность стиля позднее стала одним из качеств многослойного реалистического метода А.С.Пушкина, который считается основоположником этого метода. Пушкин прошел через классицистический и романтический методы, создав основные принципы реалистического метода в переводе, который нашел свое полное выражение в настоящее время, на чем мы остановимся позднее. Переводы Пушкина из Парни, Шенье, Мериме и др. объективны и представляют такие же высокохудожественные поэтические творения, как и его оригинальные стихи и поэмы. Е.Эткинд отмечает в переводах Пушкина целостность стилистических структур, историческое своеобразие и национальный колорит переведенного произведения. Кроме того, смысл, стиль и звук представляют единство у Пушкина. Все это придает оригиналам "в переводе такое звучание, что читатель воспринимает их как собственные стихи Пушкина"⁵. Пушкин требовал точности в переводах исторической и мемуарной прозы, но он резко выступал против дословного стихотворного перевода. Он стоял за принцип соблюдения стиля, синтаксиса родного языка. Характерны его слова, сказанные

по поводу перевода Шатобриана *Потерянного рая* Мильтона:

...Подстрочный перевод никогда не может быть верен. Каждый язык имеет свои обороты, свои установленные риторические фигуры, свои усвоенные выражения, которые не могут быть переведены на другой язык соответствующими словами... Попробуйте их... [выражения] перевести слово в слово на русский язык...⁶

Пушкинские принципы перевода являются актуальными и по сей день, несмотря на их долгий и тернистый путь.

Перевод нельзя рассматривать как отдельное явление русской литературы, он всегда представлял часть единого целого -- литературного процесса. Существование различных переводческих школ начиная с 60-х годов 19-го века было отражением борьбы между двумя концепциями в области искусства: искусства для искусства и утилитарного искусства. Поэтому понятия реалистического перевода зависели от этих двух точек зрения на искусство. Для Фета, например, эстетика и форма перевода стояли выше их содержания, недаром его называют "педантом буквы", т.е. дословного перевода. К нему примыкали такие видные переводчики, как Каролина Павлова, Мей, Майков. Другого мнения был А.К.Толстой, который писал в письме к А.С.Миллеру:

Я думаю, что не следует переводить слова, и даже иногда смысл, а главное, надо передавать впечатление. Необходимо, чтобы читатель перевода переносился бы в ту же сферу, в которой находится читатель оригинала, и чтобы перевод действовал на те же нервы⁷.

Такого же мнения был Вас.Курочкин, переводя знаменитые песни Беранже, он создал "русского Беранже", передавая то впечатление, ту же реакцию, которую испытывали французы от песен Беранже. Курочкин и Фет выражали диаметрально противополо-

ложные принципы перевода, вылившиеся впоследствии в различные линии переводческого метода. К этому времени термины изменяются: так термин *подражание* (вольный перевод), распространенный в первой четверти 19-го века, умирает во второй половине 19-го века, а *вольный перевод* начала 19-го века становится ведущим жанром в переводной поэзии, тем жанром, который сейчас называют полноценным⁸.

Изменение терминов было связано с разными течениями в развитии переводческого метода. Борьба шла по четырем основным линиям, согласно Эткинду: политическая (поэты-искровцы), общественно-просветительная (Н.Берг, Михайлов, Мин), поэтически-просветительная (Фет, Майков, Мей), чисто поэтическая, лирическая (А.К.Толстой, Апухтин). Эта борьба привела к тому, что к концу 19-го века в области перевода в России не было создано ничего значительного. "В теории перевода этот период характеризуется пессимистической точкой зрения"⁹, по мнению Г.Гачечиладзе.

Развитие языкознания, проникновение психологизма в языкознание способствуют развитию лингвистического подхода к переводу, но лингвисты видели в переводе только преодоление языкового барьера, снижая роль поэтической ситуации. Возрождением в переводе считается эпоха символизма, когда любовь к форме, звукам, рифме заставляет русских поэтов переводить огромное количество иностранной литературы, особенно французской. Метод перевода символистов назван Гачечиладзе "модернистским". Этот термин оспаривает теоретик перевода и пере-

водчик В. Микушевич¹⁰, обнаруживая в переводческой практике символистов родство с романтиками, особенно у Сологуба и Бальмонта: соперничество в поисках идеала. Действительно, Бальмонт--лирический переводчик, переводя и Гауптмана, и По, и Шелли, и Метерлинка одним и тем же методом, методом Бальмонтовского восприятия, выражал самого себя через перевод, тем самым создавая "антипереводы". Бальмонт, Сологуб и Анненский создали переводческую школу субъективного, импрессионистического метода, в то время как вокруг В. Брюсова образовалась группа акмеистов (Мандельштам, Ахматова, Гумилев), требующая научного анализа в переводе.

Как теоретик перевода, Брюсов, разрабатывая принципы художественного перевода--"стиля, образов, размера, движения стиха, игры слов и звуков"¹¹--стремился к реалистическому методу, но, в сущности, на практике он был скорее романтиком, т.е. его переводы не достигали основного принципа пушкинского реалистического метода--художественного единства оригинала и перевода. Его страсть к деталям, к буквальной точности искажали поэтическую целостность переводимого произведения и иногда приводили к большим неудачам (например *Энеида* Вергилия или *Фауст* Гёте).

Научно-художественный принцип перевода Брюсова был углублен многими советскими переводчиками (М. Лозинский среди других). В 20-х--30-х годах 20-го века эта любовь к деталям, к букве, к переводу слово в слово постепенно превратилась в чисто формалистический (натуралистический) метод (Евг. Ланн,

Георг.Шенгели), который не претендовал на художественную ценность произведения, а буквально передавал рифмы, звуки, ритм, грамматические категории, синтаксис одного языка на другой, не заботясь ни о художественно-эстетической структуре произведения, ни о функционально-стилистическом соответствии различных языков, тем самым искажая и смысл. Буквалистический подход вплоть до 50-х годов боролся с тремя эстетическими школами, восходящими к началу 20-го века: просветительской (Лозинский), пушкинской (Маршак) и романтической--модернистской (Пастернак)..

Во второй половине 20-го века произошел важный сдвиг в теории и практике перевода во всем мире, в том числе и в России. Евгений Найда и Жорж Мунен относят это за счет пяти основных причин, которые способствовали практическому развитию теории перевода:

- 1) развитие лингвистики, которая освободила переводчиков от филологических анализов текста, особенно работы Соссюра, Хелмслева, Р.Якобсона ;
- 2) применение структурной лингвистики к переводу Библии ;
- 3) создание целой программы перевода Библии на почти всех языках мира и создание общества по переводу Библии при ООН ;
- 4) издание специфических журналов по переводу (*Babel, L'Interprète, The Linguist, Traduire, Meta, The Bible Translator, Van Taal Tot Taal* и др.) ;
- 5) рождение и развитие машинного перевода¹² .

Общность вопросов, которые обсуждаются в настоящее время в

печати на Западе и в России, отражающих конфликты и контрасты различных точек зрения на перевод, показывает, что проблемы перевода еще не разрешены ни в России, ни на Западе. Переводологи снова и снова обращаются к таким темам как : возможен или невозможен поэтический перевод вообще; нужно ли предпочитать эстетическую красоту буквальной точности при переводе и наоборот; является ли перевод искусством, ремеслом или наукой; должен ли быть переводчик рабом в переводе или творцом; является ли перевод просто лингвистической операцией или аппроксимацией по аналогии; лучше ли быть переводчиком-ученым или переводчиком-поэтом, писателем и т.д.

Существуют в настоящее время два противоположных подхода к переводческому методу: лингвистический и литературоведческий. Английский теоретик Катфорд утверждает, что перевод -- это операция исключительно лингвистическая, касающаяся только двух языков, оригинального и рецептивного, а поэтому центральной проблемой переводческой практики является нахождение языковых эквивалентов:

The central problem of translation practice is that of finding target language translation equivalents. A central task of translation theory is that of defining the nature and conditions of translation equivalence¹³.

На лингвистической концепции стоит и Р.Якобсон. Он признает возможность перевода художественной прозы, поскольку "all cognitive experience and its classification is conveyable in any language"¹⁴, но он менее оптимистичен, когда речь идет о поэтическом переводе. Согласно его теории о внутрен-

них специфических связях, которые существуют между фонемическими и семантическими единицами поэтического текста, поэтический перевод как таковой невозможен, возможно только его воссоздание на другом языке:

Seule est possible la transposition créatrice¹⁵.

Для А.В.Федорова перевод--способ "сравнительно-функционального или структурного рассмотрения двух текстов, связанный непосредственно с сопоставлением стилистических элементов двух языков"¹⁶, т.е. согласно этому положению, стилистика, наряду с филологией как "explication du texte", и метрикой представляет часть языкознания. Жорж Мунен высоко ценит работу Федорова, подчеркивая, что последний создал:

...le premier vrai traité où la traduction soit explicitement proposé comme un ensemble de problèmes soumis à l'analyse scientifique de la linguistique.¹⁷

Для Федорова адекватность перевода заключается в его "полноценности", которая "означает исчерпывающую передачу смыслового содержания подлинника и полноценное функционально-стилистическое соответствие ему"¹⁸.

Евг.Найда разрабатывает целую систему практического подхода к переводу, основываясь на лингвистических элементах перевода, задача которых в первую очередь передать идею, смысл, а потом стиль подлинника с целью выразить подобные эффекты на рецептивном языке, т.е. стремиться к лингвистическому воспроизведению контекста. Отсюда вытекает его определение перевода следующим образом:

Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message,

first in terms of meanings and secondly in terms of style.¹⁹

Написав книгу о сравнительной лингвистике французского и английского языков, Вине и Дарбельне²⁰ впервые создали, по определению Ж.Мунена, "la première méthode de traduction fondée sur une application conséquente de la linguistique contemporaine".²¹ Эта работа, кроме теоретического вклада в науку о переводе вообще, послужила непосредственно для практической цели -- использования метода в администрации двуязычной страны (Канады).

Что касается Ж.Мунена, перевод для него -- синтез двойственной операции: лингвистической, с одной стороны, и культурно-познавательной, литературоведческой, -- с другой. Языкознание для него не разрешает проблемы поэтического перевода, а только служит для их разрешения, "les démythifie et prouve le mouvement traditionnel en marchant".²² Важное значение приобретает поэтому детальное изучение культуры народа, язык которого переводчик берет за основу, так как художественный перевод усваивает творческую сущность других народов, других наций, приобщает соотечественника к другой культуре:

...il y a en effet des universaux culturels... qui sont d'abord saisissables et toujours transférables...²³

Мунен стоит за перевод поэзии текста, а не механической передачи слов, грамматики, семантики:

En effet, la fidélité dans la traduction d'un texte... c'est la fidélité à la poésie de ce texte.²⁴

Он не отрицает некоторый субъективизм и импрессионизм в художественном переводе, которые неизбежны в детальном изучении текста, более того, контекста. Перевод--это не только передача структуры текста в плане лексическом, синтаксическом, формальном, а передача идеи, духа произведения, связанных со страной, с веком, с культурой, с цивилизацией.

Э.Кари дополняет мысли Мунена, характеризуя перевод как "une opération sui generis" ²⁵, т.е. необходимый инструмент познания двух различных миров, двух культур, поэтому подход к изучению контекста должен быть "ни вполне лингвистическим, ни вполне научным". Он стоит за точный и всесторонне апробированный перевод, за творческую интерпретацию оригинала в переводе.

Г.Гачечиладзе высоко ценит высказывания Мунена и Кари, соглашаясь с их определением перевода как творческого акта со стороны переводчика, критикуя Федорова за его метод установления языковых соответствий. Художественный перевод, по его мнению, это вид художественного творчества, а не "изыскание только языковых средств". ²⁶ Стилистика, продолжает он, играет роль вспомогательную, отбирая соответствующие языковые средства, в то время как

основная же функция [стилистики] заключается в изучении задач и условий эстетического соответствия подлинника и перевода. ²⁷

Поэтому метод передачи стиля подлинника должен быть реалистическим, т.е. он должен сохранять индивидуальную манеру иностранного автора.

О такой же объективной соизмеримости с подлинником, о всесторонней передаче смысла, выразительности, словесно-структурной адекватности перевода говорит метод сопоставительной стилистики Е.Эткинда. Его называют поборником и пионером этого метода, наиболее распространенного в России в настоящее время. Вот как он сам определяет этот метод:

Перевод -- всегда сопоставительная стилистика двух языков. Перевод -- проблема литературоведческая и одновременно лингвистическая в такой степени, в какой и стилистика, как наука о синонимических средствах языка, относится и к той, и к другой области филологии. 28

Говоря, что "не может быть универсального критерия для оценки верности перевода оригиналу" 29, а формальная точность отдельных слов, выражений может привести "к ликвидации поэзии как таковой", Эткинд предлагает брать за критерий оценки перевода *стилистическое подобие* 30 оригинала.

По мнению В.Микушевич, в выявлении и запечатлении художественно-эстетической целостности оригинала происходит "взаимодействие знаковой системы обычного языка со знаковой системой поэзии" 31. Это достигается благодаря анализу поэтических мотивов переводимого произведения -- единства материала и языка, выраженного в поэтичности, живописности, музыкальности:

Подлинное сопоставление оригинала и перевода начинается тогда, когда предполагается тождество поэтических мотивов. Собственно, сопоставить перевод с оригиналом и значит установить такое тождество". 32

Для Ю.Лотмана перевод -- часть всемирной культуры, и изучение ее должно быть типологическим. Перевод и оригинал рассматриваются только как разновидности текста разных зна-

ковых систем. Анализ этих текстов представляет нахождение эквивалентностей, которые проявляются "как способность об-служивать в разных системах инвариантные функции".³³ Эквивалентность этих инвариантов раскрывается переводчиком по трем этапам:

- 1) типологическое сопоставление двух текстов,
- 2) установление определенных правил соответствий,
- 3) получение преобразования типа "А-В", цель которого -- воспроизведение текста типа "В" путем сопоставления явлений различных уровней.

Уровнями могут быть элементарные единицы текста: литературные категории, образы, сюжетные мотивы, звуковые повторы и т.д. Совпадение и несовпадение этих уровней в текстах "А" и "В", т.е. подлинника (А) и перевода (В) и служит критерием точности воспроизведения оригинального текста.³⁴

В современных критериях подхода к переводу есть некоторая амбивалентность: переводчики претендуют на творческую свободу, но, с другой стороны, говорят о методологии перевода, ищут ограничения. Они опасаются, что, с одной стороны, девиз научности, аналитичности может привести к буквализму, а излишняя *вольность*, с другой стороны, приведет к *отсебяти-не*. Борьба между лингвистическим и литературоведческим подходами к переводу способствует тому, что переводологи ищут синтез обоих в ставке на передачу художественного целого произведения, т.е. воссоздания в новом языковом облике впечатления, полученного переводчиком от чтения оригинала.³⁵

В сущности, это--возвращение назад, к истокам переводческой теории--концу 19-го--началу 20-го веков. Достаточно вспомнить, что такое же определение переводу давал А. К. Толстой³⁶, его повторил Волошин в своей ранней статье "В защиту Гауптмана"³⁷. Мы согласны с критиком В. Перельмутером, что "новое--не что иное, как хорошо забытое старое"³⁸. Вместе с ним мы считаем, что

... дошедшие до нас через десятилетия "уроки Волошина" вспомнить сейчас --и повторить--самое время.³⁹

Вот почему этот краткий суммарный анализ переводческих теорий на Западе и в России послужит нам фоном для основной темы этой главы--метод перевода Волошина. Во второй части этой главы мы проанализируем его статьи, касающиеся переводческой теории и практики, проследим эволюцию его взглядов в течение 20 лет, начиная с 1900 года, с его первого выступления в печати как критика и как переводолога--"В защиту Гауптмана", вплоть до 1919 года, появления его "Предварений о переводах". Кроме этих двух руководств к переводу, он выразил свои взгляды в статьях "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов" и "Поль Верлен (О Со-логубе)". Анализ его взглядов будет рассмотрен в свете современных воззрений на перевод, точнее на перевод поэтических текстов.

Волошин не был профессиональным переводчиком в современном понятии этого слова. Перевод был для него частью его работы как поэта, критика, художника, искусствоведа. Он возвращался к переводу в течение всей своей жизни, так как рассматривал его как часть общего целого--литературного процесса,

часть эстетической школы. Он видел в переводе возможность взаимовлияния всех литератур мира и стоял за взаимопроникновение всех искусств, а перевод он понимал как часть искусства, перед которым поэт несет моральную ответственность, так же как и перед оригинальным творчеством. Поэтому он резко выступает против установившейся среди символистов тенденции *вольного перевода*--имитации, переделки оригинала. В 1900^М году на страницах *Русской мысли* юный Волошин, выступая "В защиту Гауптмана" от субъективного, слишком *вольного* перевода Бальмонта, сетует на его "возмутительно небрежное отношение к тексту"⁴⁰:

Насколько же плохо положение нашей переводной литературы, если чужеземных поэтов приходится защищать не только от немелких переводов неизвестных переводчиков, но просто от умышленных искажений со стороны лиц, показывающих себя горячими поклонниками их, и от грубой неряшливости наших лучших переводчиков, каким считается г. Бальмонт!⁴¹

Так говорит никому неизвестный тогда поэт-критик (эта статья является одной из первых его публикаций), полемизируя с признанным мастером стиха и перевода Бальмонтом. Речь идет о переводах Бальмонтом произведений, далеких от его эстетики, -- *Ганнеле* и *Потонувшего колокола* Г. Гауптмана. Как и все переводы Бальмонта, они были тоже "бальмонтизированы", как говорили тогда, т.е. оригиналы были переработаны в зависимости от его собственных эстетических принципов, характерных, между прочим, для всех символистов-переводчиков, индивидуализма и импрессионизма.

Уже тогда, в начале 20-го века, когда огромный приток иностранной литературы в Россию не означал того, что русская публика, особенно массовая публика, зависящая от переводчиков

из-за незнания иностранных языков, имела правильное представление об оригинальной литературе, Волошин заявляет о правах русского читателя на лучшие переводы:

Русская публика знакомится с индивидуальными особенностями и взглядами пишущих о них [художественных произведениях], анатомирует вместе с ними труп художественного произведения, классифицирует их на основании данных, добытых анатомическим путем, но о том, что составляет их душу, о непосредственной прелести первого впечатления--той радужной блестящей пыли, покрывающей крылышки поэтической мысли, которая остается на грубых пальцах критиков, не имеет никакого понятия.⁴²

В этих словах высказано, что такое перевод и зачем нужно переводить. Нужна была большая смелость, чтобы заявить, что в России "переводы выдающихся произведений западной литературы... появляются очень быстро и представляют в большинстве случаев самые грубые и нехудожественные фабрикации"⁴³, и они замедляют проникновение других переводов в Россию:

...один скверный перевод и снова на долгое время парализована возможность появления других переводов.⁴³

Он возвращается к этой теме о роли перевода вообще на страницах *Аполлона* (1909), в рецензии на только что вышедший перевод Метерлинка *Макбет* Шекспира. Он согласен с Метерлинком, что одно и то же произведение должно быть переведено много раз и разными переводчиками, потому что "перевод,--цитирует он слова Метерлинка, --это состояние души"⁴⁴, и там, где один переводчик пропустил, не допонял, не сумел передать "душу произведения", т.е. индивидуальный стиль поэта, другой найдет верный тон, "радугу оттенков"⁴⁵. Как для Метерлинка перевод--это пейзаж, а переводчики--живописцы, так и для Волошина, переводчик--художник, "который желая передать колорит, произвольно меняет

отдельные тона, для того чтобы верно уловить их общее соотношение"⁴⁶.

Для поэта перевод необходим, как практика стиха. Он рекомендует заниматься переводом всем поэтам, желающим улучшить свое выражение, особенно он ценит французские переводы; так например, в письме к поэту он писал:

... Вам нужно учиться выбрасывать из стихов все лишнее и сжимать, сжимать до последней краткости... Работайте над переводами французов--это лучше всего формирует стих...⁴⁷

Более того, для Волошина переводы имеют не только познавательное значение, он их рассматривает наряду с оригинальным творчеством русских поэтов, т.е. в тесной связи с общим литературным процессом. Перевод приравнивается к оригинальному творчеству, а не к ремеслу, к "сопричастию творчества"⁴⁸ переводчика и поэта, а поэтому необходима требовательность к переводу, как к собственному творчеству. Он ставит в вину Брюсову его нетребовательное отношение к переводам Верхарна, он пишет, что "он [Брюсов] при своей любви к Верхарну, работал над стихом переводов далеко не с той великой требовательностью, с какой он работает над своими собственными стихами"⁴⁹.

Волошин разделяет прозаический и стихотворный переводы. Если первый должен быть "предельно точным", и если его можно довести "долгой и искусной работой до гипсового слепка" (курсив мой--В.А.), то хороший стихотворный перевод, согласно Волошину, --это "чудо, неизъяснимое для самого переводчика"⁵⁰. Но такое "чудо" возможно, утверждает Волошин, как "приобщение самому творческому акту, создавшему это произведение":

Если есть это приобщение, то чудо совершается. Ни одного стихотворения нельзя перевести, но многое можно создать еще раз на своем родном языке. Приобщение творческому акту дает великие и безусловные права над переводимым стихотворением, так как поэт, сотворяющий другому поэту и располагающий сокровищами другого языка, находит в них далеко не тождественные, но равносильные, равноценные образы и слова. (Курсив мой--В.А.)⁵¹

В этих словах видна целая школа: перевод--сочинение, соприсчастие, цель его найти равносильные средства на своем языке, т.е. те эквивалентные средства, которые служат для воспроизведения "состояния души" переводимого произведения, его художественного целого, другими словами, --воспроизведения поэмы на другом языке. Равносильность--не значит тождественность двух произведений, это не та буквальная точность, за которую ратует Валерий Брюсов (мы еще вернемся к полемике этих двух поэтов). Создать равносильный перевод--значит "передать впечатление" оригинала, которое не изменило бы мысли подлинника"⁵², повторяя слова А. К. Толстого, утверждает Волошин. Перевод должен воздействовать на читателя так же, как подлинник:

... перевод предназначен... для того, чтобы заменить подлинник по-русски...⁵³

Рассмотрим теперь, как, согласно Волошину, можно достигнуть такой замены, т.е. какими принципами надо руководствоваться, чтобы воссоздать подлинник на своем родном языке. Мы должны сразу оговориться, что сам Волошин не стремился к какому-то универсализму, и метод, о котором идет речь, не был ограниченіем его творчества как поэта и как переводчика. Эти принципы выросли как следствие критических разборов переводов других мастеров (Сологуба, Брюсова, Бальмонта). Правильно

замечает В. Перельмутер, что "путь Волошина к своему методу перевода парадоксален и исключителен"⁵⁴, так как в отличие от большинства переводчиков он "учился не на своих, а на чужих ошибках"⁵⁵, прежде чем самому стать настоящим мастером перевода.

Определение перевода как *сопричастия творчеству* переводимого автора, а также требовательность к переводу как к собственному творчеству, тесно связаны с принципами *точности* перевода. Буквальная точность, по Волошину, не гарантирует близости к оригиналу, так как *точное* воспроизведение поэтического произведения невозможно в приобщении к творческому акту автора оригинала. Нужна внутренняя творческая свобода, это--то, что Волошин называет "чудесным перевоплощением":

К стихотворным переводам нельзя никак предъявлять требования точности. Как читателю разобраться в том, что от поэта, что от переводчика?...

Только *чудом перевоплощения* стихотворный перевод может быть хорош. Но чуду не стать правилом, и поэтому только отдельные стихотворения в случайных совпадениях творчества могут совершить это чудо. (Курсив мой--В.А.)⁵⁶

Таким "чудом причащения творчеству иного поэта"⁵⁷ он называет переводы Сологуба из Верлена; но у Брюсова, например, в его переводах Верхарна *Стихов о современности* он насчитывает только семь таких стихотворений. Полемика Брюсова и Волошина о *точности* перевода--полемика двух различных методов перевода, полемика, которая актуальна и теперь: определение точности в переводе остается краеугольным камнем современных теорий о переводе, как мы уже показали выше.

Уже в 1900^М году, в своей первой статье "В защиту

Гауптмана", Волошин предупреждает наивного читателя не доверять "слепым переводчикам", производящим не переводы, а "слепки" --

слепки очень небрежные и часто даже намеренно искаженные, потому что слепым, разумеется, хочется выразить в них как можно ярче свою идею о двух столбах или веревке.⁵⁸

Это образное сравнение о столбах и веревке он берет из буддийской сказки

о слепых, высказывавших свое мнение о слоне: те, которые ощупывали передние ноги, говорили, что слон -- это два столба, а те, которые исследовали хвост, уверяли, что это -- веревка.⁵⁹

Волошин стоит против иллюзорной точности переводчиков, которые хотят быть дословными или, наоборот, слишком вольными, он призывает к мере в точности:

Художественный перевод почти никогда не может быть подстроен... переводчик часто не только может, но даже должен изменять некоторые слова и выражения, не соответствующие духу и строю языка, чтобы уловить "впечатление". Не надо думать, что это представляет большой простор переводчику: "впечатление" очень тесно связано с краткостью, которая придает силу выражению, а найти такое *равносильное* выражение, слово или образ, которое не изменяло бы мысли подлинника, нелегко. (Курсив мой -- В.А.)⁶⁰

Как мы видим, целью такого "вольного", полноценного, не буквального перевода является стремление дать *впечатление* от оригинала, *равносильное* выражению, слову или образу.

В другой статье "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", написанной в 1907 году, Волошин дополняет свои взгляды на точность, разбирая переводы Брюсова стихов Верхарна. Его взгляды на перевод не изменились, но видно, что неопытный критик, который хотел защитить читателя и автора от "слепых переводчиков", приобрел уверенность в суждениях. Эта статья ценна тем,

что разбирая Верхарна и Брюсова, он говорит о разнице их поэтики: первый--"поэт творческих замыслов", второй--"поэт исполнений"⁶¹, а поэтому в переводах явно чувствуется их "марширование не в ногу". Как переводчик, Брюсов не передал настоящего лица Верхарна:

... настоящее лицо его исказилось, хотя и осталось внешне похожим.⁶²

Эта внешняя похожесть выражается, согласно Волошину, в общности их тем, они оба--поэты города; влияние переводимого автора на Брюсова огромно, но дух верхарновских стихов не соблюден, субъективные элементы опущены, ритм свободного верхарновского стиха потерян. Кроме того, даже в выборе стихов для перевода Брюсов выбросил все те, в которых Верхарн выступает как философ, мыслитель, мистик, не говоря уже о названии книги *Стихи о современности*, которое не отражает действительности:

Заглавие это выражает ту черту, которая пленила Брюсова в Верхарне, но совершенно не самого Верхарна..., который... всем своим духом живет только в прошлом и в будущем.⁶³

Истинного Верхарна Волошин видит не в переводах Брюсова, а в стихотворениях самого Брюсова, таких как *Конь Блед*, *Слава толпе*:

Это настоящий Верхарн, и в то же время, настоящий Брюсов. Размер носит печать Верхарновского размаха, хотя Верхарн никогда не писал таким ритмом. Эти стихотворения Брюсова мне кажутся лучшим воплощением Верхарна на русском языке.⁶⁴

По мнению критика Ж. Дончин, Брюсов в своих переводах Верхарна находился больше под влиянием Бодлеровского видения города, нежели самого Верхарна. Он берет жанр лирико-дескриптивной поэмы у Верхарна, но сама тема воспроизведения города

восходит к Бодлеру.⁶⁵ Брюсов сам объясняет свой метод перевода в предисловии к изданной книге стихов, где он разделяет все переводы Верхарна на две группы; в одной группе переводов, говоря о предельной точности, он

старался держаться настолько близко к подлиннику, насколько это допустимо при стихотворной передаче. В этих переводах каждый русский стих соответствует французскому, почти каждому образу в подлиннике--образ в переводе..., все принесено в жертву точному воспроизведению подлинника.⁶⁶

Ко второй группе он относит переводы "свободные", переведенные "наиболее вольно"⁶⁷, в которых он "жертвовал точностью--легкости изложения и красоте стиха..."⁶⁸ Прочитывая эти строки, Волошин резко заявляет:

Я протестую против каждого слова, сказанного здесь⁶⁹, а потом развивает мысль о том, что для достоверного, буквального перевода нужно пользоваться прозой, которую можно довести "до совершенства гипсового слепка"⁷⁰, что уже давно существует в традиции французских поэтов, "которые никогда не дают переводов иноземных поэтов в стихах"⁷¹. Такой перевод "не дает благоуханий цветущего стиха, но он точен"⁷². Такая точность может быть использована в переводе памятников литературы и документов. В стихотворном же переводе, где важны "не тождественные, но равносильные, равноценные образы и слова"⁷³ (курсив мой--В.А.), предельная точность ни к чему. Она-то и привела Брюсова к ошибкам перевода: Брюсов увлекся механическим воспроизведением лексики, не схватив у Верхарна его ритм, его звучание, а поэтому, сожалеет Волошин:

Почти везде, где у Верхарна есть размах, широта и певучесть-- у Брюсова наоборот: строгость, сухость и четкость.⁷⁴

И даже те стихотворения, в которых Брюсов претендует на вольность в переводе, на самом деле далеки от адекватности. Быть точным в воспроизведении--не значит переводить недостатки синтаксиса или косноязычие автора. Он упрекает Брюсова в его стремлении к буквальной точности передать "... даже явные недостатки вроде запутанности синтаксиса":

Последнее--излишняя роскошь⁷⁵.

Напротив, передать правильно географические названия, исторические факты, имена, национальный колорит оригинала--задача переводчика. Волошин, выступая в защиту *вольного*, т.е. полноценного в современном понятии перевода, не умаляет права переводчика на субъективизм. Для него перевод поэта поэтом должен быть субъективным, так как именно "в его индивидуальности его ценность и острота"⁷⁶. Точность в переводе связана с индивидуальностью переводчика, с его пониманием оригинала, с особенностями личности и творческой манерой поэта-переводчика, так как:

Поэт переводит другого поэта на язык своего творчества...⁷⁷

К спору с Брюсовым он возвращается в 1919 году, когда выходит в свет его книга переводов Верхарна. Он пишет вступление к этой книге--"Предварение о переводах". Он дополняет свое определение точности и дает целую программу полноценного перевода:

Стихотворный перевод не может быть точным: на это, кроме субъективности понимания, есть еще и внешние причины,-- можно перевести смысл, можно перевести стиль, можно перевес-

ти рифму, которая иррациональна в каждом языке, и ее логические следствия не могут быть аналогичными в разных языках. Поэтому в стихотворном переводе приходится жертвовать не столь важным для главного: если стихотворение построено на игре созвучиями, переводчик неизбежно отступает от точного смысла и, главным образом, от синтаксиса, стараясь найти *равносильный* звуковой эффект. Если же главное лежит в содержании, в образе, в синтаксическом развертывании фразы, то переводчик должен частью пожертвовать рифмой. (Курсив мой—В.А.)⁷⁸

Таким образом, точность в понятии Волошина эквивалентна творческой свободе переводчика, в его индивидуальной манере "воплощения замыслов автора", в его угадывании намерений оригинального поэта, в его способности воспринять поэта так же, как если бы Верхарн или Верлен, или другой поэт писал по-русски. Метод Волошина определяют следующие слова поэта:

...принять произведение в свою душу, снова родить его:
иным творческий перевод не может быть.⁷⁹

Высшей оценкой адекватности перевода для Волошина является передача голоса поэта. Он повторяет слова Т. Готье о том, что со смертью поэта прежде всего умирает его голос, и художественное воплощение умершего поэта—"одна из труднейших задач литературы"⁸⁰. Полемизируя с Готье, Волошин утверждает, что лирический голос поэта, его непринужденность, простота, легкость и чистота стиля, возможен только в передаче стихом того поэта, творчество которого близко к переводимому поэту и дает *ключи* к пониманию собственного творчества. Таким переводчиком является Сологуб:

Ему [Сологубу] удалось осуществить то, что казалось невозможным и немыслимым: передать в русском стихе голос Верлена.⁸¹

Интимный голос поэта, по Волошину, складывается из "сочетаний,

созвучий, напевностей, это ритмическая речь--стих"⁸². Из всех поэтов с лирическим голосом, названных Волошиным (Фет, Полонский, Лермонтов, Блок), стих Верлена "обладает голосом наиболее проникновенным... Мы любим его,--продолжает Волошин,--за тот неизъяснимый оттенок голоса, который заставляет трепетать наше сердце"⁸³. Вот почему

с появлением этой небольшой книжки, заключающей тридцать семь переводов [Сологуба], выбранных не по системе, а по капризу любви из различных книг поэта, Верлен становится русским поэтом.⁸⁴

Высшей похвалой перевода у Волошина является сотворение подобия подлиннику и правильная передача "лика творчества" поэта. Достаточно привести несколько примеров его оценки Сологуба: "Так похоже на Верлена", "... сам Верлен заговорил русским стихом, так непринужденно, просто и капризно звучит он", "... в этом новом голосе иноземного поэта... звучит нечто бесконечно знакомое, близкое, как будто этот голос уже звучал в русском стихе Пушкинской школы?"⁸⁵

Передать интимный голос иноземного поэта--это не только передать звуки и ритм отдельно в их абсолютном значении. Найти правильное соотношение звуков, сочетаний, слов, т.е. связать смысл со звуком,--в этом заключается передача тона или "голоса" поэта. Поэтому становится понятным упрек, брошенный Брюсову, в разборах избранных стихов из книги *Стихи о современности*. Брюсов не передал "размаха гласных", "музыкальных созвучий и широты звуков", которые вступают во взаимодействие в передаче Верхарновских образов, сообщают ему голос "пророческого откровения"⁸⁶. Индивидуальная интонация, связанная с

чувством ритма — явление эмоциональное для Волошина, присутствующая как результат выражения содержания через чувственные ассоциации, поэтому когда происходит столкновение "двух столь непохожих темпераментов"⁸⁷, Брюсова и Верхарна, *дух* поэзии не передается, голос утерян, и "Верхарн отразился не в плоском, а в выпуклом зеркале"⁸⁸.

Эти слова, несмотря на их давность, не потеряли свое значение и сейчас. Определяя задачу перевода как передачу голоса поэта, Волошин приближается к современным проблемам перевода поэзии текста. Вспомним, что для Р. Якобсона поэзия непереводаима именно в этом смысле:

...la poésie, par définition, est intraduisible⁸⁹,

т.е. невозможно передать сущность поэтического языка, *la profondeur*, по словам Р. Якобсона, ту фоно-семантическую структуру, в которой звук и смысл соответствуют друг другу. Тот же критерий непереводаемости поэзии текста дает и Жан Коган⁹⁰.

Леон Робель указывает, что воспроизведение голоса поэта представляет основную трудность в поэтическом переводе, определяя последний следующим образом:

...l'opération par laquelle on re-produit ce que nous avons appelé la structure profonde, phono-sémantique du poème... C'est cela sans doute ce que les poètes traducteurs saisissent intuitivement lorsqu'ils parviennent à restituer ce qu'ils appellent le "ton", "la voix" du poète original.⁹¹

Сравнивая такое определение со словами Волошина о воссоздании поэтической системы переводимого стихотворения на родном языке как *сопричастия* творчеству переводимого поэта, о его интимном голосе, невольно приходишь к выводу, насколько верными и

глубокими были его взгляды, если его метод получил своё развитие в переводческой теории и практике через семьдесят лет.

При жизни Волошин не был признан по заслугам, хотя его метод перевода свидетельствует о тех же конструктивных элементах переводческой теории--стиль, образы, рифма, звук, инструментка стиха--что и метод Брюсова, например. Как известно, Брюсов писал в статье "Фиалки в тигеле" по поводу перевода Чулковым *Douze chansons* Метерлинка:

... стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слов и звуков... Называю только важнейшие элементы... Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода.⁹²

И тот, и другой призывают переводчиков сосредоточиться на переводе поэтики произведения, но в отличие от метода Брюсова, который изучается и ставится в пример как "школа Брюсова", взгляды Волошина остались в тени; его имя даже не упоминается Е.Эткиндром в *Мастерах стихотворного перевода*, хотя это не значит, что Волошин, как переводчик, забыт окончательно. Впервые на страницах сборника *Мастерство перевода* появилась статья о Волошине-переводчике "Третий собеседник" В. Перельмутера.⁹³

Вот что он пишет:

Несколько лет тому назад один молодой литератор составил интересную "анкету перевода" и попросил ответить на нее известнейших поэтов-переводчиков. В числе прочих вопросов был и такой: какие поэтические переводы, на ваш взгляд, можно считать лучшими в русской поэзии 20-го века? Потом, обобщая ответы, он отобрал десяток чаще других названных переводов-- среди них два Волошинских стихотворения Верхарна *На Север* и *Микельанджело*.⁹⁴

Как видно из этих слов, у себя на родине Волошин не забыт как переводчик. Мы согласны с критиком В. Перельмутером, что "сле-

дует вернуться к началу, к истоку" в наших поисках метода перевода, а поэтому "помощь старых мастеров" (а Волошина по праву можно считать мастером перевода) незаменима как источник изучения "поэтической школы перевода"⁹⁵.

Позиция Волошина отличается от позиции научно-художественного принципа Брюсова, придающего большое значение специфике перевода (деталям, синтаксису, форме), в котором, по выражению Е. Эткинда, "анализ... преобладает над художественным синтезом"⁹⁶. Но нужно заметить, что Волошин резко критиковал и "бальмонтовщину", выражающую только собственные мироощущения. Из своих современников Волошин по теоретическим взглядам на перевод стоит ближе всего к И. Анненскому, по нашему мнению. Так же как и Волошин, Анненский был поборником "воссоздания чужого поэтического образа", "соблюдения меры в субъективизме", так же как и Волошин, Анненский предупреждал, что:

Лексическая точность часто дает переводчику лишь обманчивую близость, -- перевод является сухим, вымученным, и за деталями теряется передача концепции пьесы.⁹⁷

И хотя на практике его импрессионизм брал верх, и он часто забывал об этой "мере в субъективизме", в теоретических взглядах у Волошина и Анненского много общего. Расхождение наступает на практике: у каждого французского поэта, переведенного Волошиным, есть свой собственный "лик творчества" -- "лица не общее выражение". Как говорит Перельмутер:

Есть переводы более или менее удачные. Но все они несут печать индивидуальности -- куда больше автора, нежели переводчика.⁹⁸

А вот другое определение Волошинского "знакомства с предметом":

Все-таки, в большинстве его переводов поражает умение, почти буквально придерживаясь слова подлинника, не жертвовать ни образом, ни рифмой, да к тому же сохранить еще и стиль, и личные особенности переводимого автора, и ряд других теоретически неуловимых данностей. Если он чем-нибудь иногда и поступает, то действительно только второстепенными, слабыми сторонами оригинала. 99

Находясь между школой Брюсова и школой Анненского, метод Волошина выражает синтез обеих: выявление художественно-эстетических черт оригинала сопряжено с поиском воссоздания в новом языковом облике впечатления, полученного переводчиком от чтения оригинала. Анализ оригинала, понимание индивидуального стиля переводимого автора, а потом адаптация его "на языке своего творчества"—таков путь воссоздания оригинального произведения Волошиным.

Таким образом, переводческий метод Волошина соответствует принципам, предначертанным Пушкиным, он учитывает и передает смысл подлинника, его дух и тон при сохранении всех его поэтических средств, т.е. воспроизведение художественного целого. В этом смысле его метод по праву может занять достойное место среди представителей реалистического метода передачи стиля оригинала. Не исключено, что некоторый субъективизм Волошина роднит его с романтиками, но куда бы мы ни отнесли Волошина, его метод вполне соответствует эстетическим принципам оригинальных произведений.

Суммируя краткий исторический обзор теорий перевода, можно отметить два типа перевода: 1) *вольный*, или полноценный перевод—аппроксимация, отвечающий художественно-эстетическим замыслам оригинала, но являющийся недостаточно верным;

2) *буквальный, literalный (подстрочный) перевод*, не отвечающий художественно-эстетическим замыслам оригинала, но являющийся верным тексту оригинала. Эти два типа перевода непосредственно исходят из двух противоположных подходов к переводу: литературоведческого и лингвистического. Синтез этих двух подходов представляет основную задачу в поисках адекватной^в передачи художественного целого произведения на современном этапе развития теорий перевода. Этот синтез сопряжен с противоречивым толкованием точности перевода и поисками адекватной методологии. В этом свете изучение истории переводческих методов индивидуальных переводчиков поможет разрешить конфликт специфических проблем нашей эпохи. Метод Волошина в этом смысле представляет один из примеров школы поэтического перевода прошлого.

Наш выбор переводов для анализа падает только на тех авторов, которых он любил и которые были в какой-то мере созвучны его внутренним запросам. Поэтому наш разбор касается наиболее типичных для Волошина произведений. Вторая половина нашей работы будет рассматривать переводы в его восприятии:

1) Сонет Стефана Малларме *Лебедь* взят как пример раскрытия метода Волошина, в частности, как пример *точного* перевода, в том понимании *точности* Волошиным, о которой мы говорили выше.

2) Избранные стихи Анри де Ренье отражают теорию Волошина о *нео-реализме*, выдвинутой им в кризисе символизма 1910-х годов.

3) Эмиль Верхарн рассмотрен нами в том плане, как понимал его Волошин, когда называл его "мой Верхарн", поэтому, следуя манере перевода Волошина, мы выбрали те стихи, где переведена только инструментовка, те стихи, где игнорируются рифмы и передан только свободный стих, и те, воспроизведение которых точно передает содержание, размер, рифму.

4) Наконец, разбор первого акта драмы Вилье де Лиль-Адана *Аксель* выбран нами как пример архаической стилизации поэтической прозы, переведенной Волошиным литературными категориями, распространенными в Пушкинскую пору в его стремлении к "воссозданию подлинника как определенной поэтической системы, принадлежащей к конкретному историческому периоду"¹⁰⁰.

Что касается нашего метода разборов переводов Волошина, мы постараемся применить метод *равносильности*, за который так ратовал Волошин в своих анализах переводов, т.е. наш подход будет учитывать доминирующие стилистические характеристики каждого произведения. Анализ его переводов мы будем искать в области формальных, структурных и смысловых эквивалентностей, исходящих из техники французских символистов. Наш метод нахождения *равносильных* средств будет лежать в сфере следующих элементов поэтики перевода:

1) Стихосложение и звуковые эффекты:

- употребление гласных и согласных (ассонансы и консонансы),
- стихосложение и ритм,
- рифма.

2) Риторические фигуры.

3) Тематика, словарь и тон.

Критерием верности перевода послужит адекватность в воспроизведении стиля индивидуального автора по следующим вопросам:

а) понимание переводчиком общей стилевой направленности переводимого произведения (насколько оригинал сохранен, насколько пропущено и заменено; сохранено ли соответствие литературной школе и традициям, к которым принадлежит оригинал, т.е. речь идет о символизме),

б) адекватность содержания и мысли (пропуски, замены, зеркальное отражение),

в) установление близости к оригиналу: если перевод является аппроксимацией, то насколько она независима от оригинала, лучше оригинала и какими специфическими средствами это достигнуто.

Наш подход является скорее литературоведческим, чем лингвистическим, и наши суждения не лишены некоторой субъективности. Но мы позволим себе напомнить слова известного переводолога Е. Эткинда:

Нет и не может быть универсального критерия для оценки верности перевода оригиналу.¹⁰¹

СНОСКИ К ГЛАВЕ II

¹Об этом см.: Е.Эткинд, "Французская поэзия в зеркале русской литературы", вступительная ст., *Французские стихи в переводе русских поэтов 19-20 вв.*, (Москва: Из-во "Прогресс", 1973); Г.Гачечиладзе, *Введение в теорию художественного перевода*, Авторизованный перевод с грузинского, (Тбилисси: Из-во Тбилисского Университета, 1970), стр. 26-71; А.В.Федоров, *Введение в теорию перевода*, гл. 2я, (Москва: 1953); Ю.Д.Левин, "Об исторической эволюции принципов перевода", *Международные связи русской литературы*, (Москва-Ленинград: 1963).

²Е.Эткинд, Указ. соч., стр. 9.

³В.Жуковский, *Сочинения в стихах и прозе*, (Спб.: 1901), стр. 833.

⁴См. подробнее об этом: Е.Эткинд, Указ. соч., стр. 14-15.

⁵Г.Гачечиладзе, Указ. соч., стр. 29.

⁶А.С.Пушкин, *Полное собрание сочинений*, т. 5, (Москва: 1936), стр. 294.

⁷А.К.Толстой, *Полное собрание сочинений*, т. 4, (Спб.: 1908), стр. 128-129, цит. Г.Гачечиладзе, Указ. соч., стр. 33.

⁸Подробное объяснение этому см. у Эткинда, стр. 15.

⁹Г.Гачечиладзе, стр. 39.

¹⁰В.Микушевич, "Поэтический мотив и контекст", *Вопросы теории художественного перевода*, (Москва: 1971), стр. 52.

¹¹В.Брюсов, "Фиалки в тигеле", *Вестн.*, № 7, (1905), стр. 9-17, цит. по кн.: *Русские писатели о переводе*, (Ленинград: 1960), стр. 534-539.

¹²Е.Ниде, *The Theory and Practice of Translation*, (Leiden: E.J.Brill, 1969), p.12; *Towards a Science of Translating*, (Leiden: E.J.Brill, 1964), p.21-22; G.Mounin, *Linguistique et traduction*, (Bruxelles: Dessart et Mardaga, ed., 1976), p. 85.

¹³J.C.Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, (London: Oxford, Univeristy Press, 1965), p.1.

¹⁴ R. Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation" in: *On Translation*, (ed. Reuben Brown, Cambridge: Harvard University Press, 1959), p. 234.

¹⁵ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, (Paris: Ed. de Minuit, 1963), p. 86.

¹⁶ См. об этом: А.В.Федоров, "Проблема стихотворного перевода", *Поэтика*, сб. ст., (Ленинград: "Академия", 1927), стр. 104; его же *Введение в теорию перевода*, (Москва: 1953).

¹⁷ G. Mounin, *Opus cit.*, p. 65.

¹⁸ А.В.Федоров, *Указ. соч.*, стр. 132.

¹⁹ E. Nida and R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, (Leiden: E.J. Brill, 1974), p. 12.

²⁰ J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, (Paris: Didier, 1958).

²¹ G. Mounin, *Opus cit.*, p. 65.

²² G. Mounin, "Introduction linguistique aux problèmes de la traduction", *Linguistique et traduction*, p. 15.

²³ G. Mounin, *Linguistique et traduction*, p. 104.

²⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁵ E. Cary, "Comment faut-il traduire? Cours polycopié de l'Université radiophonique internationale", (Paris: 1958), leçon 1, p. 1, cité par G. Mounin dans: *La linguistique et la traduction*, p. 110.

²⁶ Г. Гачечиладзе, *Указ. соч.*, стр. 121.

²⁷ Там же, стр. 122.

²⁸ Е. Эткинд, *Поэзия и перевод*, (Москва-Ленинград: "Советский Писатель", 1963), стр. 135.

²⁹ Там же, стр. 39.

³⁰ Там же, стр. 204.

³¹ В. Микушевич, "Поэтический мотив и контекст", стр. 52.

³² Там же, стр. 44.

³³ Ю. Лотман, "О типологическом изучении культур", *Readings in Soviet Semiotics*, Ed. by L. Matejka and others, Michigan Slavic Publications, (Ann Arbor: 1977), p. 376.

- 34 Там же, стр. 381.
- 35 В.Огнев, "Время синтеза", *Вопросы теории художественного перевода*, (Москва: 1971), стр. 167.
- 36 См. сноску № 7.
- 37 М.Волошин, "В защиту Гауптмана", *Русская мысль*, (май, 1900), стр. 43.
- 38 В.Перельмутер, "Третий собеседник", *Мастерство перевода*, сб. № 12, 1979, (Из-во "Советский Писатель": 1981), стр. 427.
- 39 Там же.
- 40 М.Волошин, "В защиту Гауптмана", стр. 200.
- 41 Там же.
- 42 Там же, стр. 193.
- 43 Там же, стр. 194.
- 44 М.Волошин, "Французская литература", *Аполлон*, № 3, (1909), стр. 8.
- 45 Там же, стр. 7.
- 46 Волошин, "В защиту Гауптмана", стр. 194-195.
- 47 Волошин, Из письма к Екатерине Павловне от 27 ноября 1917 года, Коктебель, Письма Волошина "Дверь отперта, переступи порог...", *Время и мы*, № 27, (Тель-Авив: 1978), стр. 187.
- 48 Волошин, "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", *Веси*, № 2, (1907), стр. 76.
- 49 Там же, стр. 81.
- 50 Там же, стр. 76.
- 51 Там же, стр. 77.
- 52 "В защиту Гауптмана", стр. 195.
- 53 Волошин, Письмо к М.В.Сабашникову, зима 1912-1913 гг., цит. В.Перельмутером, "Третий собеседник", стр. 421.
- 54 В.Перельмутер, стр. 413.
- 55 Там же.

56 М. Волошин, "Лики творчества. Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом, (Из-во "Факелы", 1908)", *Русь*, (1908), № 343, 22 дек., стр. 3; нами цит. по кн.: А. Чеботаревская, *О Федоре Сологубе*, сб., (Спб.: 1911), стр. 196.

57 "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", стр. 82.

58 "В защиту Гауптмана", стр. 194.

59 Там же, стр. 193.

60 Там же, стр. 194-195.

61 "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", стр. 75.

62 Там же, стр. 74.

63 Там же, стр. 76.

64 Там же, стр. 75.

65 G. Donchin, *Opus cit.*, p. 154-157.

66 "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", стр. 76.

67 Там же, стр. 77.

68 Там же, стр. 76.

69 Там же, стр. 77.

70 Там же.

71 Там же.

72 "Лики творчества. Поль Верлен", стр. 196.

73 Там же.

74 Там же, стр. 81.

75 "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", стр. 77.

76 М. Волошин, "Предварение о переводах", *Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы*, (Москва: Из-во "Творчество", 1919), стр. 29.

77 Там же.

78 Там же.

79 Там же, стр. 30.

80 Из разговора Т.Готье с Эмилем Бержером, цит. Волошиным в: "Лики творчества. Поль Верлен", стр. 191-192.

81 Там же, стр. 197.

82 Там же, стр. 194.

83 Там же, стр. 195.

84 Там же, стр. 197.

85 Там же, стр. 198.

86 "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", стр. 78.

87 Там же, стр. 74.

88 Там же.

89 R.Jakobson, "Aspects linguistiques de la traduction", *Essais de linguistique générale*, (Paris: Ed. de Minuit, 1963), p. 86.

90 Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, (Paris: 1966).

91 Léon Robel, "Problèmes théoriques de la traduction de la poésie russe en français", *Revue des études slaves*, № 47, (1968), Paris, p. 128.

92 В.Брюсов, "Фиалки в тигеле", *Русские писатели о переводе*, стр. 534-539.

93 В.Перельмутер, "Третий собеседник", стр. 413-427.

94 Там же, стр. 427.

95 Там же, стр. 426-427.

96 Е.Эткинд, "Поэтический перевод в истории русской литературы", вступ. ст., *Мастера стихотворного перевода*, (Ленинград: "Сов. Пис.", 1968), кн.1^я, стр. 65.

97 И.Анненский, *Разбор стихотворного перевода лирических стихотворений Горация, П.Ф.Порфирова. Отдельный оттиск из отчета о 15 присуждении Пушкинской премии*, (Спб.: 1904), цит. по: Armelle Goupy, «L'art de traduire selon Annenski», *Revue des études slaves*, № 47, (1968), Paris, p. 39-53.

98 В.Перельмутер, стр. 425.

99 Эммануил Райс, "Максимилиан Волошин и его время", (Париж: 1965), цит. по вступительной статье к сб.: Максимилиан Волошин, *Стихотворения*, том 1^й, (Париж: Имка Пресс, 1982), стр. XLVI.

¹⁰⁰Е.Эткинд, "Поэтический перевод в истории русской литературы",
стр. 70.

¹⁰¹Е.Эткинд, *Поэзия и перевод*, (Москва-Ленинград: "Сов. Пис",
1963), стр. 39.

ГЛАВА III

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ:

АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА СОНЕТА СТЕФАНА МАЛЛАРМЕ *ЛЕБЕДЬ*

Сонет Стефана Малларме *Лебедь* (*Le Cygne*) был опубликован в 1885 году в мартовском номере *La Revue indépendante*, хотя он был написан значительно раньше--в 1864-1865 годы¹. В России он был впервые переведен М. Волошиным по просьбе А. Баулер для ее статьи, опубликованной в журнале *Вопросы жизни* в 1905 году². В. Брюсов тоже перевел его и опубликовал в 1907 году в альманахе *Хризоспас*³.

Перевод Волошина сразу привлек к нему внимание не только русской, но и французской публики. Рене Гиль, один из близких учеников Малларме, основоположник "теории инструментовки стиха", пишет по поводу перевода Волошина:

...В этой обдуманной статье, замечательной по интуитивному пониманию Малларме, мы находим прекрасные переводы *Зеркала* и *Лебедя*, сделанные в стихах г. Максимилианом Волошиным, который передал со всей точностью не только текст оригинала, но и дух творчества Малларме⁴.

В последних словах схвачено основное в методе перевода Волошина--точное воспроизведение текста и духа оригинала.

Сонет Малларме считается одним из его лучших произведений, отразившим основные черты его эстетики--совершенство

формы, "дар внушения и искусство аналогий"⁵, звучность и музыкальность стиха. Перевести его на русский язык составляет значительную трудность не только в плане содержания, образности и символики, но и в плане структуры, формы, синтаксиса, настолько этот сонет насыщен, изыскан и совершенен. Почему Волошин предпринял перевод такого, казалось бы недоступного автора, который, по его собственному выражению, "замыкал свои идеи в алхимические реторты, магические кристаллы и алгебраические формулы"⁶? Ответ--в личности Волошина. Достаточно вспомнить об его отношении к искусству--он вслед за Гёте считал, что в творчестве важна дисциплина, самоограничение, трудность. В письме к матери он писал:

... я делаю в искусстве только то, что трудно. Мне легко дается стих. Я довел требование к нему до такой степени, что мне очень трудно писать стихи, и я пишу их очень мало. В живописи я переступил уже многие грани, которыми довольствуются средние художники, но я еще не дошел до пределов трудностей, поэтому я себя еще не считаю художником и продолжаю работать; даже переводы--я выбираю *очень трудных, почти неперевоаемых авторов*... (Курсив мой--В.А.)⁷

Становится понятным, почему Волошин выбрал *Лебедь* Малларме--вызов труднопереводимости "почти неперевоаемого автора". Надо заметить, что произведения Малларме очень мало переводили даже в эпоху символизма, хотя, напротив, его теория символа была хорошо известна русским символистам. Объяснение лежит в манерности, переутонченности его стиха. Другое--*Лебедь* написан в форме сонета, который всегда привлекал Волошина как стихотворная форма, обязывающая к дисциплине. Им самим было написано 66 сонетов⁸ и переведено 8 сонетов французских поэтов⁸. Как известно, сонет, типичная романская стихотворная форма, так и

не сумел привиться в России из-за своей исключительности. Недаром Брюсов признается:

... Пожалуй, кроме меня и Макса Волошина, ни у кого нет правильного сонета...⁹

В сонете *Лебедь* Малларме, как почти во всем его творчестве, центральной идеей является "небытие", "ничто"--философская мысль противопоставления ничтожной действительности вечной красоте жизни Духа, Сознания, Идеи. Малларме заключает действительный мир "entre parenthèses", как говорит Сартр, чтобы создать идеальный мир, который существует только в поэзии. В этом мире имеют значение только отношения идей и слов, а не предметов; и эти отношения не подчиняются логике вещей, а они намекаются, внушаются. Понятие "чистой", интеллектуальной поэзии у Малларме, примером которой является сонет *Лебедь*, заключается в его стремлении найти совершенную мысль (идею), которая выразила бы настоящее значение Вселенной, Космоса. Поэтому для него поэтические образы не связаны с предметами действительности, они только внушают идею; творчество начинается от "Ничего", абсурда, от предмета из мира явлений посредством выражения Словом, которое одарено сверхъестественной силой, магией. В следующих словах заключен основной элемент его доктрины, воплотившейся также и в сонете *Лебедь*:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve (Курсив мой--В.А.)¹⁰.

Внушение, или суггестативность--сердце доктрины Малларме: подсказать идею при помощи слов, внушить чувство при помощи музыки этих слов, выразить невыразимое, состояние души

при помощи слов, очерчивая не предмет, а эффект, который он производит в душе поэта, внушить читателю идею, настроение не через предметы реального мира, которые для него "только предлог передать свое чувство"¹¹, по замечанию Р. Гиля, а через их знаки--символы. Главное в символе--трансцендентальность выражения, так как каждый символ несет в себе божественное начало. Познать символ с помощью слова--познать божественное начало. Оно возможно только поэтом, который имеет особую миссию, а поэзия--заклинательную силу¹². Такое понимание поэзии осуществлено Малларме в сонете *Лебедь*.

Прежде чем перейти к конкретному разбору сонета, мы вернемся ко взглядам Волошина на искусство и поэзию, в частности, в которых мы находим реминисценции взглядов Малларме. Для Волошина "искусство--алмазный мост между бытием и тем, что вне бытия"¹³, а поэзия--"царственная наука слова, которая творит в стихии будущего"¹³. Так заявляет он в статье "Hogomedon", которая, хотя и была напечатана в 1909 году, была написана значительно раньше, в ранний период его творчества, когда влияние французского символизма было очень сильным. В "Hogomedon" Волошин развертывает целую программу искусства как соединение пластики, музыки и поэзии. Особенная роль придается смыслу слова, осознаваемого как "живое существо", как "заклинательная сила", как "цель, а не средство"¹⁴, потому что,--пишет он:

все, прежде чем начать существовать, как воля, как форма, как лик, раньше было Словом, и нет ничего вокруг нас, что не таило бы внутри себя Слово, скрытое в темном веществе: и звук, и запах, и цвет--все внешние восприятия,--лишь ожоги огненного, личинами мира плененного Слова, которое из глубины темницы подает свой голос поэту и ждет от него своего имени, своего освобождения¹⁵.

Это стремление к совершенству, к красоте, к идеалу объединяет Малларме и Волошина в их взглядах на поэзию. Этим идеалом было сознание стиля, то, что для Малларме вылилось в выражение: "le blanc souci de notre toile"¹⁶, а у Волошина--в стих:

Для ремесла и духа--единый путь:
Ограничение себя¹⁷.

Таким образом, перед Волошиным стояла задача воспроизведения герметического Малларме на русский язык. При разборе перевода в сопоставлении с оригиналом возникают естественные трудности анализа: мы должны не забывать о существующих ограничениях языковой структуры двух различных языков, различного вокализма и консонантизма. Поэтому мы должны сразу оговориться, что перевод рассматривается в связи с теми нормами, которые приняты в нашу эпоху. Нашей задачей является показать, как Волошин сумел найти определенное соотношение, соразмерность двух текстов, которые на его языке назывались *равно-сильностью* средств. Наш разбор сонета *Лебедь* в тесном сопоставлении с его оригиналом будет руководствоваться этим методом *равносильности* по следующим пунктам:

1) Тематическая выразительность (символы и образы, словарь и тон);

2) Гармония стиха (ритм, его логические, формальные и синтаксические варианты; рифма; оркестровка).

Количественные итоги разбора будут показаны в таблице совпадений и несовпадений оригинала и перевода.

LE CYGNE

- 1 Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
- 2 Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
- 3 Ce lac dur oublié que hante sous le givre
- 4 Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!
- 5 Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
- 6 Magnifique mais qui sans espoir se délivre
- 7 Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
- 8 Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.
- 9 Tout son col secouera cette blanche agonie
- 10 Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
- 11 Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris
- 12 Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
- 13 Il s'immobilise au songe froid de mépris
- 14 Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

ЛЕБЕДЬ

1. Могучий, девственный, в красе извивных линий
- 2 Безумием крыла ужель не разорвет
- 3 Он озеро мечты, где скрыл узорный иней
- 4 Полетов скованных прозрачно-синий лед.
- 5 И Лебедь прежних дней, в порыве гордой муки,
- 6 Он знает, что ему не взвиться, не запеть:
- 7 Не создал в песне он страны, чтоб улететь,
- 8 Когда придет зима в сияньи белой скуки.
- 9 Он шейю отряхнет смертельное бессилье,
- 10 Которым вольного теперь неволит даль,
- 11 Но не позор земли, что приморозил крылья.
- 12 Он скован белизной земного одеянья
- 13 И стынет в гордых снах ненужного изгнания,
- 14 Окутанный в надменную печаль.

1) Тематическая выразительность

Общая тема сонета--бессмертное сияние гения, верность Музе, бесполезная борьба каждого дня против невозможности для поэта достигнуть идеала--передана Волошиным адекватно. Правда, русский перевод выступает конкретнее: абстрактная мысль Малларме приобрела зримую картину бесполезной, ненужной борьбы поэта-Лебеда в его стремлении к идеалу--"стране, чтоб улететь", где поэт сможет отдаться полностью своей Музе. Рассмотрим передачу образности Волошиным.

В первом катрене Малларме говорит о новом, чистом (девственном), энергичном и прекрасном дне, о том, позволит ли он поэту размахнуться, взлететь, подняться под влиянием вдохновения, кончить с неуверенностью перед бумагой, т.е. закончить те поэмы, которые остались незавершенными.

Le aujourd'hui (1ст.) персонифицировано, употреблено с артиклем; с точки зрения грамматики это представляет редкость употребления--архаизм 19-го века. По мнению критика Шассе, оно мотивировано: для Малларме *le aujourd'hui* равно "жизни" поэта, это--его настоящее, его "жизнь" теперь¹⁸. Волошин сужает образ дня, жизни вообще, а говорит о жизни поэта, заменяя *le aujourd'hui* местоимением *он*. Речь идет о птице--символе дня--жизни, ее атрибуты ясно переданы образами безумием крыла, полетов скованных, в красе извивных линий. Последнее указывает, что речь идет не просто о птице, а о птице необыкновенной красоты--Лебеде. Второй катрен раскрывает первый: Лебедь написан с большой буквы, т.е. Поэт вообще. У Малларме *un cygne* становится *le Cygne* только в заключении--падении

сонета. Это снижает, по нашему мнению, качество таинственности, загадочности русской версии.

Определения *могучий, девственный, в красе извивных линий* относятся к птице, а не ко дню. Птица символизирует день, т.е. жизнь. В этом переводчик следует за Малларме; как замечает критик Чадвик, у Малларме:

... l'oiseau, ou plutôt les oiseaux (car, comme nous allons le voir, il y en a au moins deux) doivent symboliser des jours.¹⁹

Un coup d'aile ivre--безумием крыла показывает тесную связь с оригиналом; если определения *могучий, девственный, в красе извивных линий* относятся к жизни поэта, то жизнь невозможна без этого состояния опьянения, которое в переводе эквивалентно состоянию "безумия". Образ найден точно.

Les vols qui n'ont pas fui--полетов скованных, это те великолепные стихи, которые остались в сознании поэта, те, которые он не смог написать из-за своего поэтического бессилия--вольного неволит даль. Дословно было бы "полетов, которые не улетели"; Волошин меняет грамматическую форму и дает образ "скованных полетов", применяя метод транспозиций. "Скованных" близко стоит ко второму основному символу льдистого пространства, выражающего сознание поэта, где он вспоминает о Прекрасном--о своей потерянной Мечте.

Итак, первый символ Малларме выступает достаточно выпукло у Волошина, хотя для его выражения он расширяет образы, выбирая близкие по коннотации. Но поскольку весь сонет исключает возможность передачи прямой мысли, Волошин верно схватывает основное--передать идею, прикрепляя один образ к другому.

Во втором катрене символ птицы подкрепляется. Речь идет теперь о другой птице--другом дне, речь идет о прошлом--*Лебедь прежних дней*. Поэт вспоминает, что было время энергичной, плодотворной работы, но он не схватил вовремя момента вдохновения. Символ птицы раскрыт Волошиным образами "не взвиться", "не запеть", "улететь", "песне", "страны".

La région où vivre--страны, чтоб улететь является основной темой произведения; "страна" эквивалентно идеалу поэзии--Музе. Интересно отметить, что в статье "Hogomedon", цитируя слова своего перевода, Волошин употребляет образ "страны, чтоб улететь", как параллель к "кристаллу будущей Вселенной"²⁰, которой является поэзия. Он цитирует слова Малларме о поэте, стремящемся к вечному идеалу--красоте будущего, так как поэзия в его понятии является заклинательной силой--пророчественной силой будущего, и поэзия должна быть "песнью". Это устремление к будущему, к идеалу, к созданию новых "песен", составляет жизнь поэта. Идея Малларме передана с точностью.

Малларме употребляет глагол *se délivrer* в английской коннотации, по мнению критика Чадвика²¹, в смысле *se livrer*, Волошин переводит эту коннотацию близко к тексту: он знает, что его взрыв, восстание ни к чему не приведут, бесполезны, так как идеальная поэзия--"страна", поэзия его сознания, невозможна из-за его же поэтического бессилия.

Об этом свидетельствует и первый терцет: символический Лебедь пытается оправиться от своего бессилия, недействия, но у него нет "безумия крыла"--вдохновения, которое примороже-

но, а поэтому он не может создать "полетов"--стихов; отсюда--вольного неволит даль. "Даль" (l'espace)--пространство, сим-
волизирующее материю, т.е. ограничение сознания поэта,творя-
щего поэзию, в путях которой он находится²², не смея освобо-
диться от этих пут, так как поэзия налагает обязанность--тво-
рить. Сам он волен уйти от нее--не писать стихов, не быть по-
этом, но есть сила, которая выше него самого, она его неволит,
т.е. поэт и поэзия представляют неразрывное целое--то, что он
написал и еще напишет. С одной стороны,--его желание писать
великолепные стихи, с другой,--его враг, внутреннее бессилие,
недостаток вдохновения, ограниченная "даль", которая "неволит".
По словам критика Жангу, для Малларме "l'espace--la matière
inflige au Cygne un supplice terrible"²³. Волошин передает это
выражением "вольного неволит даль", что означает, что поэзия--
боль душевная и телесная, но от нее поэт не в силах освобо-
диться, так как она дана свыше, Богом. Такое понимание поэзии
подтверждается словами Малларме о том, что для поэта поэзия
"la seule tache spirituelle"²⁴.

Наконец, символ птицы-поэта прослеживается во втором
терцете. Лебедь не осуждает общество, в котором он находится,
не восстает против пошлости своего milieu, он осуждает самого
себя, свое собственное бессилие перед тем, что он хочет сде-
лать, т.е. в том, что он упустил момент вдохновения ("безу-
мная крыла"), не написал "песни"; и даже если он пытается ис-
пользовать свою энергию и вдохновение прежних дней (он шеей
отряхнёт смертельное бессилье), т.е. возвратить потерянный

рай (озеро мечты), он не в силах это сделать. Вот почему не позор земли, что приморозил крылья, а даль--сама поэзия является причиной его бессилия.

Тема бессилия углублена в следующем терцете образом "ненужности"--ненужного изгнания. День настоящий, как и предыдущий, "скован" зимним морозом. Желание писать только идеальную чистую поэзию (белизна земного одеянья) приводит к тому, что он становится призраком. Он не поступается своим идеалом --"стране, чтоб улететь", а поэтому предпочитает гордо стыть в холодном сне.

Волошин расширяет образ *Fantôme*, употребляя метонимию: показаны только признаки предмета-призрака--"белизна", "неподвижность", "одеяние", "окутанный", а не сам предмет. Что касается *son pur éclat*, не переведено дословно, "белизна"--приблизительный перевод. Образ схвачен по аналогии: для Малларме --невозможность писать, поэтическое бессилие из-за слишком ярко выраженного стремления к недостигаемому совершенству--это то же, что "le vide papier que la blancheur défend"²⁵. Белая страница--"белизна", единственно совершенная поэма, потому что она существует в сознании, в потенции поэта. Белизна здесь выступает как синоним "девственный", так как стих еще не написан, его роль еще не выполнена. Нам кажется, что Волошин, передавая образ призрака его атрибутом--белизмой, которая сковывает поэта, адаптировал идею Малларме, и отклонение от подлинника не так существенно.

В своей первой версии *Лебедя*, опубликованной в статье

А. Баулер, нужно читать "он скован белизной и блеском одеянья" (ст. 8), что, нам кажется, лучше подходит к "*à ce lieu son pur éclat*", но в публикации *Стихотворения. 1900-1910* Волошин изменяет на "земного одеянья" и модулирует образ.

Адаптация образа происходит и с *au songe froid de mépris*, переводчик находит аналогию гордых снах--надменную печаль--ненужного изгнания. "Гордых снах" служит аналогией "mépris" (презрения), гордость, по определению Ожегова, --"высокомерие, чрезмерно высокое мнение о себе"²⁶. Первая версия была "в льдистых снах", которая была исправлена в 1910 году на "гордых снах", что намного лучше раскрывает образ демонического презрения: "au songe froid" намного ближе к "в гордых снах", Волошин адекватно приближает семантическое значение слов "холодный--гордый".

Надменную печаль представляет модуляцию образа *mépris*, в оригинале нет образа печали, но весь тон, дух сонета пессимистичен, выражающий "*indéniable tristesse résignée*"²⁷, как правильно подметил критик Чадвик. Сонет *Лебедь* является подтверждением того состояния неудовлетворенности, которое испытывал Малларме, когда он не мог творить. Это настроение выражено в его письме к писателю Мистраль в 1864 году и представляет резюме сонета *Лебедь*:

Les choses de la vie m'apparaissent trop vaguement pour que je les aime et je ne crois vivre que lorsque je fais les vers, or je m'ennuie parce que je ne travaille pas et d'un autre côté, je ne travaille pas parce que je m'ennuie. Sortir de là!²⁸

Надменную печаль тесно связано с образом потерянной мечты. Поэт предпочитает сознание и свою тоску по несозданной

"песне" и "стране", где бы он мог творить, т.е. свой идеал. Поэт печален, так как он знает, что его страдания не нужны, бесполезны, но он не согнут, оставаясь одиноким, презирая самого себя, отвергая свое время и в то же время отверженный сам, выброшенный этим временем, жизнью; он не отказался от своей мечты во всем блеске своей ненужности. Волошин точен в своем стремлении к передаче пессимистичности, когда заканчивает сонет словами *Окутанный в надменную печаль (Que vêt...)*. Они являются падением сонета, выводом, в то время как *Могучий, девственный, в красе извиенных линий* (1 ст.) -- идеал прекрасного, тезой сонета, а *Которым вольного теперь неволит даль* (10 ст.) -- попытка вернуться к идеалу, антитезой. Заключение -- "Окутанный в надменную печаль" находится в тесной связи с первым катреном: невозможность написать хороших стихов -- "полетов скованных" ввергает его в непрояснимую печаль.

Второй символ Малларме -- символ чистоты ума, прозрачности сознания, небытия, абсолютной чистоты выражен через образы ледяного пространства: "*lac dur oublié*", "*sous le givre*", "*le transparent glacier*", "*du stérile hiver*", "*l'horreur du sol où le plumage est pris*", "*blanche agonie*".

Ce lac dur oublié переводится Волошиным как *озеро мечты*, казалось бы с первого взгляда перевод стоит далеко от текста оригинала. Но если мы еще раз внимательно вчитаемся в оригинал (*Ce lac dur oublié que hante*), то становится понятным, почему Волошин перевел как "озеро мечты". "Hanter" означает неотступно преследовать в мечтах, тревожить в снах²⁹, пресле-

довать идею. Озеро, как и море, для Малларме представляет тоску о потерянной Красоте³⁰. Поэт в мечтах вспоминает о своей Красоте (*Beauté* в философском смысле), потерянной раньше (критик Морон интерпретирует мечту как потерянную веру³¹). Что касается *oublié*, то его мы находим модифицированным в "прозрачно-синий лед". Критик Шассе использует этимологию Литре в интерпретации определения *oublié=lividus*, что означает "pleâtre" (голубоватый). *oublié* выступает как "голубой, холодный, синий" по его интерпретации, т.е. "*ce lac dur oublié*" можно перевести как озеро, замерзшее и ставшее голубовато-синим, превратившимся в лед³².

Волошин прикрепляет один образ к другому: *озеро мечты--синий лед* (лед будучи интерпретированным как "бесплодные мечты"). Синий, голубой цвет, так же как и белый, означал у Малларме по ассоциации образ Красоты вне времени; голубой (синий) цвет выступал скорее материально, конкретно, в то время как белый внушал идеал чистоты (вспомним, "*le blanc souci de notre toile*"³³). Если учесть, что для Малларме характерно смешение вещей, идей и персон, поскольку главное для него--намеки, внушение, то вполне можно допустить подобное соположение разнородных образов.

Хотя Волошин не переводит дословно слово-образ *dur*, образ зимы передан им идентично благодаря наложению одного образа на другой (*полетов скованных--прозрачно-синий лед*), кроме того, образ *узорного*, добавленного им для определения инея (*sous le givre* в оригинале), действительно внушает читателю

присутствие зимы, как известно являющейся символом активной деятельности для Малларме: "Saison de l'art serein, l'hiver lucide"³⁴. Но в то же время зима для него--только средство избежать "la réalité torride":

... je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique--qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau³⁵.

Ледники, Зима, Скука, Ничто, Небытие, Бесполезное--этот словарь Малларме, выражающий отказ от Жизни, который должен привести поэта к Прекрасному, передан в русском переводе адекватно.

Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui--Когда придет зима в сиянии белой скуки (8 ст.): для воспроизведения образа Волошин употребляет цветовую интерверсию, называемую Свендом Жогансеном "l'hypalage synesthétique"³⁶, широко употребляемую французскими и русскими символическими поэтами. Возможна белая зима, а не белая скука. Белый, как мы отмечали выше, у Малларме означает Красоту вне времени. Употребление этого абстрактного эпитета Волошиным раскрывает трансцендентальность выражения ("la transcendance de l'image"³⁷), которая придает символу силу внушения, сообщая всему стилю перевода импрессионистический характер. Волошин сумел показать это, отсутствие логической связи между словами, которое ведет к иррациональности выражения. Именно это, на наш взгляд, является большим достоинством перевода, так как переводчик проникнул в субъективную систему связей образов и предметов у Малларме, противоречащих здравому смыслу и логике вещей.

Другая интерверсия существует в первом терцете:

*Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,*

где возможно белое пространство, а не белая агония. Перевод этой интерверсии-метонимии менее удачен, чем предыдущий: "смертельное" имеет отношение к "даль", в той интерпретации слова-образа "даль", о которой мы говорили выше. Поскольку "даль"--материя-поэзия, отсутствие творчества означает смерть для поэта.

*Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris--*Но не позор земли, что приморозил крылья (11 ст.)--образ удачный, хотя "позор" не переводит "l'horreur", но они равносильны по своему семантическому значению. В первой версии "l'horreur" было переведено как "кошмар", потом Волошин исправил на "позор", что намного лучше передает фоно-семантическую коннотацию "horreur du sol", так как поэт (Лебедь) не столько возмущен своим местом в обществе (земли, что приморозил крылья), а отсутствием вдохновения (безумия крила), которое даже в лучшее время года--зимой не приносит великолепных стихов--полетов скованных. Поэтому он стикнет в гордых снах ненужного изгнания, называя самого себя, но оставаясь верным своему идеалу--Музе.

Magnifique--не переведено Волошиным дословно, образ прекрасной гордой птицы модулирован и передается как в порыве гордой муки, что является образом по коннотации. Здесь Волошин употребляет метод наложения одного образа на другой: "в порыве гордой муки" относится к образу "он знает", выражая идею обреченности; кроме того, "в порыве гордой муки" устремляется

к концу сонета--"в гордых снах", прикрепляясь по смыслу к образу "ненужности" поэта. В первом издании 1905 года надо было читать: "*в величьи гордой муки*", что, нам кажется, приблизилось бы более к оригиналу "*magnifique*", но ослабило бы динамику композиции сонета, так как "в порыве гордой муки" идет параллельно к образу-ключу второго катрена "страны, чтоб улететь", что представляет отражение того слияния образов, о котором мы говорили выше.

Таким образом, при сопоставлении перевода и оригинала в плане образно-смысловой выразительности можно отметить, что индивидуальная система образов, присущая только Малларме, передана на русский язык адекватно, так как чувствуются не только сюжетные схемы, но и манера своеобразной символики французского автора. Волошин уловил основное в поэтике Малларме--поэзию образов, где прямая мысль исключена, а образ прикрепляется к образу; а не к предмету, тем самым достигая трансцендентальности выражения путем сознательных недомолвок, намеков, внушения. Волошин выполнил основное требование Малларме от поэзии--внушить читателю настроение.

Словарь, употребленный Волошиным, тесно связан с эстетикой Малларме, с одной стороны, но более того, с традиционным специфическим словарем русских символистов,--с другой стороны, и имеет прямое отношение к их эстетике: тенденция к абстракции, потеря конкретной коннотации, импрессионизм ощущений, намеренное употребление архаизмов как прием³⁸. Поэтому вполне естественно, что мы находим в словаре Волошина такие существи-

тельные, как мечта, безумие, изгнание, снах, надменная печаль, бессилье, мука; негативные конструкции: ненужного, не позор, не взвиться, не запеть, не разорвет, неволит; импрессионистические эпитеты: белая скука, смертельное бессилье; абстрактное существительное: белизной; сложное прилагательное: прозрачно-синий; архаизмы: ужель, красе.

Но главное, в чем состоит достоинство перевода Волошина, слова-образы заходят один за другой, накладываются друг на друга, что заставляет их рассматривать не в прямом смысле, а как отношения, как слова-клич. Словарь Волошина позволяет восстановить две группы слов-денотатов, выражающих два символа Малларме--птицы (день--жизнь) и сознания (льдистое пространство):

1-я группа
безумием крыла
полетов скованных
не взвиться

не запеть
крылья
белизной

2-я группа
прозрачно-синий лед
зима в сиянии белой скуки
не позор земли, что приморозил
крылья
он скован
земного одеянья
и стынет
узорный иней

Но первая и вторая группа денотатов взаимопроникают, они связаны с третьим центром--понятием поэзии-Музы:

3-я группа
озеро мечты
страна
даль
смертельное бессилье
гордой муки
неволит

Возникает параллелизм отношений: полетов скованных--неволит--смертельное бессилье; не запеть--он скован--даль; безумием

крыла--не позор земли, что приморозил крылья; озеро мечты--
земного одеянья--в гордых снах.

Сравнивая с французским оригиналом, мы видим, что стилистическая направленность текста Волошина, его связи между разнородными семантическими единицами адекватно выражают дух сонета Малларме *Лебедь*, в котором, по выражению Ги Мишо, важно заметить "la subtile dialectique incluse dans ce jeu d'images étincelant"³⁹. Кроме того, весь словарь раскрывает с точностью специфическую символику французского автора. Недостатком, правда второстепенным, можно назвать тот факт, что Волошин дважды употребляет "скованных--скован", что по требованию классического французского сонета представляет некоторую слабость выражения, так как в сонете не допускается повторов тех же слов⁴⁰. Кроме того, он упускает дословный перевод слов-образов "aujourd'hui", "dur", "fantôme", адаптируя их согласно ситуации.

2) Гармония стиха

Второй важной особенностью индивидуального стиля стихотворения Малларме является его исключительная гармоничность, в нем все его элементы--ритм, рифма, звуки--находятся в соответствии с формой--классическим регулярным сонетом. Они, по выражению Мориса Граммона,

se moulent sur elle comme un maillot bien juste sur les muscles d'un athlète et concourent chacun par sa part à l'expression d'une manière plus frappante... l'harmonie et l'expression représentent la partie artistique⁴¹.

Чтобы перевод был художественным, необходимо ориентироваться

не только на передачу содержания, идеи, надо иметь целую систему гармонии стиха. Наша задача--показать, как Волошин, мотивируя употребление всех элементов гармоничного выражения, добился того, что его перевод представляет высокохудожественное произведение.

Волошин прекрасно справился с формой стиха, правда с некоторыми несущественными отступлениями. По традиции французскому alexandrin, которым написан сонет Малларме, соответствует его аналог в России шестистопный ямб с обязательной силлабической цезурой на 3-й стопе, если полустопные заканчивалось неударным слогом, то на дактилическом окончании⁴². Волошин пишет *Лебедь* петрарковским сонетом, следуя за Малларме, т.е. налицо два катрена и два терцета; его строфическая структура такая же, как и в оригинале: 4:4:3:3. Он употребляет двенадцатисложник везде, кроме последней строки (14), где перевод сделан десятисложником. Силлабический ритм достигается тем, что каждый стих заключает в себе 12 слогов (кроме 14^{го}), которые регулярно чередуются через одну стопу--6^{ти} стопный ямб. Цезура падает на 6й слог, за исключением 1, 4, 10, 14 стихов, где ударение падает на дактилическое окончание. Слова, стоящие перед цезурой придают стиху тонический ритм, связанный с интонационным ритмом. Схема мужских и дактилических окончаний перед цезурой такова:

I. Д М М Д, II. М М М М, III. М Д М, IV. М М Д

Схема мужских и женских окончаний перед цезурой у Малларме такова:

I. F M M M, II. M M M M, III. M F M, IV. M F M

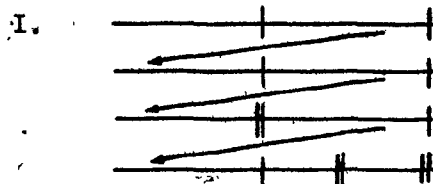
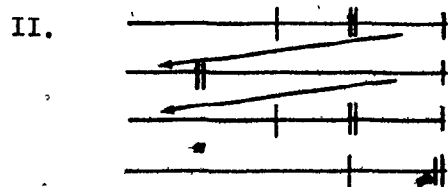
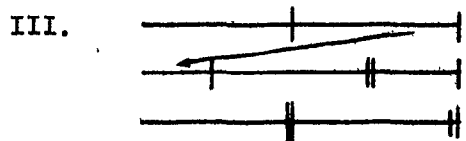
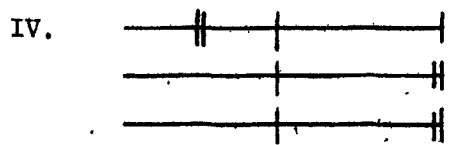
Таким образом, разбивка на четкие полустипия, правильная цезура, 6^{ти} стопный ямб показывают, что аналог в русском переводе найден.

В оригинале логическая и синтаксическая организация стиха следует за формой: каждая строфа--одно законченное предложение, одна законченная мысль. Первый катрен представляет один период в инверсионной интонации с двумя придаточными определительными предложениями, расположенными в конце, и с тремя переносами. Второй катрен--сложное предложение с двумя усилительными придаточными, образующими цепь, и одним подчинительным местом, которое представляет укорочение синтаксиса--*la région où vivre*, а также подчинительным временем. Первый терцет состоит из одного сложно-сочиненного предложения с коротким определительным подчинением *qui nie* и подчинением места *où le plumage est pris*. Второй терцет--сложное предложение с двумя определительными подчинениями в начале и в конце. Такое сложное расчленение синтаксиса, находящееся в соответствии с темой и изысканным языком, составляет одну из трудностей переводчика.

Для сравнения ритмико-синтаксической композиции двух произведений, представим схематично архитектуру стиха, в которой регулярно чередуются паузы в конце синтагм и строк. Стрела, соединяющая горизонтальные линии (строки) показывает enjambements (переносы), одна вертикальная черточка показывает внутреннюю ритмическую паузу, две черточки--паузу перед придаточным и в конце предложения.

Схема строфики и пауз

Малларме


 $2\frac{3}{4} + 1\frac{1}{4} + \frac{1}{4}$

 $\frac{3}{4} + \frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{4}$

 $1\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{1}{2}$

 $\frac{1}{4} + 1\frac{3}{4} + 1$

I. -|-|-|-|-|-|-|-|-|-||

II. -|-||-|-||-|-|-|-|-|-|-||

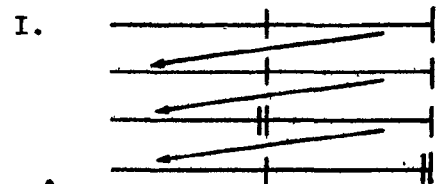
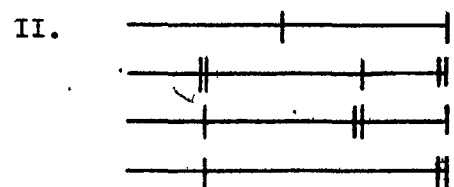
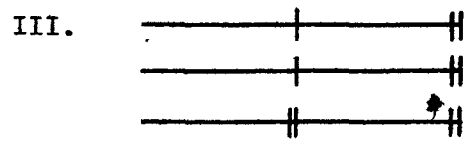
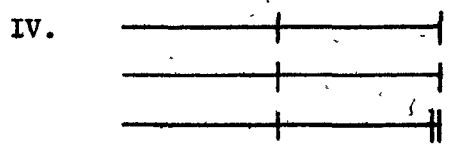
III. -|-|-|-||-|-||-||

IV. -||-|-|-|-||-|-||

Итого:

13 пауз

Волошин


 $2\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}$

 $1\frac{1}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4} + 1\frac{1}{4}$

 $1 + 1 + (\frac{1}{2} + \frac{1}{2})$

 $1 + 1 + 1$

I. -|-|-|-|-||-|-|-||

II. -|-|-||-|-||-|-||-|-|-||

III. -|-||-|-||-||-||

IV. -|-|-|-|-|-||

10 пауз

Анализ подобной схемы интонационно-синтаксического движения стиха выявляет, что расчленение синтаксиса и ритмических пауз перевода в основном соблюдено. Доминанта отступлений небольшая, она идет в основном за счет отсутствия переносов во второй и в третьей строках, а также за счет уменьшения количества внутренних пауз двух последних строф. Ритмико-синтаксическое воспроизведение оригинала выполнено на 77%.

У Волошина недостает переносов, которые служат связью каждого стиха со своим последующим в обрисовке Лебеда:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...!, c'est lui Magnifique..., Fantôme. Волошин разбивает колон на сочиненные

предложения и конкретизирует стих употреблением местоимения Он. Но движение стиха передано анафорой он, которая служит для подчеркивания драматизации мысли каждой строфы и придает ритмический и эвфонический эффекты благодаря глагольной градации: знает--не взвиться--не запеть--не создал--улететь.

Нарушение синтаксического членения восполнено также укорачиванием строки, чтоб улететь и параллельными конструкциями:

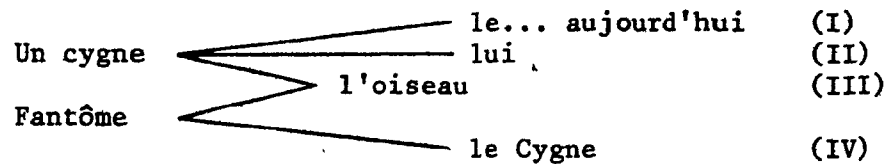
не разорвет он озеро мечты	----скрыл,
он знает	----не создал,
он... отряхнет	----приморозил,
неволит	----не позор,
в порыве гордой муки	----в сиянии белой скуки,
смертельное бессилье	----земного одаянья.

Сонет Малларме должен рассматриваться глобально из-за своего синтаксиса, так как фразы-ключи и слова-ключи разорваны и разбросаны по всему произведению. Например, образ Лебеда вырисовывается не сразу, проступая только в 5 стихе:

- 5 Un cygne...
 6 ...qui sans espoir se délivre
 9 Tout son col secouera
 11 Mais non l'horreur du sol
 14 Que vêt parmi l'exile inutile le Cygne.

Как видно из этих примеров, элементы синтаксиса заменены образами, а периоды состоят не из слов, а из образов; слова-темы разбросаны по всему стихотворению и группируются в конце.

Графически образ птицы напоминает крыло:



Эта синтаксическая разорванность не передана Волошиным, его Лебедь конкретен; для восполнения этого недостатка переводчик употребляет повторы глагольных элементов и анафорических *он* и *и*. Графически это выражение конкретности изображения может быть показано прямой вертикальной линией:

- | | |
|----|------------------|
| 3 | Он озеро мечты |
| 5 | И Лебедь |
| 6 | Он знает |
| 7 | Не создал он |
| 9 | Он шеей отряхнет |
| 12 | Он скован |
| 13 | И стынет |

Оригинальность синтаксиса Малларме переведена Волошиным инверсионной структурой, которая по традиции принадлежит к поэтическим приемам романтизма. Символисты тоже широко применяли инверсию. Принимая во внимание различие синтаксических структур двух языков, понятно, что передать оригинальность и даже в некоторой степени странность синтаксиса Малларме представляет большую трудность на русском языке: то, что будет

нарушением последовательности синтаксических фигур на французском языке, на русском языке может быть нейтральным фактором.

Мы полностью согласны с А.Ф. Федоровым,

что касается формального характера синтаксических конструкций, то здесь говорить о реальной точности, пожалуй, еще труднее, чем в отношении каких-либо других элементов художественной речи. Многое в области передачи синтаксической стороны произведения, конечно, обусловлено взаимоотношением синтаксиса языка оригинала и языка перевода, присутствием или отсутствием в этих двух языках общих синтаксических построений и степенью употребляемости их.⁴³

Поэтому мы считаем, что Волошин сумел найти равносильную доминанту синтаксического построения сонета Малларме: он передает его в инверсионной композиции, найдя удачные аналоги структуры оригинала.

Первый катрен представляет инверсионный вопрос, соответствующий оригиналу, для этого Волошин употребляет архаическую форму с наречием *ужель*. Первое четверостишие нужно прочесть следующим образом:

Ужель он--могучий, девственный, в красе извивных линий--безумием
крыла не разорвет озеро мечты, где узорный иней скрыл
прозрачно-синий лед скованных полетов?

В публикациях 1905-го и 1910-го годов знак вопроса существует, но в последующих изданиях (1976, 1977) он потерян, хотя он очень важен, так как точно воспроизводит архитектуру французского инверсионного вопроса-восклицания: *Va-t-il*.

Второй катрен--тоже инверсия: *И Лебедь прежних дней*, он знает, в смысле--будучи "Лебедем прежних дней"--скрытая причастная конструкция; не создал в песне он страни--другая инверсия.

В первом терцете инверсия--он шеей потряхнет смертель-

ное бессилье, за которой следует опрокидывание порядка определительного придаточного предложения, которое логически должно идти после "крылья":

Он отряхнет шеей смертельное бессилье,
Но не побор земли, что крылья приморозил,
Которым теперь даль неволит вольного.

Во втором терците -- снова инверсионная структура, которую следует прочитать следующим образом:

Окутанный в надменную печаль,
Он скован белизной земного одеянья
И стынет в гордых снах ненужного изгнания.

Таким образом, ритмико-синтаксическая организация стиха Волошина образует определенную систему, она не случайна.

Каждый элемент мотивирован, и, несмотря на некоторые несовпадения, можно сказать, что архитекtonика Волошинского стиха отвечает французскому, в нем налицо отражено смысловое и стилистическое тождество при сохранении равносильной поэтичности.

Сонет Малларме регулярен и в отношении рифмы. Схема чередований следующая:

I. a b b a
II. a b b a
III. c c d
IV. e d e

У Волошина чередование рифм сохранено только во втором четверостишии:

I. a b a b
II. a b b a
III. c d c
IV. e e d

Стиховые окончания тоже не совпадают:

Малларме:

I. M F F M
II. M F F M
III. F F M
IV. F M F

Волошин:

- I. Ж М Ж М
- II. Ж М Ж М
- III. Ж М Ж
- IV. Ж Ж М

Несмотря на несовпадение рифм и клаузул, которые характеризуют нерегулярный сонет Волошина, построение сонета в основном соответствует оригиналу. Чередования рифм и мужских и женских окончаний образуют определённую систему, принятую как нормативную в русском сонете; схема чередований рифм и клаузул служит адекватной передачей ритмического построения сонета Малларме, хотя она и отступает от оригинала. Перевод отражает гармонию между темой и стилем сонета--символику выражения в употреблении вариантов окончаний и рифм, совпадающих с логическим развитием темы произведения, так например:

муки--скуки выражает страдание от сознания,
бессилье--крылья выражает смерть от отсутствия вдохновения,
даль--печаль выражает материю, ненаписанную поэзию, и вызывает грусть, печаль.

Потеря точности чередований рифм и клаузул происходит за счёт тематической выразительности, это та точность, о которой Волошин писал в своем "Предварении о переводах":

... но нельзя перевести рифмы, которая иррациональна в каждом языке, и ее логические следствия не могут быть аналогичными в разных языках... Если же главное лежит в содержании, в образе, в синтаксическом развертывании фразы, то переводчик должен частью пожертвовать рифмой. (Курсив мой--В.А.)⁴⁴

Таким образом, выбор рифмы и окончаний не случаен: он помогает осуществить развитие мысли в русском сонете *Лебедь*.

Несмотря на отступления чередований, рифма у Волошина богатая и почти везде точная, соответствующая в этом смысле

оригиналу. Сравним обоих авторов:

Малларме:

- I. aujourd'hui--fui, ivre--givre
- II. lui--l'ennui, se délivre--vivre
- III. agonie--nie, pris--mépris
- IV. assigne--le Cygne

Итого, семь богатых, рифмующих больше, чем один звук, рифм.

Волошин:

- | | |
|---|--------------------|
| I. <u>линий</u> -- <u>иней</u>
<u>разорвет</u> -- <u>лед</u> | ассонанс
полная |
| II. <u>запеть</u> -- <u>улететь</u>
<u>муки</u> -- <u>скуки</u> | полная
полная |
| III. <u>бессилье</u> -- <u>крылья</u> | ассонанс |
| IV. <u>даль</u> -- <u>печаль</u>
<u>одеянья</u> -- <u>изгнанья</u> | полная
полная |

Итого, из семи рифм 5 точных и 2 неполных, ассонансовых.

Сонет Малларме, кроме своей совершенной формы, обладает исключительным благозвучием. Хотя вокализм и консонантизм двух языков различен, можно сравнить эффекты гласных и согласных, проследя совпадение или несовпадение по аналогии звуков, имеющих тот же эффект, а не реальное воспроизведение подлинника, а также сравнить совпадение или несовпадение по смыслу, т.е. звуковое соответствие при семантической близости, и, наконец, проанализировать отсутствие повтора в переводе там, где он присутствует в подлиннике.

Музыка и звучность французского сонета идет за счет богатой оркестровки: гласные *i, e*, вплетаясь между фрикативными *v, f*, свистящим *s*, сонорными *r, l* и носовыми *n, m*, создают, по выражению Ги Мишо, "la parfaite réussite de l'art Mallarméen"⁴⁵. Малларме употребляет звуки как средство внушения настро-

ения, передачи малейших нюансов движения души, "suggestion d'un univers"⁴⁶. Весь сонет пронизан гласным *i*, как пишет Ги Мишо, он представляет "une véritable symphonie en *i* majeur"⁴⁷.

- I. vIerge--vIvace--aujourd'huI--Il--déchIrer--Ivre--oub-
lié--gIvre--glacIer--quI--fuI,
- II. cYgne--luI--magnIfique--quI--se déllvre--vIvre--stérIle--
resplendI--ennuI,
- III. agonIe--nIe--prIs,
- IV. assIgne--Il--s'ImmobIlIse--méprIs--parmI--exIl--InutIle--
CYgne.

Частота употребления гласного *i* падает на 1, 2, 3 строфы, причем в первом катрене в сочетании с фрикативным *v* выражение боли, грусти, страдания достигает исключительной выразительности. Морис Граммон подчеркивает, что гармония звуков зависит не столько от самих гласных и согласных, сколько от места и порядка их употребления. Когда гласные группируются по две или три в одном стихе и когда эти группы гласных соответствуют группе слогов, определяющих ритм, стих становится исключительно гармоничным⁴⁸. У Малларме происходит такое соответствие.

Волошин частично воспроизводит эффект звука *и*: слова с этим звуком соответствуют слоговому ритму и содержат внутренние ассонансы стиха, придавая ему ударный тонический ритм, что по аналогии имеет подобный эффект:

- I. могучИЙ--ИзвИвных--лИний--безумИем--Иней--сИний,
- II. прежнИх--муки--взвИться--прИдет--зИма--сИяныИ--скуки
- III. бессИлье--неволИт--земИИ--прИморозИл,
- IV. белИзной--Изгнанья.

Гласные [e], [ə], [é] Волошин воспроизводит как e по аналогии:

- I. дЕйстви́ый--красЕ--бЕзумиЕм--ужЕль--нЕ--озЕро--мЕчты--
гдЕ--инЕй,
- II. лЕбедь--прЕжних--днЕй--порывЕ--знаЕт--Ему--запЕть--нЕ--
пЕснЕ--улЕтЕть--бЕлой,
- III. шЕей--смЕртЕльное--бЕссильЕ--тЕпЕрь--нЕволит--нЕ--зЕмли,
- IV. бЕлизной--зЕмного--одЕянья--стынЕт--нЕнужного--надмЕнную--
пЕчаль

Частота их употребления отражает звуковой повтор e подлинника (мы не принимаем во внимание ударность и безударность русского e).

Гласным [o], [u], составляющим внутренние ассонансы сонета Малларме, Волошин также находит равносильные звуки.

Сравним:

- I. AUjOUrd'hui--nOUS--cOUp--OUblier--sOUS--vOl--n'Ont
могУчий--бЕзумиЕм--УжЕль--Он--Озеро--УзОрный--полЕтов--
скОванных,
- II. AUtrefois--sOUvent--pOUr--Ou
гОрдой--мУки--Он--емУ--сОздал--Он--УлетЕть--скУки,
- III. tOUt--sON--cOl--secOUera--oisEAU--nON--hOrreur--OU
Он--отряхнЕт--котОрым--вОльного--невОлит--нО--позОр--
приморОзил,
- IV. fantOme--sON--s'immObilise--AU--sONge
Он--скОван--бЕлизнОй--земнОго--гОрдых--ненУжного--
окУтанный--надмЕнную.

Схематично звуки [o], [u] выглядят следующим образом (в русском переводе учитываем только ударные o):

Малларме				Волошин			
I.				I. y			
u		u		y	y	o	
u		u		o	o	yo	
		o	o	o	o	o	
II.				II.			
		o	u			o	y
u			u	o	o	y	
				o	o	o	y
						o	

Малларме
III. u o o u o
o o o o u

IV. o o o
o oo

Волошин
III. o o
o o o
o o o o
IV. o o o o
o u
y

Как видно из схемы, Волошин очень близко стоит к подлиннику в воспроизведении аналогичных звуков на русском языке. Надо отметить особенно третью и четвертую строфы, в которых доминирующие ассонансы *o* связывают слова в целую гармоничную систему, придавая ей музыкальный ритм. Слова выбраны так, что ассонансы группируются по 2-3, расстояние между звуками небольшое, частота их употребления бросается в глаза. Количественное преувеличение ассонанса *o* в сравнении с французским подлинником может быть рассмотрено как стремление переводчика к воспроизведению певучести, музыкальности французского стиха, компенсируя тем самым невозможность передачи типично французских звуков, которые не существуют в русском языке (*e, é, è, ô, ô, ô*). Хотя звуки *o* и *y* не создадут абсолютного совпадения с системой [*ô*], [*ô*], [*u*] подлинника, теснота их расположения, частота их повтора говорят за то, что аналог найден удачно, эти звуки создают тот же эффект.

Малларме придавал большое значение каждому звуку, для него каждая буква алфавита имела символическое значение, которое он стремился отразить выбором слов. Звуки у Малларме, переплетаясь со смыслом слова-образа, имели значение не только благозвучия отдельно взятых гласных и согласных, а представляли сложную связь слуховых, визуальных и тактильных ощущений,

соответствующих абстрактному значению символа, т.е. звук связан с выражением идеи⁴⁹.

Для характеристики поэта-Лебеда и его стремления к идеалу в первой половине сонета употреблены аллитерации звука *v*:

Vierge--ViVace--iVre--giVre--Vol--souVent--déliVre--ViVre--hiVer.

Здесь *v* выражает страдание, грусть, боль, смешанные с надеждой на *région où vivre*. Вторая половина сонета--терцеты имеют другую звуковую картину: здесь доминируют *s, r, l, n, m* в сочетаниях с ассонансами *o, ou, u*--выражение смерти, агонии, ненужности.

Волошин находит аналогичное фоно-семантическое воспроизведение звукописи французского сонета, частично используя те же аллитерации; *v* в сочетании с гласными *u, e, o, a* удачно характеризуют птицу-Лебеда:

дЕВственный--изВивных--разорВет--сковАнных--порывЕ--ВзВиться--
Вольного--неВолит--сковАн.

Плавный звук *л* в сочетании с вибрирующим *р* подчеркивают атрибуты птицы, выражая скольжение и полет, но в то же время--приближение к смерти, бессилие, агонию:

И Лебедь прежних дней, в порыве гордой муки...	л-р-р-р
Не создал в песне он страны, чтоб улететь,	л-р-л
Когда придет зима в сияньи белой скуки	р-л

Игра *л* и *р* в первом терцете связана со стремлением Лебеда высвободиться из ледяного пространства, но он бессилен преодолеть "позор земли":

Он шей отряхнет смертельное бессилье,	р-р-л-л
Которым вольного теперь неволит даль,	р-л-р-л-л
Но не позор земли, что приморозил крылья	р-л-р-р-л-р-л

Эта серия сменяющихся *p* и *l* удачно имитирует Маллармеевский

первый терцет:

Tout son coL secoueRa cette blanche agonie 1-r-l
 PaR L'espace infligée à L'oiseau qui Le nie, r-l-l-l-l
 Mais non L'horReuR du soL où Le pLumage est pRis 1-r-r-l-l-r

Аллитерации *l* и *r* являются доминирующими в подлиннике, и надо сказать, что Волошин прекрасно справился с этим. Его виртуозность в их передаче составляет достоинство перевода. Достаточно сравнить расположение этих аллитераций, чтобы заключить, что русский перевод не уступает подлиннику в частоте, количестве, в вариациях смен *p-l*, *l-r*, в их группировке согласно ритмическому расположению слогов.

Идея Малларме, связанная с небытием, с ненужностью, передана аллитерациями *n* и *m*:

Fantôme--assigne--s'immobilise--Mépris--inutile--Cygne

Волошин передает идею ненужности аллитерациями *n* вместе с ассонансом *e*. Связь между первым и вторым терцетами идет от отрицания не позор, за которым следует настоящий каскад звука *n*, выражающего параллелизм между идеей ненужности, неподвижности поэта-Лебедя и его собственного осуждения:

ОН сковаН белизНой земНого одеяНья n-n-n-n-n
 И стынет в гордых снах НеНужного изгнаНья, n-n-n-n-n-n-n
 Окутанный в НадменНую печаль. nn-n-nn

В оригинале нет такого количества *n*; намеренное количественное увеличение компенсирует некоторую недостаточность воспроизведения образа "Fantôme--inutile", тем самым подтверждая наличие фоно-семантического принципа метода Волошина.

Свистящие и фрикативные выражают тоску, страдание, гнев, загадочность и смерть у Малларме. Волошин передает эту

звуковую доминанту сочетаниями *с.и з* с различными гласными и согласными: *ск, ст, зв, зд, сс, зр*, например:

КРасе--КРыла--СКРыл	кр-скр
СКованных--СКован--Смертельное--СТынет--	
Снах--СТРаны	ск-ск-с-ст-с-стр
кРАСЕ--СОздал--СИяньи--беССилье	се-со-си-сси

Особенно часто повторяется аллитерация звука *з*, что может соответствовать французскому звонкому [z] в слове *oiseau*; слова, передающие этот образ в русском переводе, подчеркивают образ Лебеда; с одной стороны, и углубляют роль поэтического бессидия, -- с другой. Переводчик в своем стремлении добиться подобного эффекта количественно увеличивает эти звуки. Он удачно находит слово-ключ *позор* для выражения идеи, другие слова-образы накладываются на этот, дополняя и раскрывая его значение. Гармоничность благозвучия достигается сочетаниями *з* с согласными *в, р, н, д, г* и гласными *е, и, о*:

ИЗВидных--проЗРачно--ЗНает--ВЗВиться--соЗДал--белиЗНой--
изГНанья
изви-взви, зр-зн-зд-зн-згн

С ассонансами:

беЗУмием--раЗОРвет--оЗЕро--уЗОРный--ЗИма--поЗОР--примоРОЗил--
ЗЕМного--ЗЕмли
зор-зер-зор-зор-зор-роз, зу-зи-зе-зе

Игра повторов "зор-зер-роз" устремляется к слову-образу *позор*, в то время как сочетания "зу-зи-зе" связаны с концепцией слова *озеро*, характеризующей образ потерянной мечты.

В оригинале присутствуют повторы шипящих *j, g, ch* и мягкого *gn*, которые в переводе почти не воспроизведены. В аллитерациях "могучий--мечты--печаль" дана попытка передать Маллармеевские "vierGe--auJourd'hui--déCHirer--Givre--réGion--plu-

maGe--sonGe", выражающие дыхание, страдание, смерть. Повтор ч в "мечты--печаль" можно рассматривать как попытку выражения темы несбывшейся веры; эти два слова, расположенные в начале и в конце сонета, показывают устремление всей темы стиха к слову "печаль". Первые два слова "могучий--мечты" относятся к тезису сонета, а последнее "печаль"--к выводу "окутанный в надменную печаль", поэтому все три слова могут быть рассмотрены как выражение логического движения стиха. Расположение одного слова-ключа ("могучий") в начале произведения-тезисе, а другого слова-ключа ("печаль") в конце--в его заключении (падении) соответствует динамике подлинника, в котором "Le vierge" перекликается с "le Cygne". Поэтому в этом смысле употребление звука ч подчеркивает еще раз связь звуковой и тематической стороны перевода.

Звук *f* совершенно отсутствует у Волошина, хотя у Малларме вместе со звуком *v* он участвует в передаче чувства боли, грусти и загадочности, особенно он важен в 4^й строфе, где его аллитерация связана с образом призрака (*Fantôme*). У Волошина же преобладают аллитерации *c*, идущие от слова "скован":

Скован--Стынет--Снах,

что по аналогии соответствует фоно-семантической структуре всего терцета. Такое несовпадение второстепенно, так как Волошин разработал свою собственную систему передачи той же темы. Что касается мягкого звука *gn*, он подбирает ему равносильное звучание в следующих словах:

лиНИЙ--инЕЙ--синИЙ--сияНЬИ--изгнаНЬЯ,

которые можно рассматривать как аналог французского звучания *gn* в:

un cyGNe--maGNifique--assiGNe--le CyGNe.

Повторы *n* в сочетаниях с гласными *и, е, я* довольно похоже воспроизводят эмоциональное свойство французских слов, в них слышатся мягкость, стеснение, тоска поэта.

Таким образом, переводчик стремится передать гармонию между темой и стилем французского стиха, его символику выражения. Приведенные примеры употребления ассонансов и аллитераций показывают, как Волошин в своем стремлении найти *равносильный* звук, совпадающий с логическим развитием идеи перевода, сумел воспроизвести соответствующий тон и дух сонета Малларме.

Перевод Волошина сонета Малларме *Le Cygne*, по нашему мнению, представляет высокохудожественное произведение, так как он сделан с помощью *равносильных* средств. Это--эквивалент французского стихотворения. При сопоставлении этих двух текстов мы убедились, что при совпадении тем, лексики, образности есть еще и метрические, строфические совпадения, связанные с эвфоническим воспроизведением индивидуального стиля французского автора. Сонет *Лебедь* является примером полноценного перевода, в котором исключена передача слово в слово и которое представляет, по образному определению французского переводолога Леона Робеля "... imitation d'une création et création d'une imitation"⁵⁰. Как говорил Волошин, чтобы преуспеть в переводе, необходимо:

Принять произведение в свою душу, снова родить его: иным творческий перевод не может быть.⁵¹

Подходя к переводимому произведению с точки зрения контекстуально-стилистической, он ориентировался на раскрытие содержания с помощью эстетических эффектов родного языка, создавая свою собственную поэтику, которая отражает поэтику Малларме. Ему это вполне удалось: индивидуальный стиль, "лик творчества" французского поэта ясно проступает. Несмотря на несовпадения, русский сонет *Лебедь* похоже воспроизводит сонет Стефана Малларме.

Нижеследующая таблица суммирует употребление М. Волошиным метода *равносильных средств* в переводе сонета Малларме *Лебедь*.

ИТОГОВАЯ ТАБЛИЦА ПЕРЕВОДА ВОЛОШИНА ЛЕБЕДЬ

	Сов- падение	Несов- падение	Не переведено
<u>Тематическая выразительность</u>			
Идентичный образ	9		
Подобный образ--слабее смысл (сужение образа)		2	
Подобный образ--сильнее смысл (расширение образа)		3	
Образ по коннотации	7		
Адаптация образа	4		
Образ по аналогии	3		
Не переведено			1
Словарь	язык сим- волистов		
Тон	соответст.		
<u>Гармония стиха</u>			
Форма	сонет		
Строфическая структура	4:4:3:3		
Число строк	14		
Метр и размер	аналог: 6ти ст. ямб, 12-слож.		
Цезура	10	4	
Перенос	3		
Ритмико-синтаксическая ком- позиция	77%	23%	
Рифма:			
полная, богатая	5		
ассонансовая		2	
схема чередований	abba(II)	abba(I), cdc(III), eed(IV)	
чередование рифмованных окончаний	альтернация	порядок альтернации	
Ассонансы (по аналогии)	М, Ж и, е, о, у	ё, ё, ё, ü	
Аллитерации (по аналогии)	в, р, л, з, н, нь	g	f, j, ch

СНОСКИ К ГЛАВЕ III

¹О времени написания сонета и его анализ см.: Charles Chadwick, *Mallarmé, sa pensée dans la poésie*, (Paris: Librairie José Corti, 1962), Chap. I, «La tentation du lyrisme», p. 22; E. Noulet, *Dix Poèmes de Stéphane Mallarmé*, (Genève: 1948), p. 48; Guy Michaud, *Mallarmé, l'homme et l'oeuvre*, (Paris: Hatier-Boivin, 1953), p. 116.

²Е. Баулер, "Стефан Малларме", *Вопросы жизни*, № 2, (фев.-мар.), Спб., (1905), стр. 61-100.

³В. Брюсов, *Лебедь. Сонет Стефана Малларме, Хризотрас*, (Из-во "Самочет": 1907), стр. 5. Reprint by Graphic and Printing Institute, (Tel Aviv: 1972). Существует также перевод-имитация "Лебединая тюрьма" И. Анненского, представляющий скорее вариацию на тему, чем перевод.

⁴Р. Гиль, "Письма о французской поэзии. II. Стефан Малларме. Первые произведения", *Веси*, № 8, (1908), стр. 108.

⁵Там же, стр. 107.

⁶М. Волошин, "Анри де Ренье", *Аполлон*, № 4, (1910), стр. 89.

⁷М. Волошин, Письмо к матери от 7 янв. 1914 г., цит. Куприяновым, *Судьба поэта*, стр. 124.

⁸См. об этом Куприянов, Указ. соч., стр. 124-125.

⁹Н. Ашукин, *Валерий Брюсов*, (Москва: 1929), стр. 347. Такое заявление не лишено излишней самоуверенности, но оно типично для Брюсова. Известно, что Вяч. Иванов писал прекрасные сонеты.

¹⁰S. Mallarmé, *Magie*, p. 400, cit. Edward Bird, *L'univers poétique de Stéphane Mallarmé*, (Paris: Nizet, 1962), p. 29.

¹¹Р. Гиль, "Письма о французской поэзии", *Веси*, № 3, (1908), стр. 51.

¹²См. подробнее об эстетике символа Малларме E. Bird, *Opus cit.*, p. 25.

¹³М. Волошин, "Hogomedon", *Золотое Руно*, № 11-12, (1909), стр. 55.

¹⁴Там же, стр. 59.

¹⁵ Там же, стр. 57.

¹⁶ S. Mallarmé, «Salut», *Poésies*, ed. complète, (Paris: N.R.F., 1941), cité par Svend Johansen dans: *Etude sur le style des symbolistes français*, (Einar Munksgaard, Copenhagen: 1945), p. 18.

¹⁷ М. Волошин, *Иверни. (Избранные произведения)*, (Москва: 1918), стр. 3.

¹⁸ Для комментариев см. Charles Chassé, *Les clefs de Mallarmé*, (Paris: Aubier, ed. Montaigne, 1954), p. 152-153.

¹⁹ Ch. Chadwick, *Opus cit.*, p. 23.

²⁰ М. Волошин, "Норомедон", стр. 60.

²¹ Ch. Chadwick, *Opus cit.*, p. 26.

²² E. Noulet, *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*, cité par J. Gengoux, *Le symbolisme de Mallarmé*, (Paris: Nizet, 1950), p. 613.

²³ J. Gengoux, *Opus cit.*, p. 63.

²⁴ G. Michaud, *Opus cit.*, p. 120.

²⁵ Cité par Ch. Chadwick, p. 20.

²⁶ С. И. Ожергов, *Словарь русского языка*, (Москва: 1972), стр. 128.

²⁷ Ch. Chadwick, p. 20.

²⁸ S. Mallarmé, *Lettre à Mistral* (1864), cit. par Ch. Chadwick, p. 153-154.

²⁹ К. А. Ганьшина, *Французско-русский словарь*, (Москва: 1962), стр. 408.

³⁰ См. об интерпретации символики Малларме J. Gengoux, «Index des symboles», p. 139, *Le symbolisme de Mallarmé*, (1950).

³¹ C. Mauron, *Mallarmé, l'obscur*, p. 153, cit. par J. Gengoux, p. 62.

³² Ch. Chassé, *Opus cit.*, p. 151-152.

³³ См. об этом Svend Johansen, *Opus cit.*, p. 70.

³⁴ Cit. par J. Gengoux, p. 62.

³⁵ S. Mallarmé, «Propos sur la poésie», *Oeuvres complètes*, (1941), p. 68, p. 68, cit. par Gengoux, p. 62.

³⁶ S. Johansen, *Opus cit.*, p. 39, "Hypalage ou interversion"—вид метонимии, при которой выражение одной концепции заменено термином, обозначающим другую концепцию, см. *Petit Robert*, p. 1080.

- ³⁷S. Johansen, *Opus cit.*, p. 74.
- ³⁸О языке символистов см. В. Гофман, "Язык символистов", *Литературное наследство*, № 27-28, (1937), стр. 82-83.
- ³⁹G. Michaud, *Opus cit.*, p. 116.
- ⁴⁰См. об этом: M. Brun, *Les techniques de la poésie classique*, (Réalmont: Ed. Gyroscope, Lafenasse, 1972), p. 94.
- ⁴¹M. Grammont, *Le vers français*, (Paris: Librairie Delagrave, 1947), p. 2.
- ⁴²А. В. Федоров, "Звуковая форма стихотворного перевода", *Поэтика*, ("Академия": 1927), стр. 67.
- ⁴³А. В. Федоров, "Проблема стихотворного перевода", *Поэтика*, стр. 113.
- ⁴⁴Волошин, "Предварение о переводах", стр. 29.
- ⁴⁵Michaud, *Opus cit.*, p. 120.
- ⁴⁶*Ibid.*, p. 120.
- ⁴⁷*Ibid.*, p. 117.
- ⁴⁸M. Grammont, *Opus cit.*, p. 225-250.
- ⁴⁹См. об этом: Gengoux, p. 22.
- ⁵⁰L. Robel, "Problèmes théoriques de la traduction de la poésie russe en français", p. 128.
- ⁵¹Волошин, "Предварение о переводах", стр. 30.

ГЛАВА IV

АНРИ ДЕ РЕНЬЕ В ВОСПРИЯТИИ М. ВОЛОШИНА

Путь Волошина к переводам Анри де Ренье необычен: сначала он читает доклад в литературном "Салоне" Петербурга в марте 1909-го года о поэзии мгновения, в которой поэзия Ренье выступает как пример "аполлинического искусства"¹, а затем пишет статью² о нем для того, чтобы убедить русского читателя, что символизм отжил свое время и что наступил переход к новому искусству, выходцу из символизма--нео-реализму. Три стихотворения Ренье переводятся им как демонстрация развенчивания символизма, как путь русской литературы к новому гармоническому искусству--нео-реализму.

В первой части настоящей главы мы рассмотрим эту статью, в которой Волошин интерпретирует Ренье как поставщика новых эстетических идей, необходимых русской литературе в кризисе символизма 1910-х годов. Эта статья важна для понимания поэтики самого Волошина и его отношения к творчеству. Во второй части этой главы мы разберем два стихотворения Ренье в переводе Волошина из сборника *Медали из глины*: *Приляг на отмели* и *Снилось мне...*, в которых его метод

равносильных средств отразился наиболее выпукло и которые цитированы им как пример нео-реализма.

1) Ренье и нео-реализм Волошина

1909-1910 годы принято считать годами "кризиса" символизма в России, отразившимся в многочисленных дебатах на страницах символистской прессы, когда "сущность символизма стала предметом целого ряда статей и докладов, число которых увеличилось в 1910 году", как пишет Б. Эйхенбаум³. *Весы*--символистический журнал, par excellence, перестал существовать именно в тот момент (последний номер *Весов* № 12 вышел в марте 1910-го года), когда "новое искусство", выразителем которого он был почти шесть лет, "было в своем первоначальном виде исчерпано и стремилось перестроиться на новых основах"⁴.

Золотое Руно, по мнению Волошина, "не было сопряжено ни с какими эстетическими группировками"⁵, и ему не хватало "нового устремления духа"⁶ в борьбе за перестраивающийся символизм, поэтому он тоже прекратил свое существование в 1909 году. Но символисты не долго оставались без журнала: на смену выходит *Аполлон*, и, хотя сюда перекачивается "старое" и "новое" поколение символистов, дух журнала существенно отличался от предшествующей символистской прессы⁷. Лозунгом его стал "аполлонизм" или "законы культурной преемственности"⁸, как пишется во "Вступлении" к первому номеру, а основной целью *Аполлона* явилось "стройное, сознательное, 'аполлоническое' начало творчества"⁹, т.е. "выход в будущее через переработку прошло-

го", борьба за "строгое искание красоты", "свободное, стройное и ясное искусство"¹⁰, опирающееся на мастерство (стиль и прекрасную форму его участников). Но среди них существовали серьезные разногласия, которые вскоре привели к изменению мировоззрения и миросозерцания бывших символистов, а само течение переродилось в "кларизм", акмеизм, футуризм¹¹.

М. Волошин, возвратившись из очередной поездки в Париж, в начале января 1909-го года, оказался непосредственно вовлеченным в обсуждение задач *Аполлона* и подготовку его первого номера¹². Позиция Волошина в *Аполлоне* видна из его статьи "Анри де Ренье", напечатанной в 4 номере (январь 1910 года), в которой, наряду с характеристикой творчества Ренье, он критикует принципы символизма и выдвигает новый лозунг--"переход от символизма к новому реализму". Волошин высоко ценит творчество Анри де Ренье, считая, что "его строгий реализм, в котором глаз различает только слабую позолоту угасших символов", поможет русской литературе обрести ясность изобразительных средств и "скульптурную пластику образов"¹³. Он пишет:

Творчество Анри де Ренье представляет переход от символизма к новому реализму. Для нас, переживших символизм и вступивших в новую органическую эпоху искусства, этот образец гармонического, строгого и последовательного превращения бесконечно важен. В романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути неореализма, и пример Анри де Ренье поможет нам разобратся во многом. (Курсив мой--В.А.)¹⁴

Волошин был первым аполлоновцем, кто открыто заявил, что эпоха символизма закончена, что она изжила себя, что наступила эпоха неореализма, но этот последний, по его мнению, возникающий из символизма, конечно, не может быть похож на реализм,

возникший на почве романтизма¹⁵.

Волошин подчеркивает огромную роль символизма в истории литературы на Западе (особенно во Франции) и в России в достижениях предшествующих эпох. Вот как он определяет роль символизма:

Символизм был идеалистической реакцией против натурализма. Теперь, когда борьба за знамя символизма кончилась и переоценка всех вещей в искусстве с точки зрения символа совершена, наступает время создания нового реализма, укрепленного на фундаменте символизма. Новый реализм не враждебен символизму, как реализм Флобера не враждебен романтизму. Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его.¹⁶

"Переоценка всех вещей в искусстве", "синтез", "окончательное подведение итогов"--эти слова перекликаются с программой акмеистов, для которых "равновесие сил", "высшая степень чего-либо", "цвет"¹⁷ представляют "акмэ"--новое направление, пришедшее на смену символизму. Много общего в декларации Волошина и с "кларизмом", то же требование формы, стиля, "пластичности образов". Кузмин, проповедуя "кларизм"--"прекрасную ясность", так же, как и Волошин, восхищался стилем Анри де Ренье и по этому поводу писал:

... нам особенно дорого имя последнего [Анри де Ренье] из авторов, не только как наиболее современного, но и как безошибочного мастера стиля, который не даст повода бояться за него, что он крышу дома епiрге загромоздит трубами или к греческому портику пристроит готическую колокольню.¹⁸

И сущности, кларисты во главе с Кузминым не предлагали ничего нового, что бы уже не обсуждалось ранее бывшими символистами (форма, стиль, ясность выражения), а представляли некоторый возврат к раннему символизму Мира искусства, Нового пути и даже Весов. Как правильно замечает Д. Мицкевич, кларизм--

тот же парнасизм, с разницей в том, что если настоящие парнасцы отличались холодностью выражения, четкостью своих форм и эстетизмом тем, то новые парнасцы стремились выразить душу и свое мироощущение прежде всего¹⁹.

Взгляд Волошина на символизм и его декларация "неореализма", основанного на достижениях прошлого, отличается от "салонности" Кузмина с его "раздельностью образов" и от акмеизма Н. Гумилева с его проповедью возрождения Ренессанса своим субъективным мировосприятием, повлиявшим на его подход к творчеству как процессу. Д. Мицкевич замечает по этому поводу, что и Гумилев, и Кузмин, и Волошин имеют одну точку отправления, что касается их отношения к творчеству как процессу:

... all seem to depart from V. Ivanov's notion that observation of objective reality serves as the basis of the process.²⁰

Но Волошин, в отличие от Кузмина и Гумилева, по его мнению, остается на позиции субъективного реализма. В самом деле, для Волошина

... художественное произведение начинает существовать как живая и действующая воля не с того момента, когда оно создано, а с того, -- когда оно понято и принято.²¹

Он различает три этапа в творческом процессе: 1) момент жизненного переживания или "запечатления мгновений" ("реализм внизу"), 2) "творческое осуществление переживания, воплощенное в слова", 3) момент понимания²¹.

Критик И. Куприянов находит родственное в эстетических поисках Волошина с Брюсовым и так характеризует их твор-

ческий процесс:

... сначала мимолетные впечатления, подсознательное зарождение смутных, неясно очерченных, разрозненных образов, овеянных личными переживаниями художников, затем их фиксация. При этом объективный мир целиком поглощен субъективными ощущениями.²²

Поэтому "аполлониизм" для Волошина был большим, чем просто метод в искусстве, потому что Аполлон для него -- *Гневный лучник!*

*Вождь мгновений! Предводитель мойр и муз!*²³ -- является абсолю-

том, идеей, целью творчества. Прав Д. Мицкевич, говоря по поводу его стихов *Делос, Созвездия, Полдень*, напечатанных в

Аполлоне, что произведения Волошина

are concerned with the abode of Apollo. Unlike Balmont and Kuzmin, Voloshin perceives the god as an objective force; unlike Brjusov he sees it as an absolute; and unlike Ivanov, he finds it not after descent and death but enthroned in appropriate setting...²⁴

В своей статье "Норомедон"²⁵ он, по своему собственному заявлению, "скристаллизовал свою эстетику... с аполлонической точки зрения..."²⁶, говоря о связи "Аполлона с Парками, которые так странно повторяют идею прошлого, настоящего и будущего"²⁷. Волошин считал, что воплощением "аполлинической" идеи слияния прошлого, настоящего и будущего являются произведения А. де Ренье, "того, кто в наши дни, -- утверждает Волошин в докладе "Аполлон и мышь", -- является самым высоким и самым полным воплощением чистого аполлинического искусства"²⁸. Здесь следует понимать термин *аполлиническое искусство* как эквивалент *нео-реализма*. В этом докладе Волошин прослеживает связь между "солнечным богом" Аполлоном, вождем Муз и Мойр, мышью, "олицетворением убегающего мгновения"²⁹ и произведениями

А. де Ренье, в которых он находит "все оттенки для выражения аполлинийской поэзии к мгновению"³⁰. Впоследствии та же мысль полнее выражена в статье "Анри де Ренье", в которой он подробно разбирает черты нео-реализма--"аполлинического искусства" на примерах из юношеской книги рассказов А. де Ренье *Яшмовая трость* (*Canne de Jaspé*) и более позднего сборника стихов *Медали из глины* (*Les médailles d'argile*).

Волошин выбирает эти произведения не случайно, они определяют эволюцию в творчестве Ренье. Если в *Яшмовой трости*, которая в конце 19-го века имела значение манифеста для символистов, чувствуется влияние поэтики маллармеевского духа, и рассказы содержат символическую таинственность, предметы-символы (шпага, зеркало, лабиринт) и символические характеры, то уже в *Медальях из глины* явно намечается возврат к Парнасу. В них, как метко отмечает критик А. Клуар, "Parnasse et Ecole Romane se fondaient avec le symbolisme"³¹.

Первая, самая важная черта нео-реализма--отказ от копирования предметов внешнего мира, от *nature morte*, от нагромождения деталей, в которых "душа поэта не видна", а замечается только "желанье спрятать самого себя в обилии вещей"³². Он сравнивает такой реализм с "густой, полновесной и тяжелой живописью масляными красками", а нео-реализм--с "акварелью, из-под которой сквозит лирический фон души"³³. Это сравнение напоминает одно из его "Писем из Парижа", в котором он ратует за "интенсивность красок импрессионизма" и развенчивает классическую масляную живопись как отсталую технику, которая

уже исчерпала все свои возможности и от которой "уже отлетел дух жизни"³⁴. Как в живописи легкие светотени импрессионизма победили "тяжелый реализм масляных красок", так и в литературе импрессионизм создает основу нео-реализма. Отрицая метод "загадок и шарад, основанных на поверхностных аналогиях"³⁵, которым, по его мнению, был чистый символизм, он берет за центр творческого процесса импрессионизм, который, "как реалистический индивидуализм, создал основу и тон для этой новой изобразительности"³⁵, т.е. для нео-реализма.

Свое отношение к действительности Волошин определяет словами Гёте: "Все преходящее есть символ" и объясняет свою точку зрения следующим образом:

Символизм, окончательно принятый и преступивший грани литературной борьбы, становится всеобъемлющим: все в мире — символ, все явления — только знаки, каждый человек — одна из букв неразгаданного алфавита. Вечный и неизменный мир, таинственно постигаемый душою художника, здесь находит себе отображение лишь в текущих и преходящих формах: люблю человека за то, что он смертен, ибо смертность его здесь — знак бессмертия, люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности, люблю жизнь, потому что она меняющийся, текущий, неуловимый образ той вечности, которая сокрыта во мне; и путь постижения вечного лежит только через эти призрачные реальности мира.³⁶

В этих словах сказывается идеализм Волошина. Как видно, для него субъективные ощущения его "внутреннего я" отображают впечатления от внешнего мира, те мгновения, которые для него являются только "преходящими знаками", но в которых он видит средство перехода "от импрессионизма к символизму"³⁷ и потом — к нео-реализму. Волошин, как и Ренье, видит в таинственной, необъяснимой сущности мира божественное начало — "первооснову

человеческого самосознания"³⁸. Показательны в этом отношении слова Ренье, на которые Волошин опирается в своей позиции "перехода от импрессионизма к символизму":

Есть кто-то, кто говорит устами эхо,
Кто один стоит среди мировой жизни,
Кто держит двойной лук и двойной факел,
Тот, кто божественно есть--
Мы сами.³⁹

Такое мирозерцание тяготеет к пантеизму.

В переходе от импрессионизма к символизму, а потом к нео-реализму доминирующее место уделено *мгновению*, которое понимается Волошиным как вечноизменяющаяся жизнь, отражением же этого "убегающего мгновения" является наше собственное внутреннее я, которое всего навсего является "отражением невидимого лика"⁴⁰, так как, -цитирует Волошин Ренье, - "божественно есть--мы сами"⁴¹. Поэтому весь действительный мир, окружающие нас "конкретные образы внешнего мира"⁴², "становятся одним символом", но, продолжает Волошин, "символизм придал всем конкретностям жизни особую прозрачность"⁴³. Как видно, Волошин, принимая конкретную, материальную сторону искусства, сочетает это с *прозрачностью*, т.е. с символизмом. Он пишет:

... Надо любить в мире именно преходящее, искать выражение вечного только в мимолетном. Все имеет значение. Нет случайного и неважного. Каждое впечатление может послужить дверью к вечному.⁴⁴

Такое отношение к символизму было уже вне времени, так как символизм, о котором Волошин пишет, изменил свой облик к 1910 году, он уже не покрывал того содержания, которое вкладывал в него Волошин.

Другой необходимой чертой "аполлинического искусства"

(нео-реализма) является "скульптурная пластика образов", и на примере стихотворения Ренье *Снилось мне...* из сборника *Медали из глины* он показывает, каким образом реализм уже вошел в творчество французского поэта.

Хотя техника *Медалей из глины* идет от Парнаса, дух книги иной, поэмы представляют смесь эстетизма с верой в священную вечность--"cette réalité d'un animisme supérieur", по замечанию критика Э. Бюэнзода⁴⁵. Это то, что Волошин именует "невидимым ликом", т.е. Богом, который "один стоит среди мировой жизни" (22 ст.), сочетая в себе любовь и смерть--"двойной лук и двойной факел"⁴⁶. Действительно, в этом стихотворении нет явных признаков символизма--соответствий, символов, метафизических умозаключений, а есть только выражение человеческих эмоций и волнений, меланхолии и тоски. Эта замена символов ощущениями придает некоторую зыбкость и неустойчивость поэме, тот импрессионистический характер, где преобладает настроение над очертаниями образов; в нем уже нет того главного, что определяет символизм--"la transcendence de l'expression, la transcendence de l'image"⁴⁷.

В сущности, говоря о пластике образов, Волошин снова возвращается к теме импрессионизма: это--наслоение впечатлений, их фиксация художником во внутреннем я, их вынашивание, "улавливание преходящего"⁴⁸, а потом выражение в произведение искусства, как это сделал Ренье своим стихом, запечатлев "Лик невидимый" в хрупких медалях из глины⁴⁹. Для Волошина в этой хрупкости, зыбкости, неустойчивости "скрыта правда,

роднящая их с мимолетностью всех явлений⁵⁰.

Он ценит французского автора за его "изобразительный метод", "за его переоценку ценности"⁵¹ в методе, который в основе своей является воспоминанием своих собственных ощущений, а образы отображают лишь "отдельные блики и точки, которые сливаются в уме читателя в единую гармонию, переливающуюся и трепетную"⁵², т.е. в методе важны впечатления от собственных ощущений. Такое мировосприятие через собственные ощущения, "в которых запах, цвет и осязание смешиваются тесно и неразрывно"⁵³, выразилось у Ренье в конкретности предметов, в чистоте их очерчивания, в пластичности жестов и образов, в четкости формы, в деталях пейзажа. Ренье для Волошина -- "лирик действительности":

... он быстро отошел от наивного аллегорического символизма конца восьмидесятых годов... Ренье не символист, он реалист, воспитанный на школе символизма. Под каждым образом реального мира для него таится символ, но не выявленный...⁵⁴

Как видно, основными чертами творчества Ренье, которые ценит Волошин и которые, согласно его позиции в "распаде" русского символизма, принесли бы обновление русской литературе, являются следующие: чистота и прекрасная четкость предметов, пластичность и прозрачность образов, мировосприятие через ощущения, отображение конкретности жизни через субъективное "запечатление" мгновений и "улавливание преходящего" через отражение прошлого в настоящем; кроме того, строгая форма, "элегантность фразы", стиль⁵⁵. Волошин образно сравнивает манеру письма Ренье:

с текучей водой, на поверхности которой ярко отражаются облака, деревья и синее небо, между тем как из глубины сквозят камни и травы, растущие на дне, и глаз воспринимает и образ внешнего мира, и образ мира внутреннего одновременно и в то же время не смешивает их никогда в одно зрительное впечатление.⁵⁵

Здесь напрашивается параллель. Волошин ищет источник "аполлинического искусства" в мастерах прошлого, предлагая соединение классической литературы с современной ему. То же делают акмеисты, признавая превосходство традиций классиков. Они тоже ориентировались на конкретность предметов и мастерство стиля, сознательное отношение к творчеству и отражение конкретной действительности ("мужественный, твердый и ясный взгляд на жизнь"⁵⁶), проповедуя равновесие между содержанием и формой. При всем этом они предпочитали романский дух (Рабле, Готье, Вийон) германскому духу "младших символистов" (Белый, Блок). Но термин *нео-реализм* Волошина, несмотря на сходство этих двух программ, акмеизма и нео-реализма, не пришелся ко двору. Здесь возможны следующие объяснения.

Во-первых, творчество Анри де Ренье не было достаточно известным русскому читателю в широком смысле этого слова. Темы любви, смерти и меланхолии уже пережили себя, а темы романов о Казановой, Венеции, Людовике XIV, Франции 18-го века, "интимной жизни Франции, на которой лишь слабо отражаются политические бури"⁵⁷, были далеки не только широкому читателю, но и молодым поэтам *Аполлона*, требующим от литературы не эстетства в изображении действительности, а настоящей реальности, и в роли "предводителей лесных зверей"⁵⁸, по выражению Брюсова, они предпочитали Теофиля Готье, нежели Анри де Ренье.

Во-вторых, репутация самого Волошина, "утонченного мастера, эстета, чьи стихи напоминали залы какого-то фантастического музея, где собрано все удивительное и необычайное, исполненное всяческой изысканности и остроты"⁵⁹, как писал Георгий Иванов, тоже не отвечала ориентировке на "преодоление символизма" или "равновесие между стихом и словом, между стихией ритма и стихией слова"⁶⁰. Более того, принципы, выдвинутые Волошиным, были не совместимы с высказываниями Вячеслава Иванова, главного идеолога символистического направления, о "соборности и мифотворчестве"⁶¹. Его установившийся авторитет и популярность оставались еще в силе, и общественное мнение не могло измениться в сторону какого-то "гастролера-престижитатора"⁶², каким выглядел Волошин в глазах своих современников. Сознавая такое отношение к себе как критику, он с горечью пишет в письме к Л.Я. Гуревич:

... мои мнения никогда почти не совпадают с господствующими в литературе. Поэтому уже давно мне приходится играть роль какого-то гастролера-престижитатора... У меня поэтому установилась репутация парадоксалиста, хотя я для себя только последователен.⁶²

Как символистская пресса отреагировала на лозунг Волошина, нам не удалось установить. Известно, что Вяч.Иванов отнесся отрицательно к первому сборнику стихов Волошина *Стихотворения. 1900--1910*, носившему следы французского влияния. Вяч.Иванов саркастически замечает, что стихи--"изумительные синтетические копии, но не достает прекрасных оригиналов...", его вкус не безупречен, а общее тяготение его поэзии--не жизненно"⁶³. Такое заявление явно направлено против поэта, который

осмелился посягнуть на святое святых Вяч.Иванова--мифотворчество, провозгласив ясность и четкость выражения как основу отражения "конкретных предметов действительности". Вяч.Иванов намеренно игнорирует поздние стихи Волошина, опубликованные в *Аполлоне* (*Делос, Созвездия, Полдень*), которые могут быть рассмотрены

as successful examples of early post-symbolist poetry⁶⁴, как правильно отмечает Д. Мицкевич, к ним "возможно применение его собственного термина 'нео-реализма' "⁶⁵.

Несмотря на то, что термин не ужился, в его разборе творчества Ренье, послужившего средством выражения идей "нового течения" в литературе, затронуты те вопросы, которые интересовали и кларистов, и акмеистов, и настоящих реалистов, в частности, вопросы о Парнасе, Малларме, Пушкине и преемственности классиков 19-го века.

Делая экскурс в историю развития "нового искусства" во Франции, Волошин замечает, что Ренье объединяет в себе все качества, все поиски "нескольких поколений французских поэтов"⁶⁶. Он называет его "поэтом-завершителем"⁶⁷, который соединяет в своем творчестве интеллектуальный символизм Малларме, импрессионизм Верлена и "проникновение в стиль и дух античного мира" Эредиа⁶⁸, и находится на пути "от символизма к новому реализму"⁶⁹. Он прав, что символизм Ренье никогда не был настоящим и что он всегда казался "парнасцем среди символистов"⁷⁰, так как в стихах Ренье преобладает чувство скорее, чем идея, а вместо символа-загадки он склонен к ясноочерчен-

ному образу. Волошин метафорично проводит параллель между символизмом Малларме и символизмом Ренье:

Малларме замыкал свои идеи в алхимические реторты, магические кристаллы и алгебраические формулы. Ренье разбил их и сделал из рассыпавшихся драгоценных камней чувственные и сказочные украшения, подобные тем, которыми украшал наготу своей Саломеи Гюстав Моро. Свободному стиху символистов он придал неторопливую прозрачность, а новым символам — четкость и осязаемость.⁷¹

Хотя влияние Малларме чувствуется у Ренье "в выборе символов, форм и особенно тем, которые можно вывести из *Иро-диады*"⁷², пишет Волошин, т.е. символы зеркала, бассейны и парки, лабиринт, сны, "тщета нагой мечты"⁷³, Ренье не пошел дальше за своим учителем. В мечте Ренье нет ничего метафизического, это только "внутреннее сознание своего я"⁷⁴, которое выражается в воспоминании прошлого, в потере сладкого мгновения; эта мечта имеет значение чисто субъективное, она, как выразился критик Ги Мишо, "n'a de valeur pour lui [Régnier] que comme aliment pour son art"⁷⁵. Поэтому для Ренье, как и для одного из его героев, господина д'Амеркёр, рассказы о котором перевел Волошин,

все имеет значение лишь в той перспективе, в которой случай располагает те осколки, в коих мы переживаем себя.⁷⁶

Самым важным в глазах Волошина является то, что Ренье сумел преодолеть "символические барельефы и фризы"⁷⁷ своего юношеского творчества и пошел по линии четкой и простой к "широкому и прозрачному реализму"⁷⁸. К реализму Ренье он находит параллель и на русской почве, отмечая у французского поэта и писателя его "Пушкинскую прозрачность и легкость"⁷⁹ и Тургеневскую "прозрачную ясность видения жизни"⁸⁰.

Если с Пушкиным его роднит четкая форма и дух, согласно Волошину, то с "Тургеневым его объединяет аристократическая чуткость стиля, любовь к старым дворянским гнездам". Но реализм Тургенева кажется Волошину "тяжелее и плотнее", чем "трепетные и сквозящие краски Ренье", так как у последнего "больше жизненной полноты", "благоуханной и свежей чувственности", у него "настоящее латинское чувство живой и влюбленной плоти", пропорции "чувств, мыслей и образов", "свободная текучесть слова"⁸¹. Оба, Ренье и Тургенев, учились у классиков; но славянин Тургенев, учившийся у французов "своей артистической утонченности, которая ставит его отдельно среди русской литературы"⁸¹, не сумел выразить достаточно глубоко "благоуханности" французского письма, которая, на взгляд Волошина, нашла свое воплощение только в прозе "претворяющего синтеза" А. де Ренье. Не только среди русских классиков, но и среди французских романистов Волошин отводит Ренье первое место:

Ренье не имеет себе равных... как изобразитель характеров, как скульптор человеческих масок, как создатель лирического пейзажа, как чистый и безприметный поэт современного романа.⁸²

Причина этого лежит в его подходе к творчеству:

Будучи символистом, он всегда оставался "классиком" в самом лучшем и жизненном значении этого слова. Он не делал никогда неверных шагов в творчестве: произведения его первой юности отмечены той же зрелой уравновешанностью и ясностью мудростью, как и страницы, написанные теперь, в эпоху полного расцвета его таланта.⁸³

Был ли Ренье оценен подобным образом французской критикой? Его называют и неверным символистом, и запаздывающим парнасцем, и нео-классическим поэтом, эпикурейцем, гедонис-

том, нарциссистом и бесплодным эстетом⁸⁴; но все согласны с тем, что Ренье был одним из больших писателей и поэтов своего времени, оказавшим влияние на своих современников. Критик Клуар назвал его "le grand profiteur", который

embaume et magnifie le passé dans un art si commodément harmonieux que sa poésie semble politesse à l'égard de toutes les poésies.⁸⁵

Любопытно, что эти слова перекликаются с определением Волошина, но последний не осуждает это свойство Ренье приспособляться к изменению требований эпохи, а, наоборот, видит в этом положительное качество: Ренье оставался верным себе и "не переживал всех крайностей отрицаний и утверждений, которые отличали героев первых схваток за символизм"⁸⁶. Именно такая линия творчества "непрерывной изменчивости"⁸⁷ французского автора импонирует Волошину настолько, что он рекомендует путь А. де Ренье для русского искусства как путь перехода от "старого" символизма к гармоническому новому искусству--нео-реализму.

Такова позиция Волошина и его *нео-реализм*, представляющие, в сущности, возврат к раннему символизму, в котором эстетическая линия превалировала над религиозно-философскими поисками. "Нео-реализм" Волошина показал, что символизм не умер ("символизм существует и творчески, и жизненно"⁸⁸), а перешел в свою новую фазу, когда, как пишет Б. Эйхенбаум, "символисты-философы отделились от символистов-эстетов"⁸⁹. Волошин, выдвигая лозунг "нео-реализма", воспитанного на символизме, тем самым предлагал не отвергать преемственности

предшествующей эпохи, а, базируясь на классиках русской и особенно французской литературы, создать новое гармоническое искусство. Он считал, что в этом смысле переводы стихов и прозы А. де Ренье послужили бы мостом между французской литературой, знаменующей "высокое искусство слова"⁹⁰, и исканиями русских поэтов в кризисе символизма 1910-х годов⁹¹.

2) Анализ перевода стихотворения А. де Ренье *Sur la grève*

Опубликованное в 1900 году в сборнике *Les médailles d'argile*, *Sur la grève* переводится Волошиным в 1911 году и включается им в его статью "Анри де Ренье" в сборнике *Луки теорчества*.⁹²

. *Sur la grève*

1. Couche-toi / sur la grève // et prends en / tes deux mains,
2. Pour le laisser / couler ensuite, // grain par grain,
3. De ce beau / sable blond // que le soleil / fait d'or;
4. Puis, / avant de fermer les yeux, // contemple encor
5. La mer ha:r / monieuse // et le ciel / transparent,
6. Et, / quand tu sentiras, // peu à peu, / doucement,
7. Que rien / ne pèse plus // à tes mains / plus légères,
8. Avant / que de nouveau // tu rouvres / tes paupières,
9. Songe / que notre vie // à nous / emprunte et mêle
10. Son sable / fugitif // à la grève / éternelle.

Les médailles d'argile, (1900), p. 98.

- 1 Приляг / на отмели. // Обеими руками.
 2 4 7
 2 Горсть / русого песку, // зажженного лучами,
 1 5 7
 3 Возьми / и дай ему // меж пальцев / тихо течь.
 2 4 3 3
 4 А сам / закрой глаза // и долго слушай / речь
 2 4 5 1
 5 Мурчащих волн морских, // да ветра / трепет пыльный,
 6 3 4
 6 И ты / почувствуешь, // как тает / постепенно
 2 4 3 4
 7 Песок / в твоих руках. // И вот / они пусты.
 2 4 2 4
 8 Тогда, / не раскрывая глаз, // подумай, / что и ты
 2 6 3 3
 9 Лишь горсть песка, // что жизнь / порывы воли мятежных
 4 2 7
 10 Смешает, / как пески // на отмелях прибрежных.
 3 3 7

"Анри де Ренье", *Лирика творчества*, (1914), с.99

Мы рассмотрим перевод, согласно методу *равновесности* поэтических средств, определив, наряду с формальной, образной и ритмико-синтаксической структурой стихотворения, его звуковую организацию в сопоставлении с оригиналом. В нашем стремлении к объективной оценке работы Волошина, мы будем прибегать к его сравнению с переводом В. Брюсова, сделанным в 1913 году⁹³.

Это элегантно, стройное стихотворение, полное лиризма, нежности, меланхолии и мечты, показывает верность Ренье Парнасу, возврат к классическим традициям. В нем эллинская атмосфера моря, неба, солнца и песка, переданная в исключительно лирическом тоне, переплетена с верой в священную вечность. Критик Лалу справедливо отмечает, что *Sur la grève* представляет шедевр "réverie d'une gravité seigneuriale".

un moment attendrie"⁹⁴.

Sur la grève состоит из десяти строк, написанных александрийским стихом с парными рифмами. Но в классическом двенадцатисложном александрийце у Ренье появляются группы нечетных слогов: 1, 5, 7, иногда изолированных, не придающих значения классическому кадансу. Александрийский стих Ренье становится *libéré* (термин Ренье), освобожденным не только за счет нарушения каданса, но также за счет неклассической цезуры: 9//3 во втором стихе и 8//4 в четвертом стихе⁹⁵. Тонический ритм стихотворения складывается из анапестических групп 3 3 // 3 3 в первом, пятом и десятом стихах, расположенных в начале, середине и конце стихотворения и придающих стиху ритм вальса, по выражению А. Морье⁹⁶, классических групп александрийского стиха 3 3 // 4 2 в третьем стихе, 2 4 // 3 3 в седьмом, 2 4 // 3 3 в восьмом, 2 4 // 2 4 в девятом стихах. Но в следующих стихах симметрия александрийца нарушена:

2 ст.--4 5 // 3
4 ст.--1 7 // 4
6 ст.--1 5 // 3 3

Нарушение расположения слогов не в соответствии с метрическим аспектом александрийского стиха, т.е. разбивка единообразия пауз благодаря нечетным группам 1, 5, 7, компенсировано за счет других ритмических элементов. Полустипхи сбалансированы, симметричны настолько, что становятся одним из основных элементов его риторики⁹⁷. Повторы трехслоговой группы *grain par grain, peu à peu* (2, 6 ст.) усиливают ритм "падающих капель"⁹⁸ стиха. Плавность, текучесть, невесомость стиха идет

не только за счет оркестровки, но и за счет падения гласной *e*, которая у него считается за слог перед другим согласным. Ко всему этому, плавность усиливается благодаря намеренному растягиванию некоторых гласных. По мнению А. Морье, слоговая группа 5 делает ритм стиха Ренье динамичным, мажорным. Она придает пластичность всему стиху и выражает эмоции⁹⁹, ее присутствие придает этому холодноватому парнасскому описанию моря, неба и песка лиризм, чувство меланхолии и сожаления:

Le groupe 5, écourtement de l'hémistiche, peut traduire un fléchissement, un abattement, une résignation, comme si l'on poussait un soupir.¹⁰⁰

Перевод Волошина эквилинеарен, написан аналогом александрийского стиха--шестистопным ямбом с парными смежными рифмами, но без названия. Несовпадения в переводе--в количестве слогов: у Волошина 13 слогов в 1,2,5,6,10 стихах и 14 в 9 стихе; в цезуре: она падает на 3ю стопу в восьми стихах, кроме восьмого--8//6 и девятого--4//9. Перебои в цезуре можно рассматривать как попытку передать динамичность александрийского свободного стиха (9//3, 8//4). Эти перебои не замечаются из-за четкости 6ти стопного ямба: у Волошина--60% полнометрических строк, т.е. шестиударных, и 40% четырехударных, что представляет ямб высокого уровня. В сравнении--у Брюсова в его переводе только 20% полнометрических строк, 70%--четырехударных и 10%--трехударных.

Формула в слоговом исчислении ритма перевода показывает появление нечетных слоговых групп 7,5,1:

1	2 4 // 7	3	2 4 // 3 3	5	6 // 3 4
2	1 5 // 7	4	2 4 // 5 1	6	2 4 // 3 4

7 2 4 // 2 4
8 2 6 // 3 3

9 4 // 2 7
10 3 3 // 7

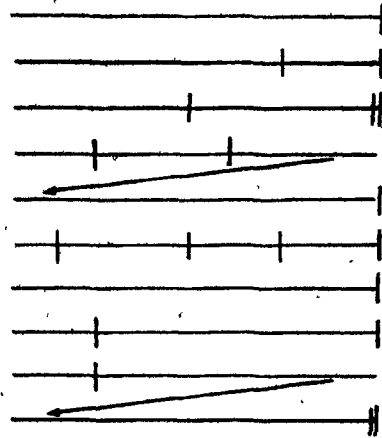
Расположение слоговых групп частично соответствует оригиналу во втором и четвертом стихах. Группа 7 идет за счет увеличения слогов в стихе и не соответствует оригиналу, в то время как группы 1 и 5 можно рассматривать как аналог замысла Ренье: они разбивают монотонность, придают стиху живость и чувство, а также они связаны со смыслом. Расположенные в хиазмическом порядке, связанные с семантическим выражением темы, они подчеркивают единство ритмического течения стиха: тонический ритм связан с интонационно-синтаксическим, семантическим и фоническим.

Повторы аналогичных функциональных групп, расположенных параллельно, воспроизводят одну сторону оригинала, которая важна в стиле Ренье, -- его симметрию. Балансирование длинных и коротких слов, расположение их в определенной ритмической системе, похоже воспроизводит симметрию как характерную черту индивидуального стиля Ренье.

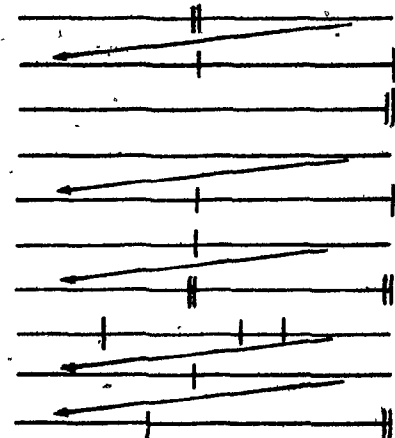
Оригинал, написанный в интонации повелительного наклонения, в композиционном отношении распадается на три части: первая часть состоит из трех стихов, вторая -- из двух, третья -- из пяти. Композиционная формула выглядит следующим образом: 3+2+5. Она соответствует синтаксическому расчленению, которое сложное, но синтетическое. Нижеприведенная схема показывает в сравнении расчленение синтаксиса подлинника и перевода (горизонтальные линии представляют строки, линии по диагонали -- переносы, одна вертикальная черточка -- внутреннюю паузу, две --

паузу в конце синтагм и строк):

Ренье



Волошин



-|-|-|-|-||-|-|-|-|-|-|-|-|-|-|-|| -||-|-|-||-|-|-|-||-||-|-|-|-|-|-|-||

Схема показывает увеличение паузного расчленения и введение пяти переносов вместо двух, но несмотря на это, смысловая и синтаксическая композиция перевода соответствует подлиннику. Рассмотрим это подробнее.

Первая часть подлинника представляет одно сложно-подчиненное предложение, выражающее реальный мир поэта. Слова-образы здесь таковы:

la grève--de ce beau sable blond--grain par grain.

Смысловое и синтаксическое деление соответствуют друг другу. Вторая часть--другое сложно-подчиненное предложение, в котором слова-образы представляют субъективный импрессионистический мир поэта:

avant de fermer les yeux--contempler--mer et ciel;

тоже--соответствие синтаксиса и смысла. Что касается третьей части, составляющей кульминацию произведения и его вывод, в

ней находятся две подчасти: первая подчасть связана с субъективным миром--воспоминанием прошлого, потерянной мечтой, выраженной аллегорическим образом "песка и легких рук":

tu sentiras... que rien ne pèse plus à tes mains plus légères (6),
песок тает--мгновения уходят, Ренье выражает импрессионистически субъективность своей мечты. Как нельзя лучше подходят к этому слова Ги Мишо о том, что Ренье

... dans son oeuvre [стремится] ... de sortir quelque rêve subjectif que d'incarner un événement spirituel ou cosmique¹⁰¹,

т.е. мы не видим ничего метафизического.

Вторая подчасть третьей части (8,9,10 ст.), состоящая из другого сложного предложения, выражает общее положение: рассудочное заключение о неизбежности Космической жизни. Вечная отмель (*la grève éternelle*), абстрактная отвлеченная метафора, олицетворяет Вечность, а *son sable fugitif*, составляющий часть этой отмели, олицетворяет человеческую жизнь.

Таким образом, хотя синтаксически стихотворение делится на три части, смысловая схема будет такой: 3+2+2+3. Такая кольцевая симметрия отражена и в русском переводе. У Волошина синтаксическая и смысловая логическая композиция стихотворения сливаются. Формула членения следующая: 3+2+2+3. Все четыре части соответствуют семантическим словам-образам Ренье. Сравним:

- I. la grève--ce beau sable blond--laisser couler--le soleil,
на отмели--горсть русого песку--тихо течь--зажженного лучами;
- II. avant de fermer les yeux--contemple encor--mer et ciel,
закрой глаза--долго слушай--волн морских--ветер;

III. *tu sentiras... rien ne pèse plus--tes mains plus légères,*
ты почувствуешь--тает постепенно--твоих руках--пусты;

IV. *notre vie--sable fugitif--la grève éternelle,*
горсть песка--жизнь--на отмелях прибрежных.

Эти четыре смысловые части у Волошина, следуя за оригиналом, связаны с внутренним миром поэта. В первой части--реальная ситуация отражает конкретный, материальный, весомый мир: отмель, песок, две руки; во второй части субъективное восприятие превалирует, в результате--обстановка меняется, мир рисуется импрессионистическими красками: *журчанье волн морских, да ветра трепет пленный*. Зрительный, слуховой и тактильные элементы смешиваются вместе, вызывая ассоциации образов и аналогий импрессионистического характера, откуда все произведение становится произведением одного впечатления. У Ренье--тактильный элемент выражен следующими словами:

prends en--le laisser couler, tu sentiras... rien ne pèse plus;
визуальный элемент:

avant de fermer les yeux--contemple encor.

У Волошина мы наблюдаем тактильный элемент в:

горсть русого песку--возьми и дай, ты почувствуешь, как тает...

и слуховой элемент в:

... слушай речь журчащих волн морских, да ветра... (4,5 ст.).

Такая замена одного ощущения другим (визуального в подлиннике, слуховым--у Волошина) является примером интерверсии (*hýpalage*)¹⁰². Вместо видимого--гармония моря и неба, Волошин представляет слуховую гармонию моря и ветра по аналогии. Он заменяет *avant de fermer les yeux* (4) на *закрой гла-*

за и долго слушай; в сущности, меняется действие, но замена одних ощущений другими не меняет импрессионистического характера аналогии :журчащих волн морских, да ветра трепет пленный, так как они принадлежат к одному из двух доминирующих восприятий символистов--слуху. По поводу смешивания французскими символистами слуховых и зрительных ощущений критик Свенд Жогансен пишет:

Il est naturel que ce sont les éléments appartenants aux deux sens dominants, la vue et l'ouïe, qui sont le plus souvent associés. Il est difficile de dire à laquelle des constellations, visuelle + auditive ou auditive + visuelle, il faut attribuer la première place.¹⁰³

Такая синестезия, по его мнению, рассматривается как троп, наряду с метонимией, и придает зыбкость, неустойчивость впечатлениям. Именно это удалось Волошину. Звуковая картина звукоподражательных слов увеличивает эту зыбкость:

ЖуРЧАщих Волн--ВеТра ТРепеТ жрч-л, в-в, тр-трт

Третья смысловая композиционная часть, выражающая субъективные восприятия уже не через ситуацию импрессионистического типа, а через сам импрессионистический мир поэта, представлена словами: "песок тает--уходит мгновение". В своей статье "Анри де Ренье" перед тем, как преподнести читателям свой перевод *Sur la grève*, Волошин интерпретирует отношение художника, поэта к миру реальностей как отражение мгновений "в текущих и преходящих формах", а смертность человека как "знак бессмертия":

... люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности, люблю жизнь, потому что она--меняющийся, текущий, неуловимый образ той вечности, которая сокрыта во мне; и путь постиже-

ния вечного лежит только через эти призрачные реальности
мира.¹⁰⁴

Реальная ситуация представлена Волошиным как антитеза отвлеченного мира: "жизнь--песок на отмелях прибрежных"; отмель, как аллегория вечности, представлена меняющимся, сypучим песком, выражающим аллегория мгновения. Как в подтверждение этому, он цитирует слова Ренье из его стихотворения *Sentence*:

Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке,
сознавая, что все тщетно в неиссякаемых временах,
и что даже сама любовь так же мимолетна,
как дыхание ветра и оттенки неба.¹⁰⁵

Эти слова, которые, как известно, Ренье взял эпиграфом к своему портрету, перекликаются с темой *Sur la grève*, написанным значительно раньше.

Интерпретация Волошиным внутреннего мира автора лежит очень близко к оригиналу, несмотря на некоторые несовпадения. Смысловая композиция обоих поэтов может быть дополнена следующей симметрической формулой поэтического мира поэтов: $1+2+1$, т.е.

реальная ситуация--материальный мир	1
импрессионистическая ситуация--	
импрессионистический мир	2
реальная ситуация--отвлеченный мир	1

Критик Морэн находит, что отражение реальности и отвлеченности как совокупности в одном и том же произведении характеризует раздвоенность характера Ренье и двойственность его поэзии, откуда--двойственность структуры: симметрия полустихий, стих становится диптихом, двойственность образов, двойники слов, двойственность композиции¹⁰⁶. Мы согласны с ним, что

симметрия--основной элемент риторики Ренье, это подтверждается детальным анализом *Sur la grève*.

Композиционная, метрическая, семантическая и звуковая симметрия автора *Sur la grève* восходит к его двум учителям--Эредиа и Малларме, у которых двойная структура играет большую роль. Ренье пошел дальше своих учителей, стремление к симметрии превратило его стиль в гармоничную изысканность, этот стиль, "style mesuré"¹⁰⁷ напоминает отражение картины в зеркале. Эта техника зеркального отражения досталась ему от Эредиа: композиция зеркал широко употреблена автором *Trofees*¹⁰⁸.

Ренье отбирает элементы у моря и земли и смешивает их, уничтожив границу между ними: отражение моря в небе, неб в море представляет игру зеркал. Взаимопроникновение моря и земли--параллелизм с горстью сыпучего песка (*grain par grain*), отражающего жизнь. Песок (*sable fugitif*) находится на отмели (*à la grève*), отражаясь, как в зеркале, а поэтому для Ренье *la mer harmonieuse et le ciel transparent* нераздельны, границы между ними исчезают.

В переводе эта "зеркальность" выражения передана, во-первых, двумя разделительными паузами в начале произведения (1) и в середине (7). Этот хиазм в построении придает всей композиции стройность своим одинаковым расположением простых предложений:

1 Приляг на отмели.

И вот они пусты.

7

Во-вторых, двураздельность произведения достигается балансиро-

ванием полустий, которые или соединены союзами и (да, играющим роль союза и), что, как, или разделены смысловой паузой, соответствующей оригиналу и сгущающей нагнетание настроения меланхолии:

- 5 Журчащих волн морских, да ветра трепет пленный
- 4 А сам закрой глаза и долго слушай речь
- 7 Песок в твоих руках. И вот они пусты.
- 6 И ты почувствуешь, как тает постепенно
- 9 Лишь горсть песка, что жизнь порывы
- 1 Приляг на отмели. Обими руками
- 2 Горсть русого песку, зажженного лучами
- 8 Тогда, не раскрывая глаз

да=и

и

и

как

что

(пауза)

(пауза)

(пауза)

В-третьих, кроме бинарности композиции, Волошин употребляет многочисленные повторы, которые, как известно, также относятся к симметрическим элементам; здесь повторы слов, грамматических категорий и повторы высшего порядка--повторы смысловые. Так например, повторы глаголов в повелительном наклонении, выражающих голос автора и сообщающих лиризм всему стихотворению, расположены симметрично, тесно связаны со смысловой композицией и точно передают оригинал:

- I. couche-toi--prends
- II. contemple
- III. songe

приляг--возьми--дай
слушай
подумай

Повторы слов *обими руками--в твоих руках*, повторяя корень с вариацией формы, точно передают *deux mains--tes mains* и расположены в тех же стихах, что и в оригинале (1,7). Лиризм интонации подчеркнут повторами местоимения *ты*, образующими параллелизм и находящимися на тех же местах, что и в подлиннике:

6 И ты...

... что и ты

8

Смысловое кольцо русской версии идет за французским оригиналом и в следующем примере:

- | | | |
|----|----------------------------|------------------------------------|
| 1 | Couche-toi sur la grève... | |
| 10 | | ... à la grève <u>éternelle</u> . |
| 1 | Приляг на отмели. | |
| 10 | | ... на отмелях <u>прибрежных</u> . |

Хотя *прибрежных* не переводит дословно *éternelle*, здесь можно говорить об образе по аналогии: разомкнутое пространство, расположенное у моря, для Волошина олицетворяет вечность, так как понятие моря и понятие вечности имеют общие точки соприкосновения, поскольку оба представляют разомкнутое, неопределенно-большое пространство, подчиняющееся только силе высшего порядка или стихии. Здесь Волошин приближается к интерпретации моря романтиками. Брюсов перевел *éternelle* как *без края* (10 ст., см. сноску № 93), которое ему понадобилось для рифмы с *мешая*, но которое, по нашему мнению, не раскрывает глубину смысла *éternelle*, так как *без края* находится вне поэзии контекста.

Смысловой повтор является разновидностью зеркальной композиции произведения. Задача Ренье--создать один образ в начале произведения и отразить его в конце--выполнена Волошиным адекватно. Повторы слов-понятий, слов-образов идут по принципу контраста: низ--верх, движение--неподвижность.

- | | |
|---|---|
| 2 | Горсть русого песка, зажатого лучами (низ--верх: земля--небо); |
| 5 | Журчащих волн морских, да ветра трепет пленный (низ--верх: море--небо), |

здесь наблюдается семантическая адаптация: *небо* близко к слову-образу *ветер*;

- 9 Лишь горсть песка, что жизнь порывы воль мятежных
(жизнь--горсть песка: земля--неподвижность, жизнь--движение);
10 ... пески на отмелях прибрежных
(неподвижность--движение: земля--море).

Эти примеры иллюстрируют, как образы моря, земли, неба (ветра) взаимопроникают и направлены к концу стихотворения--отражению человеческой жизни (пески) как "меняющийся, текущий, неуловимый образ... вечности"¹⁰⁹.

Семантическое единство оригинала переведено таким образом, что повторы словесных образов проходят через все произведение, создавая изометрические, эквивалентные сегменты. Центральный образ--горсть песка--песок (*sable blond--sable fugitif*) является семантическим ядром. Горсть русого песку... меж пальцев тихо течь семантически находится в том же поле, что и *laisser couler... grain par grain*. Песку с флексией родительного падежа -у-, означающего неопределенное количество, намеренно употреблено в архаическом звучании, что не соответствует правилам морфологии даже в эпоху Волошина¹¹⁰. Песку--песок--песка--пески--смысловой повтор, представляющий лейтмотив произведения. Он аллегоричен: песку выражает неопределенное множество в собирательном значении, что по аналогии близко к французскому *grain par grain*. Песок--это уходящее мгновение, прошлое; лишь горсть песка--аллегория одной жизни, пески--жизнь в космическом значении. В сравнении с оригиналом Волошин успешно справился с передачей этого смыслового движения стиха Ренье. Волошиным передана не только семантическая транспозиция образов-лейтмотивов, но и их звуковой комплекс. Сравним:

grain par grain--ce sable blond--rien ne pèse plus--son
sable fugitif

r-r-r-r, s-s-s-s, p-p

горсть русого песку--песок в твоих руках--лишь горсть песка
p-p-p-p, c-ск-ск-к-ск, ст-ст, п-п-п

Сравним с переводом Брюсова. Он перевел дословно выражение *grain par grain* как *песчинкою песчинку* (сноска № 93), от этого стих его отяжелел, потерял ритм, а *высыпать* не соответствует *laisser couler*, так как слово "высыпать" подразумевает силу, приложенную к действию (высыпать кем-то, под действием чего-то), в то время как "laisser couler" выражает свободное течение чего-либо; Волошинский перевод лучше соответствует этому значению (*меж пальцев тихо течь*). *Laisser couler* устремлено к слову-образу *emprunte et mêle* (9), которое выражает вечный цикл жизни, так как "emprunter"--брать взаймы, *занимать*, подразумевает и *отдать*. У Волошина верная коннотация: *возьми и дай ему* устремляется к *смешает*, сначала взять у земли "горсть русого песку", потом отдать его земле--это зеркальное отражение начала жизни (рождения) и конца ее--смерти. Жизнь, как таковая, вечна, как сыпучий песок, являясь частью природы,--говорит Волошин вслед за Ренье.

Songe que notre vie--эти две последние строки (9,10) с первого взгляда идут вразрез с подлинником, но проанализировав, становится понятным адаптация образа Волошина: ты--горсть песка (*sable fugitif*), твои порывы смешает сила, которая выше тебя, так как ты--часть природы и возвратишься в природу, несмотря на твои порывы. Французское "emprunt", означющее "dette" (долг), полученный "à titre de prêt ou pour

usage momentané"¹¹¹, т.е. взять на мгновение (момент). Волошин интерпретирует жизнь как мгновение, откуда идут "порывы воли мятежных". Это импрессионистическая интерпретация, которая перекликается с его статьей "Анри де Ренье", т.е. *Songe que notre vie... à la grève éternelle* в Волошинской интерпретации получает адекватный образ: "подумай, что наша жизнь, несмотря на ее порывы--потерянные мечты, как сыпучий песок, который берется от отмели и смешивается с ней", т.е. она вечна, видоизменяясь, исчезая, как пески. В своей адаптации образа Волошин уловил главное у Ренье--его анимизм ("cet animisme supérieur"¹¹²) и сумел передать это на русский язык с точностью.

Брюсов, несмотря на дословный перевод "о всем, что наша жизнь берет у нас, мешая летучий свой песок на отмели без края" (сноска № 93), теряет поэзию анимизма, составляющую сущность абстрактного вывода французского поэта. Его перевод характеризуется недостатком эмоций, лиризма, сухостью. Если учесть, что вся интонация его перевода не соответствует лирическому голосу Ренье с его доверительной, почти звательной интонацией, перевод Волошина поэтичнее, эмоциональнее, лиричнее. Разница в переводах Брюсова и Волошина--разница их поэтики перевода: Брюсов переводит почти слово в слово смысл произведения, отчего лиризм, субъективизм Ренье исчезает, Волошин переводит поэзию контекста, не теряя смысла, формы, но отступая перед второстепенными элементами, чтобы полнее передать индивидуальный стиль поэта. Это ему вполне удастся.

Композиционная симметрия перевода связана с метрической. Бинарность классического александрийского стиха отражена и в системе рифменных окончаний, которые соответствуют традиции перевода, но отступают от оригинала:

Ренье: М М М М М М F F F F
Волошин: Ж Ж М М Ж Ж М М Ж Ж

Каталектика Ренье отражает его *освободившийся* (*libéré*) александриец, в то время как Волошин верен русскому аналогу александрийского стиха в альтернации парных женских и мужских окончаний. Что касается чередования рифм, то перевод соответствует оригиналу--парные, смежные рифмы, расположенные по принципу двустипия:

Ренье: аа bb аа bb аа
Волошин: аа BB аа BB аа

Но Волошин теряет эффект оригинала, в котором первая половина рифмуется мужскими рифмами (1-6 ст.), а вторая половина--женскими (7-10 ст.). У Волошина--переменная рифмовка женских и мужских рифменных окончаний. В этом он опять следует за классической традицией перевода французского александрийского стиха, в котором, начиная с 16-го века мужские и женские рифмы менялись местами, и только символисты разбили эту регулярность традиционного французского стиха. Стих Ренье в нашем случае представляет *vers libéré* с вариациями клаузулы и рифм, с цезурой после 6-го слога почти во всех стихах, кроме 8-го и 4-го. Окончание перед цезурой у Ренье не классическое, по схеме:

F F M M F M M M F M,

т.е. представляет вариации женских и мужских клаузул. У Волошина, напротив, вариации дактилических и мужских клаузул перед цезурой опять-таки соответствуют русскому аналогу александрийского стиха, т.е. цезура падает на 3^ю стопу с мужским окончанием, или, если полустипение заканчивается неударным словом, на дактилическое окончание. Схема Волошина следующая:

Д М М М Д М М М

Несоизмеримость чередований клаузул и рифм Волошина с оригиналом находится в прямой зависимости от размера--шестистопного ямба с его требованиями. Причина этому чисто историческая: в России, начиная с 18-го века, александрийский стих переводился 6^{ти} стопным ямбом с парными рифмами, расположенными в двустишии с альтернативой женских и мужских окончаний, с цезурой на 6 слоге¹¹³.

В отличие от Волошина, Брюсов остался верен Ренье в его цезуре, каталектике и рифмах, но, естественно, у него появились "затычки", по выражению Эткинда, в рифме: он рифмует "взять--высыпать, закат--взгляд"; у него--"раскрыть ресницы", а не глаза, только для рифмы с "крупиды"; кроме того, у него появляются перебои в ямбе. У Волошина же выбранная им система каталектики представляет определенную закономерность, и она высокохудожественна, его рифмы, например, не уступают французскому оригиналу: из пяти парных рифм две полных, богатых, одна ассонансовая и две достаточных. Сравним:

<u>mains</u> -- <u>grains</u> (дост.),	<u>руками</u> -- <u>лучами</u> (богат),
<u>d'or</u> -- <u>encor</u> (дост.),	<u>течь</u> -- <u>речь</u> (дост.),
<u>transparent</u> -- <u>doucement</u> (дост.),	<u>пленный</u> -- <u>постепенно</u> (ассонанс.),

légères--paupières (богат.), пусты--и ты (дост.),
mêle--éternelle (дост.), мятежных--прибрежных (богат.).

Композиционно-метрическая и семантическая симметрия перевода непосредственно связана с его звуковой симметрией, в которой рифма и клаузулы являются только одной стороной ее. Метод равносильных средств Волошина, заключающийся в передаче фоно-семантических структур, находит свое полное выражение не только в благозвучии гласных и согласных, но и в соотношении звука со смыслом. Волошин, как и Ренье, употребляет гармоничную совокупность ассонансов и аллитераций. Это достигается, как и в оригинале, двумя путями: симметрией и повторами.

Звуковой комплекс оригинала, тесно связанный со смысловой семантической структурой, вращается вокруг двух семантических ядер: *la grève éternelle--ce sable blond*, с одной стороны, и *mer et ciel*,--с другой. Аллитерации *r* и *l*, связанные с ассонансами *o, ô, è, ô, a, e*, представляют настоящую "tour de force" французского поэта. Нижеследующая схема показывает эту фоно-семантическую взаимосвязь Ренье:

<u>rien</u>		<u>rouvres</u>
<u>sentiras</u>		<u>fermer</u>
<u>emprunte</u>		<u>paupières</u>
<u>prends--laisser couler</u>		<u>d'or</u>
<u>grain par grain</u>		<u>transparent</u>
(sur)à <u>la grève</u>	--- <u>éternelle</u> ---	<u>la mer--le ciel</u>
<u>sable blond</u>		<u>soleil</u>
(mains) <u>légères</u>		<u>songe</u>
<u>sable fugitif</u>		<u>contemple</u>
<u>mêle</u>		

Аллитерации *t, m, s, p, g, v*, расположенные симметрично и образующие повторы, дополняют и раскрывают звуковой комплекс *r, l*.

В переводе звуковой комплекс, также тесно связанный со смысловой логической структурой, как и в оригинале, находится в прямой зависимости от двух семантических ядер: на отмели (-ях) -- волн морских и ветра, направленных к слову-образу, выражающему Вечность -- прибрежных. Эти словоотношения, выражающие также звуковой комплекс, можно показать в следующей схеме:

пусты		
постепенно (тихо течь)		
почувствуешь		не раскрывая глаз
приляг		закрой глаза
песок -- руках		трепет пленный
горсть русского песку		журчащих
на отмели (ях)	--- прибрежных ---	волн морских -- ветра
(лишь) горсть песка		зажженного лучами
(жизнь) порывы воле	(долго)	слушай
(мятежных) пески		речь
смешает		подумай

Эта схема показывает, что звуковой комплекс перевода не противоречит общему смыслу оригинала, но Волошин употребляет свою собственную систему порядка расположения звуков для выражения тех же смысловых единиц. Близкими к подлиннику являются аллитерации звуков *r, l*, которые частично соответствуют подлиннику. Так в:

5 Журчащих волн морских, да ветра трепет пленный r-l-r-r-r-l

звуки *r* и *l* находятся в пропорции 4:2 и передают тот же эффект, что и у Ренье, хотя их пропорции не совпадают:

5 La mer harmonieuse et Le ciel transparent l-r-r-l-l-r-r

Другой пример:

4 Puis, avant de fermer les yeux, contemple encor r-l-l-r
 4 А сам закрой глаза и долго слушай речь p-l-l-l-r

У Ренье симметрия в пропорции (2:2) и параллелизм в расположении *r, l*, у Волошина--порядок и пропорция изменены, но кольцевой параллелизм *p* близко воспроизводит оригинал. Наоборот, в девятом стихе:

Лишь горсть песка, что жизнь порывы воль мятежных л-p-r-l
 аллитерации *p, л* находятся в пропорции 2:2 и их порядок симметричен, что не соответствует оригиналу:

Songe que notre vie à nous emprunte et mêle r-r-l (2:1).

Симметрия, частично совпадая с подлинником, передана также в первом и втором стихах:

Приляг на отмели. Обеими руками p-l-l-r (2:2)
 Горсть русого песку, зажженного лучами p-p-l (2:1).

Эти примеры показывают, что звуки *p* и *л* частично воспроизводят звуки *r* и *l* оригинала. Хотя они не всегда совпадают по своему положению, их четкое повторение и одинаковое расположение образуют свою собственную систему симметрии, которая имеет тот же эффект, что и у Ренье. Как видно из фоносемантической схемы, Волошин широко использует повторы, не заданные оригиналом и являющиеся второстепенными, таковы *пп*, *пск*, *пт*, *тт* в совокупности с повторами *p, л*, которые отражают смысловое ядро перевода: *горсть песку--на отмели(ях) прибрежных*. В сочетании с ассонансами *о, у, е, а* они образуют настоящую вербальную инструментовку, имеющую подобный эффект, что и в оригинале.

Хотя эти звуки в оригинале являются второстепенными;

дополняющими оркестровку *р, л* вместе с ассонансами *о, о, а, э*, у Волошина они приобретают значение опорного согласного; они намеренно усилены, "интенсивированы"¹¹⁴. Так например, в пятом стихе, наряду с частичным воспроизведением звуков подлинника (*р, л*, а также двойного *нн* в "пленный", которое можно рассматривать как субститут отсутствующего в русском языке носового), появляются не заданные оригиналом аллитерации *в-в* (*волн--ветра*) и шипящих в *журчащих*, соединенные с ассонансами *у-о-е*. Они образуют звукоподражательный эффект, который ассоциирует море. В этом Волошин добивается того же эффекта, что и Ренье от *la mer harmonieuse et le ciel transparent*.

Аналогичный пример во втором стихе:

Горсть русого песку, зажженного лучами
 о у о у о у
 (о)(о)(е) (о)(о)
 De ce beau sable blond que le soleil fait d'or
 о о о о

В подлиннике--четырежды повтор *о* в сочетании с аллитерациями *р, л*, он выражает свет, блеск, сияние, вместе с тем плавность и текучесть стиха. У Волошина плавность достигается тождеством ударных *о* и *у* (*о-у-у-о*), а также тождеством неударных гласных (*о-е-у*). Свет и блеск выражены семантически метафорой "песок--солнце", в которой аллитерации *с-с-с* в первой половине стиха в сочетаниях *рст-рс-пск* определяют весь тон стихотворения:

2	гоРСТь РуСоГо пеСКу,	рст-рс-ск
7	ПеСоК в твоих РуКах	пск-рк
9	лишь гоРСТь ПеСКа	рст-пск
10	КаК ПеСКи	кк-пск

Аллитерации звука *п* также интенсивированы. Они переданы соче-

таниями с *p, l*:

ПРибрежных (10)--ПРиляг (1)--Пленный (5),

с ассонансами, образующими внутренние рифмы благодаря ударным и безударным *o, e*:

Почувствуешь--Постепенно--Подумай--Порывы,
Песку--треПет--постеПенно--Песок--Песка--Пески.

Вместе с аналогичной интенсификацией звука *m* в сочетаниях с ударным или безударным гласными оба повтора *n-m* воспроизводят тот же эффект, что и в: *tu sentiras... que rien ne pève plus*:

И Ты Почувствуешь, как ТаеТ ПостеПенно	т-пт-тт-птп .
Песок в Твоих руках. И воТ они ПусТы.	п-т-т-пт

Таким образом, усиление качественно измененного повтора не реально воспроизводит звуковой комплекс оригинала, но адекватно передает смысловой и стилистический аспекты французского произведения.

Что касается вокализма перевода, тождество повторов ударных и безударных гласных *e, o, y*, расположенных симметрично и образующих внутренние рифмы, представляет аналог французских ассонансов. Например, Волошин достигает подобного эффекта в повторах ударного *e*, следующего после опорных согласных *p, l, n, t*:

течь--речь--трепет--пленный--постепенно--мятежных--прибрежных,
или ударного *o*, расположенного, наоборот, перед интенсифицированными опорными согласными:

отмели--горсть--долго--волн--вот--воль--отмелях,

а также неударными *o, e*:

отмели--обеими--ему--пальцев--почувствуешь--тает--смешает--
песку--песка--пески и т.д.

Такое расположение гласных может быть рассмотрено как аналог ассонансов оригинала, расположенных после опорного или перед опорным согласным:

grève--grain--blond--transparent--sentiras--rouvres--emprunte--
grève (после опорного согласного *r*, *l*),
or--encor--mer--légères--paupières--mêle--éternelle (перед опор-
ным согласным *r*, *l*).

Ассонансы Ренье имеют волнообразный эффект благодаря употреблению в одном и том же стихе чередования *a-o-ou* типа галопа (от французского слова *galop*, по выражению А.Морье¹¹⁵).

Например:

4	avant de fermer... contemple encor	a-a-o-a-a-o
	a a o a o	
8	Avant que de nouveau tu rouvres tes paupières	a-a-ou-o-ou-o
	a a ou o ou o	

Следующие примеры перевода показывают аналогичное употребление контрастирующих гласных, воспроизводящих эффект "галоп":

4	А сам закрой глаза и долго слушай речь	a-a-o-a-o-y
	a a o a o y	
1	Приляг на отмели	a-o
	a o	
5	Журчащих волн	y-o
	y o	
7	Песок в твоих руках	o-a
	o a	
10	Смешает... на отмелях	a-o
	a o	
6	... почувствуешь... таит	y-a
	y a	
2	Горсть русого песку, зажженного лучами	o-y-y-o-a
	o y y o a	

Ассонансы в переводе создают изометрические верти-
кальные сегменты, образованные словами с тем же звуком, рас-
положенными в начале, в середине и в конце стиховых линий

таким образом, что внутренняя рифма создает целые вертикальные столбцы. Напримёр, повтор звука *a*:

<u>начало</u>	<u>середина</u>	<u>конец</u>
приляг		руками
дай		лучами
сам	руках	пальцев
журчащих	не раскрывая	
	глаз	тает
тогда	песка	
смешает	как	

Здесь опять мы наблюдаем интенсификацию звука, так как в подлиннике подобные вертикальные изометрические сегменты выражены не одним звуком, а группами. Например:

<u>начало: ou-g-o-o</u>	<u>середина: è,a</u>	<u>конец: a-e-è</u>
c <u>ou</u> che-p <u>ou</u> r	gr <u>è</u> ve-c <u>ou</u> ler-	pr <u>e</u> nds- <u>e</u> nsuite-c <u>on</u> temple
	fer <u>m</u> er	
beau-s <u>on</u> ge-s <u>on</u>	sabl <u>e</u> -harmoni <u>e</u> ux	ma <u>in</u> s-grain-ma <u>in</u> s
av <u>an</u> t-qu <u>an</u> d	sentir <u>a</u> s-à nous-	tes-fa <u>it</u> -tes-l <u>è</u> g <u>è</u> res-
	à la gr <u>è</u> ve	paup <u>i</u> è <u>r</u> es-m <u>ê</u> le- <u>è</u> ternelle

Таким образом, перевод Волошина с точки зрения звуковой организации может считаться *равносильным* французскому оригиналу, так как он сумел воспроизвести звуковой эквивалент, отчего его перевод приобретает плавность, текучесть, которые являются основными чертами эвфонии Ренье.

Мелодика стиха Волошина зависит не только от звуковой окраски, ритма и логических структур, но и от всего тона лиричности, меланхолии и мечты, который достигается интонацией в форме повелительного наклонения, а также от импрессионистического словаря: *трепет пленный, русого песку, зажженного лучами, воля мятежных*. В сравнении--у Брюсова наблюдается потеря не только интимности интонации, но и импрессионизма всего произведения, который задает тон всему стихотворению: у

него--море стройное, песок белый и летучий, глубина небес, отмель без края (см. сноску № 93). Это дословное сухое воспроизведение смыслового значения, которое, наряду с декламационной интонацией, теряет весь импрессионистический налет, который так важен в произведении Ренье, так как он стущает настроение мечты. Напротив, Волошин правильно схватывает этот тон эмоциональности, напевности и легкой мечтательной грусти, отражающих стиль французского поэта.

Итак, перевод Волошина *Sur la grève* Анри де Ренье является адекватным, равносильным эквивалентом подлинника. Волошин воспроизводит с точностью формальные и семантические аспекты оригинала по принципу--ничего не было добавлено, ничего не было вычтено. Этот перевод представляет высокохудожественное произведение, отражающее индивидуальный стиль Ренье.

Нижеприведенная таблица суммирует итоги анализа.

ИТОГОВАЯ ТАБЛИЦА ПЕРЕВОДА ВОЛОШИНА ПРИЛЯГ НА ОТМЕЛИ...

	Сов- падение	Несов- падение	Не переведено
<u>Тематическая выразительность</u>			
Идентичный образ	4		
Подобный образ--слабее смысл (сужение образа)		1	
Подобный образ--сильнее смысл (расширение образа)		1	
Образ по коннотации	3		
Адаптация образа	2		
Образ по аналогии	3		
Семантическая изобразительность	Адекват.		
Словарь	Адекват.		
Тон	Адекват.		
<u>Гармония стиха</u>			
Форма	10-строчн.		
Строфическая структура	1 строфа		
Эквилинеарность	10		
Метр и размер	Аналог:	перебои	
	6-стоп.ямб	в: 9 ст.	
Цезура	1-7 ст.,	8,9 ст.	
	10 ст.		
Перенос.	2	3	
Ритмико-синтаксическая композиция:			
а) общий аспект	90%	10%	
б) слоговой ритм	нечетность слог. гр.	част.не- совп. кадан.	
в) кольцевая синтаксическая формула	3+2+2+3	3+2+5	
г) кольцевая смысловая формула	3+2+2+3		
д) кольцевая формула поэтического мира	1+2+1		
Рифма:			
полная	1	1	
достаточная	2		
ассонансовая		1	
схема чередований	aabbaabbaa	альтернация м. ж. рифм	вариации м. ж. рифм
чередование рифмованных окончаний			
	аналог	вариация F, M клауз.	
Звуковой комплекс			
	частично: p, л, т, н, с, о, у, а, е	усиление: п, т, о, у, а, порядок располож.	[g] носовые

3) Анализ перевода поэмы Снилось мне... (J'ai feint...)

- 1 J'ai₂ feint / que des₃ Dieux / m'aient₃ parlé;
 2 Celui-là / ruisselant / d'algues et d'eau,
 3 Cet autre₄ lourd / de grāp: / pes et de blē.
 4 Cet autre₄ ailé,
 5 Farouche et beau
 6 En sa stature / de chair nue,
 7 Et celui-ci / toujours voilé,
 8 Cet autre₄ encōr
 9 Qui cueille, / en chantant, / la ciguē
 10 Et la pensée
 11 Et qui₃ noue / a son thyrs₅e d'or
 12 Les deux serpēts / en caducée,
 13 D'autres₃ encōr...
 14 Alors j'ai₃ dīt: / Voici₄ des flū: / tes et des₅ corbeilles,
 15 Mordez₄ aux fruits;
 16 Ecoutez₄ chān: / ter les abēilles
 17 Et l'humble bruit
 18 De l'osier₃ vēr / qu'on₃ tresse / et des₃ roseaux / qu'on₃ coupe.
 19 J'ai dit₄ encōr: / Ecoute,
 20 Ecoute,
 21 Il y a₅ quelqu'un / derrière l'echo,
 22 Debout₄ parmi / la vie / universelle
 23 Et qui₃ porte / l'arc₃ double / et le₃ doub: / le flambeau,

- 24 Et qui⁴ est nous
 25 Divin⁴ement...
 26 Face invis⁵ible! / je t'ai⁴ gravée / en médail³les
 27 D'argent³ doux / comme l'aube⁵ pâle,
 28 D'or³ ard⁵ent / comme le sol⁵eil,
 29 D'airain³ s⁵ombre / comme la nuit;
 30 Il y⁴ en a / de tout⁴ métal,
 31 Qui tintent⁴ clair / comme⁴ la jo⁵ie,
 32 Qui sonnent⁴ lour⁴d / comme⁴ la glo⁵ire,
 33 Comme l'am⁴our, / comme⁴ la m⁴ort;
 34 Et j'ai³ fait / les plus³ b³el: / les de³ b³el: / le³ argile
 35 Sèche et⁴ frag⁴ile.
 36 Une³ à une, / vous les⁵ comptiez / en souri⁴ant,
 37 Et vous⁵ disi⁴ez: / Il est hab⁴ile;
 38 Et vous⁵ passi⁴ez / en souri⁴ant.
 39 Aucun⁴ de vous / n'a donc³ vu
 40 Que mes³ ma²ins / tremblaient / de tendr³esse,
 41 Que tout² / le grand³ son: / ge terr³estre
 42 Vivait⁴ en moi / pour vivre⁴ en eux
 43 Que je⁴ grava⁴is / aux métaux⁴ pieux,
 44 Mes² Dieux,
 45 Et qu'ils⁴ éta³ient / le visa: / ge vivi³ant
 46 De ce³ que / nous av⁵ons senti / des r²oses,

- 47 De l'eau, / du vent,
 48 De la forêt / et de la mer,
 49 De toutes / choses
 50 En notre chair,
 51 Et qu'ils / sont nous / divinément.

Henri de Régnier, *Les médailles d'argile*

- 1 Снилось мне, / что боги говорили / со мною:
 2 Один, / украшенный водорослями / и струящийся влагой,
 3 Другой / с тяжелыми гроздьями / и колосьями пшеницы,
 4 Другой крылатый,
 5 Недоступный и прекрасный
 6 В своей наготе,
 7 И другой / с закрытым лицом,
 8 И еще другой,
 9 Который / с песней / срывает омер
 10 И аютины глазки
 11 И свой золотой тирс / оплетает
 12 Двумя змеями,
 13 И еще другие...
 14 Я сказал тогда: / вот флейты и корзины,
 15 Вкусите / от моих плодов;
 16 Слушайте / пенье пчел

- 17 И смиренный шорох
 18 Ивовых прутьев / и тростников.
 19 И я сказал еще: / Прислушайся,
 20 Прислушайся,
 21 Есть кто-то, / кто говорит / устами эхо,
 22 Кто один / стоит среди / мировой жизни,
 23 Кто держит / двойной лук / и двойной факел,
 24 Тот, / кто божественно есть--
 25 Мы сами...
 26 Лик невидимый! / Я чеканил тебя / в медалях
 27 Из серебра нежного, / как бледные зори,
 28 Из золота знойного, / как солнце,
 29 Из меди суровой, / как ночь,
 30 Из всех металлов,
 31 Которые / звенят ясно, / как радость,
 32 Которые / звучат глухо, / как слава,
 33 Как любовь; / как смерть;
 34 Но самые лучшие-- / я сделал / из глины
 35 Сухой и хрупкой...
 36 С улыбкой / вы будете / считать их
 37 Одну за другой,
 38 И скажете: / они / искусно сделаны;
 39 И с улыбкой / пройдете мимо.
 40 Значит, / никто из вас / не видел,
 41 Что мои руки / трепетали / от нежности,
 42 Что весь / великий сон земли

- 43 Жил во ³мне, / чтобы ⁵ожить в них?
 44 Что из благочестивых металлов / ¹⁰чеканил я ⁴
 45 Моих ⁴богов,
 46 И что ⁶они были / ⁴живым ликом
 47 Того, / что мы ⁵чувствуем / в ²розах,
 48 В ²воде, / в ²ветре,
 49 В ²лесу, / в ²море,
 50 Во ²всех / ⁴явлениях
 51 И в ⁵нашем теле
 52 И что ⁴они, / ⁴божественно, / ³—мы сами...

"Апри де Ренье", *Аполлон*, № 4, (1910)

Перевод *J'ai feint...* Апри де Ренье, которым открывается его сборник *Медали из глины* (1900)¹¹⁶, был прочитан Волошиным 3 марта 1909-го года в Петербургском "Салоне" в своем докладе "Аполлон и мышь"¹¹⁷, а потом напечатан в журнале *Аполлон* в его статье "Апри де Ренье". В обоих случаях это стихотворение приводится им как пример "чистого аполлинического искусства", т.е. нео-реализма, в котором, по его мнению, наиболее ярко отразились символы "убегающего мгновения"¹¹⁸, "божественно ниспосланного"¹¹⁹. Вот как Волошин интерпретирует это стихотворение:

Сдержанная стыдливость, свойственная поэзии Апри де Ренье, не позволила ему назвать по имени Эроса, того Бога, который стоит один посреди мировой жизни, сочетая в себе любовь и смерть: двойной лук и двойной факел, и кто божественно есть—мы сами. Здесь передано то сознание, что весь великий аполлинический сон земли живет в нас для того, чтобы ожить в наших

творениях, что все лики, которые мы чеканим в своих медалях, являются только преломленными отражениями его невидимого лика, неизреченно тождественного с нашим внутренним "я".¹²⁰

Эти слова точно выражают пантеистическую сущность стихотворения подлинника, в котором любовь и смерть представляют центр одного круга, внутреннего я--*qui est nous divinement*. Смысловая формула русской версии точно совпадает с французской:

divinement	божественно
l'amour-moi-nous(ils)-la mort	любовь-я=мы(они)-смерть
face invisible	лик невидимый

Снилось мне... (Боги) Ренье Волошин сравнивает со старой русской сказкой о курочке-рябе, которая снесла золотое яичко, но, когда пробегающая мимо мышка разбила это яичко, курочка-ряба обещает деду и бабке снести другое яичко--простое, не золотое¹²¹. Волошин интерпретирует простое яичко как "вечное возвращение жизни, неиссякаемый источник возрождений, переходящий знак того яйца, из которого до временно возникает все сущее"¹²². Золотое яйцо, как и произведение искусства, "всегда только чудо", но выше этого чуда стоит "ритм смерти и возрождения". Ренье и курочка-ряба, согласно Волошину, говорят об одном и том же:

Пусть разбиваются золотые яички, они тем прекраснее, чем хрупче.¹²³

Так для Волошина золотое яичко из старой русской сказки и хрупкие медали из глины из французского стихотворения--символы основного принципа жизни. Их раскалывание символизирует возрождение, жизнь. Для ее возникновения, для ее начала необходимо "безвозвратное воспоминание"¹²⁴ о потерянном мгновении, которое приравнено Волошиным к "аполлиническому сну"¹²⁵,

оживающему только в "наших творениях":

Пробудиться от жизни--это смерть, поверить в реальность жизни--это потерять свою божественность.¹²⁶

Хрупкие медали невидимого лика символизируют "наше внутреннее "я"--"того, кто один стоит среди мировой жизни" (22 ст.), т.е. гармония бытия божественна, и Бог--"мы сами" (25 ст.). Так идея стихотворения французского поэта приобретает значение на русской почве: Ренье и старая русская сказка разъясняют один и тот же "смысл символа"¹²⁷--"убегающее мгновение" олицетворяет жизнь.

С точки зрения воспроизведения образности перевод представляет эквивалент. Мы не будем останавливаться на тематических совпадениях подлинника и перевода, а проследим характерные несовпадения двух текстов в области образности.

Во втором стихе *ruisselant d'algues et d'eau* будет дословно "струящийся от водорослей и воды", Волошин переводит *украшенный водорослями и струящийся влагой*, адаптируя смысл, добавляя "украшенный" как определение к "водорослям". Метафорическое значение *ruisselant* по отношению к *algues* не переведено, "украшенный" имеет нейтральное значение, образ обеднен.

В третьем стихе *cet autre lourd de grappes et de blé* переведено как *другой с тяжелыми гроздьями и колосьями пшеницы*, это тоже адаптация, образ сужается, так как *lourd*--тяжеловесный, перегруженный относится к богу, а не к "гроздьям и колосьям".

В одиннадцатом стихе Волошин модулирует образ *deux*

serpents en caducée, не переводя совсем *en caducée* и тем самым теряя двойной смысл образа *caducée*, обозначающего не только Геральдический знак, но и являющийся символом силы, энергии и бодрости духа.

В восемнадцатом стихе образ обеднен, literalный перевод будет: "зеленой ивы, которую плетут, и тростников, которых режут". Смысл подлинника передан в *ивовых прутьев и тростников*, но образ "плетут и режут" исчезает; сужается смысл.

Четвертая лесса переведена в будущем времени, что не соответствует оригиналу; *il est habile* literalно "он искусен, он умелец", передано как *они искусно сделаны*, что искажает смысл образа: *il* в значении "творец". Перевод в пассивной форме вместо активной, как у Ренье, уменьшает семантическое значение темы божественности, являющейся движущей силой творчества как такового, по Ренье.

В пятнадцатом стихе--добавление *моих плодов*, образ становится конкретным. У Ренье он носит отвлеченный характер. Фрукты символизируют результат творчества вообще; добавляя *моих*, Волошин не искажает общий смысл образа, но сужает его, накладывая субъективный отпечаток на выражение темы: творчество вообще становится "моим" творчеством.

Кроме этих второстепенных недостатков, семантическая выразительность перевода адекватна подлиннику, а его структурные черты показывают настоящую виртуозность. Мы согласны с Эммануилом Райсом, что перевод Волошина *Боги* представляет

не просто "отдельную удачу", но лучше в некотором отношении, чем подлинник, "ценнее оригинального произведения"¹²⁸.

Такая удача, нам кажется, зависит от метода *равно-сильных средств* Волошина, благодаря которому индивидуальный стиль подлинника воспроизведен с точки зрения фоно-семантического принципа. *Боги (Снилось мне...)* написано, следуя за оригиналом, свободным стихом (*vers libre*), который построен аналогично музыкальной системе, в которой выдох представляет меру количества слогов в строке, а паузы соответствуют поэтической мысли. Главное в нем — акустический эффект, построенный на повторах лексических, синтаксических, тонических, фонических структур. Перевод Волошина *равносилен* акустическому эффекту Ренье. Его метод может быть назван, пользуясь определением Ю. Лотмана, способностью "обслуживать в разных системах инвариантные функции"¹²⁹. Благодаря такому методу, выражаясь словами самого Волошина, сказанными им по поводу переводов Сологубом стихов Верлена, Ренье "заговорил русским стихом, так непринужденно, просто и капризно звучит он"¹³⁰.

Верлибр имеет свою собственную поэтику, основанную, согласно Зигмунту Черни¹³¹, на принципах констант — силлабических, фонических, тонических, лексических и логико-синтаксических. Поэтому, следуя современным воззрениям на верлибр, в нашу задачу входит показать, насколько переводчик воспроизвел адекватно поэтику верлибра А. де Ренье, которая принадлежит к ранней эпохе верлибра, когда основной элемент поэтики лежал в исключительной акустичности, музыкальности неопреде-

ленной группы стихов, объединенных вместе в различные лессы¹³². Ритм верлибра Ренье представляет определенную систему повторов различных структур. Этот принцип системности мы и возьмем за критерий сравнительного анализа двух поэтов. Поскольку воспроизведение ритма является основным элементом свободного стиха, мы разберем, как Волошин передал своей собственной системой поэтики поэзию подлинника, руководствуясь правилом, "no elements should be added or omitted"¹³³.

Нами будут рассмотрены те элементы ритма, которые являются инвариантными в обоих произведениях:

- 1) Силлабо-тонический ритм (ритм слоговых групп),
- 2) Ритм ударности (акцентный ритм),
- 3) Лексический, синтаксический и логический ритмы,
- 4) Фонический ритм (ассонансы и консонансы).

1) Силлабо-тонический ритм

Стихотворение Ренье состоит из пяти лесс, объединяющих 51 стиховую строку. Количество стиховых строк в каждой лессе следующее:

13--12--10--3--13

Каждая стиховая строка представляет различное количество слогов от 2 до 12; стихи Ренье--классические "квадратные" стихи, состоящие в основном из четного числа слогов : 2-4-6-8-10-12, нечетных всего семь. Согласно исследованию Анри Морье, нечетные группы слогов у Ренье выражают эмоции, усталость, волнение; они вместе с переносной и женской цезурами придают плав-

ность, растянутость, медлительность стиху¹³⁴. В классическом свободном стихе, т.е. в парных четных стихах, появляются нечетные группы 3, 5:

6	8:5/3	21	10:5/5	36	12:3/5/4
11	8:3/5	27	8:3/5	40	8:3/5
14	12:3/4/5	28	8:3/5	46	10:3/5/2

Кроме того, нечетные группы 3 и 5 появляются в нечетных (не-парных) стихах:

2	9:3/3/3	37	9:5/4
9	9:2/3/4	38	9:5/4
13	3:3/0	39	7:4/3
26	11:5/4/3		

К этому следует добавить группы 3, образованные от классического каданса:

1	8:2/3/3	34	12:3/3/3/3
18	12:3/3/3/3	41	8:2/3/3
23	12:3/3/3/3		

Таким образом, несмотря на "квадратность" верлибра Ренье, нечетные группы слогов нарушают единообразие пауз, придавая всему стиху эмоциональность и динамичность. По этому поводу

А. Морье пишет:

Le groupe impair (ou non métrique), notamment celui de 5, correspond à l'expression des sentiments ou du mouvement.¹³⁵

Сам Ренье придавал "группе 5" большое значение, говоря, что "le groupe 5 donne l'attitude dans le mouvement"¹³⁶. Нечетные группы, особенно 5, отражают индивидуальный, присущий Ренье, ритм. Как известно, не только Ренье, но и другие символисты (Кан, Верлен, Рембо, Лафорг) искали в группе пяти слогов выражение движения, мажорности, музыки стиха¹³⁷. Нет сомнения в том, что Волошин был знаком с новым направлением ритма во

Франции, который привел к дислокации регулярности французского стиха, превратив его впоследствии в полиморфный стих, в котором, как писал Реми де Гурмон, "le nombre exact des syllabes n'est plus nécessaire à la mesure des vers"¹³⁸.

В своей статье о Ренье Волошин восхищается "правильностью, чистотой и прекрасной четкостью"¹³⁹ стиха Ренье, который, по его мнению, выражает "первую ступень его художественной зрелости"¹⁴⁰. Выбор для перевода именно этого стихотворения, написанного верлибром, не случаен. В России в это время свободный стих был воспринят с некоторым недоверием и считался экспериментальным^{140а}. Хотя новатором введения верлибра в России был Брюсов, благодаря его переводам Верхарна и его собственным стихам, как например, *Конь Блед*, *Слава толпе*, нужно отметить, что переводы верлибра Ренье были сделаны Волошиным почти в ту же эпоху. Впоследствии он переводит Анри де Ренье только верлибром, даже его классические сонеты (*Тревога*, *Пленница*, *Девочка*), и его собственные стихи и поэмы позднего периода (после 20-х годов) о России написаны тоже свободным стихом. Можно с уверенностью заявить, что учился он ему у французских поэтов, в частности у Ренье.

Снилось мне...., как и у Ренье, разделено на лессы, но они несколько изменены графически. У Волошина четко определены четыре лессы, отделенные друг от друга многоточиями. Он не выделяет трехстрочную четвертую лессу, как Ренье, но ритмически и синтаксически она присутствует. Вместо 51 строки, у Волошина 52 стиховых строчки за счет выделения в четвер-

той лессе одну за другой (37) в отдельную строку. Несмотря на это, графически свободный стих Волошина соответствует подлиннику. Это достигается соразмерностью длинных и коротких строк, "композиционно значимых повторами словесно-звукового материала"¹⁴¹. Рассмотрим, как переводчик, используя возможности родного языка с его длинными словами в отличие от коротких французских, передает силлабо-тонический ритм.

Несмотря на различие слогов в строке (у Ренье самая большая строка--12, а у Волошина равна 18 слогам), принципы французского верлибра соблюдены. Ренье пишет свое стихотворение, согласно принципу музыкальных фраз, каждая из которых представляет одну законченную поэтическую мысль, организованную в лессы. Связь между лессами, кроме синтаксических параллельных конструкций, о которых мы будем говорить ниже, достигается эвритмией аналогичных слоговых групп. Каждая лесса представляет такую комбинацию членов, в которой основным элементом является квадратная группа 4; она или повторена 4-4, или встречается отдельно, или как двойной член 2-2, или находится с нечетными группами 3 и 5. Связь между лессами достигается именно этими последними комбинациями, т.е. нечетными группами, особенно группой 5. Они обеспечивают нерегулярность слогового ритма, вводя эмоциональный элемент в монотонность слогового ритма, создавая тем самым атмосферу лиризма, волнения и тоски, которую Волошин определил как "тоску предстоящих воплощений"¹⁴².

Волошин следует за Ренье, беря за основу лессу, орга-

низованную по принципу одной музыкальной фразы. Первая лесса открывается увертюрой 3-7-3 (1) с параллельной группой 3 в начале и в конце фразы; следующие два члена лессы (2,3) тоже построены по принципу параллелизма:

2 ст. 2-9-7

3 ст. 2-7-8

Анафорический повтор группы 2, а также повтор группы 7, балансирует употребление четырех и пятисложных слов (1,2,3).

Ритмическая связь между тремя стиховыми строчками достигается группой 7, которую мы встретим в 10 стихе. Группа 8 повторяется в 5 стихе, а группа 3 связывает первую стиховую строку с 7 стихом и с 9 стихом, она удвоена в 11 стихе и в 13 стихе (группа 6) и утроена во 2 стихе (группа 9).

Группа 5 разрезает всю лессу на отдельные короткие ритмические сегменты. Она встречается изолированно в 4,6,8, 12 стихах или связана с группой 3 в 7 стихе и с группами 3-2 в 9 стихе, образуя настоящий музыкальный каданс эвритмии.

Наконец, группа 2 второго и третьего стихов возобновлена в 9 стихе, где она связана с группой 3, продолжая вертикальную комбинацию 3-2-2 первого, второго, третьего стихов в горизонтальном отрезке 3-2, который увеличен в два раза в 11 стихе: 6-4.

Таким образом, первая лесса построена на гармонической взаимосвязи слоговых групп 2,4,6,8 (четных) и 3,5,7 (нечетных), константой является группа 5 и ее вариации.

Вторая лесса построена по тому же принципу музыкальной фразы, как и у Ренье. Она также открывается увертюрой из

двух членов: 5-7 (14) и 3-5 (15), где группа 5 выступает как константа, употребленная в хиазмическом порядке. Группа 7 связывает вторую лессу с первой, образуя структурное единство построения. Группа 3 является связующим звеном всей 2 лессы, она проявляется как вторая константа второй лессы: третий, четвертый, шестой, одиннадцатый члены лессы (16,17,19,24) представляют удвоение группы 3, а в восьмом, девятом, десятом членах лессы (20,21,22) она расположена в начале каждой стиховой строки, создавая ритмическую анафору, в то время как два других члена связаны с группами 4,5,3. Такой порядок обеспечивает стихам 21,22,23 параллелизм ритма:

21 ст. 3-4-5
22 ст. 3-4-5
32 ст. 3-3-5

Группа 3 заканчивает вторую лессу. Последние члены первой и второй лессы представляют вариации группы 3, так как 6--ее удвоение, в этом опять сказывается связь в ритмической композиции перевода, которая соответствует подлиннику.

Группа 4 служит связующим звеном с тремя предыдущими стиховыми строками: 5-4, 6-4, 4 (17,18,19), создавая регулярный ритм. Вся лесса построена на двух константах: 3-5, 4-5 и их вариациях. Группа 5 находится или в начале членов лессы:

5... (14 ст.)
5... (18 ст.)

или в виде клаузул:

...5 (15 ст.)
...5 (20 ст.)
...5 (21 ст.)
...5 (22 ст.)

В 24 стихе обособленно выступает группа 1, которая не связана ритмически с композицией лессы. Такое обособление имеет большое значение: употребление в середине стихотворения односложника *тот*, который представляет синонимический вариант слова *Бог*, полнее раскрывает смысл произведения, здесь ритм "семантизируется", по выражению Е. Эткинда, становится "содержательным"¹⁴³, т.е. наблюдается тесная связь между поэтическим смыслом и тоническим ритмом.

Третья лесса открывается обращением, представляющим слоговую группу 5, которая точно воспроизводит подлинник. Эта группа употреблена, как и в первой лессе, в виде насечек, разрезающих всю лессу на три параллельных сегмента коротких фраз:

26 ст.	5... (анафорически),
30 ст.	5... (обособленно),
35 ст.	5... (обособленно).

Остальную часть третьей лессы можно подразделить на три ритмических члена:

<u>1й член</u>	<u>2й член</u>	<u>3й член</u>
...6-3 (26 ст.)	4-4-3 (31 ст.)	7-3-3 (34 ст.)
7-6 (27 ст.)	4-4-3 (32 ст.)	
7-3 (28 ст.)	3-2 (33 ст.)	
6-2 (29 ст.)		

Как видно из сопоставления этих трех членов, группа 3 входит в каждый из них, выражая константу эвритмии. Ее вариации--удвоение в 27 стихе и 29 стихе (группа 6). Она связана с группой 7, а также с группой 2 и ее удвоением--4, тем самым обеспечивая параллелизм ритма с первой и второй лессами, создавая одно эвритмическое целое.

Четвертая лесса связана с предыдущими лессами ритмическим членом 3-4-3 (36) и нечетной группой 5 в 37 стихе, которую Волошин выделяет как самостоятельную и которая может быть рассмотрена как аналог стиха *Ренье ипе а ипе* (группа 3). Это говорит о том, что Волошин сознательно подчеркивает роль группы 5 в тоническом ритме перевода; кроме того, такое выделение выражения *одну за другой* отражает ритм "падающих капель" (термин А. Морье), присущий вообще индивидуальному стилю Ренье. В остальном четвертая лесса построена по тому же принципу, что и предыдущие: группа 3 удвоена в 38 стихе и связана с квадратной группой: 4-2-6 (38), группа 5 представляет клаузулу члена: 4-5 (39). Ритм этой лессы построен на прогрессивном увеличении слогов второй части константы (2-3-5-6):

...4-3 (36 ст.)
 4-2-6 (38 ст.)
 4-5 (39 ст.)

Первая часть константы остается неизменной и представлена группой 4.

Пятая лесса отражает подобную симметрию ритмических групп, что и предыдущие. Четные члены 2-4 являются константой пятой лессы, которая в ритмическом отношении имеет тот же эффект, что и пятая лесса оригинала. Она открывается увертюрой четырехчленной композиции (40-43), в которой группы 2 и 4 расположены симметрично, их симметрия разбита группой 3 и ее удвоением--группой 6 в 40 и 43 стихах, а также группой 5, расположенными в перекрестной параллельной симметрии. Создается двойной параллелизм ритма.

Вторая часть пятой лессы от 44-го до 52-го стиха построена по тому же принципу двойного параллелизма двух констант: группы 3 (удвоение--6) в 46 и 52 стихах и группы 2 (ее удвоение 4), разделенными насечками группы 5 в 47, 51 стихах и в 44--ее удвоением из 10 слогов. Связь с другими лессами достигается через ритм нечетных групп 5 и 3 в сочетании с четными 2 и 4.

Таким образом, тонический ритм перевода, выраженный повторами аналогичных слоговых групп каждой лессы напоминает тонический ритм подлинника. Несмотря на разницу длины слогов в русском и французском стихотворениях, принцип построения тот же: это цепные повторы тождественных или аналогичных функциональных групп, которые связывают одну лессу с другой в словесно-музыкальной эвритмии. Хотя переводчик количественно увеличивает слоги стиховой строки (от 3 до 18), перевод не страдает от тяжеловесности четырех- и пятисложников, так как они балансированы соразмерным расположением одно- и двухсложников в параллельных конструкциях. Так же как и Ренье, в своей системе эвритмии Волошин опирается на нечетные группы слогов 3 и 5. Группы 5 внутри стиха или изолированные, как и у Ренье, приобретают структурную роль в переводе, разделяя все произведение на короткие стиховые строки, которые придают динамичность и лиризм всему произведению.

2) Ритм ударности

Ритм ударности находится в прямой зависимости от эмо-

ционального тона, от силы и значимости поэтической мысли каждой стиховой строки. Он тесно связан с другими ритмическими элементами, в частности, с тоническим, синтаксическим, лексическим и логическим ритмами¹⁴⁴. Сравним количество ударов каждой стиховой строки обоих поэтов:

Ренье	Волошин
Первая лесса: 3-3-3-1-1-2-2-1-3-1-2-2-1	3-3-3-1-1-1-2-1-3-1-2-1-1
Вторая лесса: 3-1-2-1-2-2-1-2-2-3-2-1	3-2-2-1-2-2-1-2-2-3-2-1
Третья лесса: 2-2-2-2-2-2-2-2-3-2	2-2-2-2-2-2-2-2-3-2
Четвертая лесса: 2-2-2	2-1-2-2
Пятая лесса: 2-2-2-2-2-1-2-3-2-2-2-1-3	2-2-2-2-3-1-2-3-2-2-2-1-3

Оба произведения построены на ударности 1-2-3, причем трехударный ритм приходится на первую половину произведений. Ударный ритм Волошина не совпадает в 6 стихе за счет короткой слоговой группы 5, вместо 8 у Ренье; в 12 стихе--потеря удара за счет модуляции образа, о чем мы говорили выше; наоборот, увеличение ритмического удара идет за счет употребления многосложных слов (в 44 стихе--*благодетели* в сравнении с коротким французским *pieux*) и добавлений: *вкусите от моих плодов* (15) длиннее в сравнении с *mordez aux fruits*. В 37 стихе ударность увеличена за счет выделения одну за другой (группу 5) в отдельный стих.

Сравнение ритма ударности перевода и подлинника показывает, что Волошин воспроизводит эквивалент акцентной структуры построения французского произведения, тем самым добиваясь адекватной передачи эмоционального тона, силы и значимос-

ти поэтической мысли оригинала.

3). Лексический, синтаксический и логический ритмы

Лесса в обоих произведениях выступает как логико-синтаксическая структурная единица. Волошин следует за Ренье в воспроизведении синтаксического построения своего перевода, за исключением 37-го стиха, который выделен как самостоятельный. Каждая лесса перевода построена по принципу симметрии, основанной на повторах слов и синтаксических конструкций. Симметрия, как мы показали выше, является основным элементом риторики Анри де Ренье. Разберем эту симметрию в сравнении перевода с оригиналом.

Перевод, следуя за подлинником, построен по принципу нагнетания, константой являются анафорические повторы союза и с вариациями коротких слов: *и+еще, и+что, и+я, и+другой*. Они имеют аккумулятивный эффект нагнетания эмоций, приводящий поэта-читателя в состояние психического напряжения. Амплификация этих повторов, проходящих через все произведение, производит впечатление эмоционального подъема каждой фразы, этот подъем падает в 25 и 52 стихах, выражая заключение первой и второй части в словах: *божественно--ми сами*, подчеркивая развитие темы:

божественно
я ————— мы

Сравним:

3 cet autre...
4 cet autre...
7 et celui-ci

другой с...
другой крылатый
и другой

8	<u>Cet autre ençor</u>	<u>И еще другой</u>	
10	<u>Et la pensée</u>	<u>И анютины глазки</u>	
11	<u>Et qui noue</u>	<u>И свой золотой тирс</u>	
13	<u>D'autres encor</u>	<u>И еще другие</u>	
17	<u>Et l'humble bruit</u>	<u>И смиренный шорох</u>	
23	<u>Et qui porte</u>	<u>И я, сказал еще</u>	(19)
37	<u>Et vous disiez</u>	<u>И скажете</u>	(38)
38	<u>Et vous passiez</u>	<u>И... пройдете</u>	(39)
45	<u>Et qu'ils étaient</u>	<u>И что они были</u>	(46)
51	<u>Et qu'ils sont nous</u>	<u>И в нашем теле</u>	(50)
		<u>И что они божественно</u>	(52)

В этом примере мы наблюдаем повтор одинакового смысла и одинаковой синтаксической структуры, т.е. семантический повтор накладывается на повтор фундаментальный--повтор структуры. Эффект от этого--иммобилизация поэтической мысли, ведущей к состоянию напряжения¹⁴⁵.

Тот же эффект чередования ожидания и нагнетания поэтической мысли идет от употребления переносов, и в этом перевод Волошина имеет большое достоинство. Так же как и у Ренье, его переносы служат для нарочитого разрыва предложения, вызывающего напряжение благодаря состоянию ожидания важного члена поэтической мысли, который должен последовать за переносом. Сравним:

5-6	... et beau <i>En sa stature de chair nue</i> и прекрасный <i>В своей нагоме...</i>
11-12	...qui noue à son thyrsе d'or <i>Les deux serpents...</i> ... золотой тирс оплетает <i>Двумя змеями</i>
26-27	... en médailles <i>D'argent</i> ... в медалях <i>Из серебра</i>

- 34-35 ... de belle argile
Sèche et fragile
 ... из глины
Сухой и хрупкой
- 41-42 ...le grand songe terrestre.
Vivait en moi
 ... великий сон земли (42- 43)
Жил во мне
- 45-46 ... le visage vivant
De ce que nous
 ... живым ликом (46-47)
Того, что мы

Другая группа переносов, как и у Ренье, выражает состояние напряжения поэтической мысли в виде перечислений, соединенных союзом *и*, о чем мы говорили выше (9-10, 16-17, 51-52). Несовпадения--в переносе 37 стиха для выделения ритмической слоговой группы 5, а также в 41 стихе (42), 43(44), 45(46) из-за повторов союза *что*, который у Волошина играет аккумулятивную роль, а не разделительную (переносную), как у Ренье.

Этот принцип напряжения поэтической мысли с 1-го до 25-го стихов и от 26-го до 51-го(52) стихов выражен также повторами: *кто--который(ие)*, представляющими вариации французского *qui*; анафорического *из* (27, 28, 29, 30)--точный перевод партитивного предлога *de* в тех же стиховых строках; *как--comme*; местоимений *я--ми*, выражающих тематическую сущность.

Повторы, как разновидность симметрии, входят в параллельные конструкции, которые способствуют тематическому выражению и представляют характерную черту стиля Ренье. Рассмотрим несколько примеров.

1. Параллельные конструкции с предлогом *de*:

Для Ренье характерны параллельные конструкции типа

предлог *de* + определительные дополнения, выраженные субстантивами. Сравним:

- | | |
|---|---|
| 2 | <i>Celui-là ruisselant d'algues et d'eau,</i> |
| 3 | <i>Cet autre lourd de grappes et de blé</i> |
| 2 | Один, <u>украшенный</u> водорослями и <u>струящийся</u> влагой, |
| 3 | Другой с <u>тяжелыми</u> гроздьями и <u>колосьями</u> пшеницы, |

Перевод представляет тематическую аппроксимацию, так как во 2 стихе появляется добавление *украшенный*, а в 3 стихе *autre lourd* переносится на *гроздьями и колосьями*. Но несмотря на тематическую слабость, с точки зрения ритма русские стихи, представляя параллелизм конструкции, ритмичны и достигают подобного эффекта звучания: дополнения в творительном падеже и параллелизм причастий второго стиха обеспечивают риторический эффект этой симметрической конструкции.

В другом примере комбинация типа: субстантив + эпитет в *D'argent doux... D'or ardent... D'airain sombre* (28-29) находит свое адекватное выражение в тех же русских стихах:

Из серебра нежного...
Из золота знойного...
Из меди суровой

Эффект симметрического воспроизведения этой конструкции достигается двумя путями: повторами предлога *из* и инверсией существительного и прилагательного, которая в русском языке играет роль поэтическую в отличие от оригинала, где место прилагательного после существительного занимает нейтральную позицию. Поэтому в переводе риторическое качество такой симметрии приобретает большее поэтическое значение, чем в оригинале.

Аналогичный пример адаптации на русский язык французской конструкции типа *de* + существительное находится в переводе 47, 48, 49, 50 стихов:

... <u>des</u> roses,	... <u>в</u> розах,
<u>De</u> l'eau, <u>du</u> vent,	<u>В</u> воде, <u>в</u> ветре,
<u>De</u> la forêt et <u>de</u> la mer,	<u>В</u> лесу, <u>в</u> море,
<u>De</u> toutes choses...	<u>Во</u> всех явлениях...

Здесь повторы обстоятельственных дополнений с предлогом *е* адекватно отражают параллелизм стихотворения Ренье.

II. Другой группой симметрических параллельных конструкций, характерных для стиля Ренье, являются аккумулятивные сравнительные конструкции типа *comme* + субстантив в третьей лессе, которые употреблены для выражения тематической кульминации:

comme
en médailles-----l'amour=la mort

В переводе эти сравнительные параллельные конструкции *как* + существительное, имеющие аккумулятивный эффект, материализуют ритмико-синтаксическую динамику индивидуального стиля Ренье, так как наречие *как* разбивает строку на симметричные полустихия, являющиеся одним из основных элементов риторики Ренье; Волошин добивается подобного эффекта, сравним:

- | | |
|----|---|
| 27 | D'argent doux // <u>comme</u> l'aube pâle, |
| 28 | D'or ardent // <u>comme</u> le soleil, |
| 29 | D'airain sombre // <u>comme</u> la nuit; |
| 30 | Il y en a // de tout métal, |
| 31 | Qui tintent clair // <u>comme</u> la joie, |
| 32 | Qui sonnent lourd // <u>comme</u> la gloire, |
| 33 | <u>Comme</u> l'amour, // <u>comme</u> la mort; |
| 27 | Из серебра нежного, // <u>как</u> бледные зори, |
| 28 | Из золота знойного, // <u>как</u> солнце, |
| 29 | Из меди суровой, // <u>как</u> ночь, |
| 30 | Из всех металлов, |
| 31 | Которые звенят ясно, // <u>как</u> радость, |

- 32 Которые звучат глухо, // как слава,
 33 Как любовь, // как смерть;

III. Для стиля Ренье характерны также параллельные синтаксические конструкции типа "местоимение + глагол". В переводе с 21-го по 25 стих они несколько модулированы:

- | | | |
|----|----------------------------|------------------------------|
| 21 | <i>Il y a quelqu'un...</i> | Есть кто-то, кто говорит... |
| 22 | <i>Debout parmi...</i> | Кто один стоит... |
| 23 | <i>Et qui porte...</i> | Кто держит... |
| 24 | <i>Et qui est nous</i> | Тот, кто божественно есть... |
| 25 | <i>Divinement...</i> | Мы сами... |

Модификация 21-го стиха приводит к конкретизации пантеистического образа Бога в переводе; повторы *кто*--анафорические и внутренние--в сочетании с параллельными глаголами в настоящем времени увеличивают эмоциональный эффект нагнетания поэтической мысли с 21-го по 24 стихи, устремленной к ее падению-- *Мы сами*. Инверсия всей этой конструкции, представляющей одно сложное предложение, повторы *кто*, *двойной* и *есть* (последнее представляет хиазм), градация глаголов: *говорит*--*стоит*--*держит*--*есть*, а также ее звуковой комплекс,--все это помогает раскрыть содержательную глубину подлинника и воспроизвести ритмико-синтаксический рисунок индивидуального стиля Ренье. В отношении употребления разнообразия ритмических симметрических форм перевод оказывается лучше, чем оригинал.

Однако, в 36,37,38 стихах Волошин не следует за Ренье: параллельные *vous les comptiez...*, *vous disiez...*, *vous passiez...* (*vous* + глагол в прошедшем времени) переведены в будущем времени, соблюдая 2^e лицо множественного числа:

- | | |
|----|--------------------------|
| 37 | ... вы будете считать... |
| 38 | ... скажете... |
| 39 | ... пройдете... |

Не соответствуя по времени действия, конструкция *vous* будете считать тяжеловата, и эффект легкости, плавности звуков *leg* и параллелизма *vous* пропадает.

Параллельные конструкции Ренье в 18 стихе ... *qu'on tresse... qu'on coupe* (неопределенное местоимение + глагол в настоящем времени) не переданы Волошиным совсем, разрушая не только синтаксический, но и словесно-звуковой ритм. У Волошина 18 стих по своему слоговому ритму параллелен 14, он предпочел пожертвовать синтаксическим ритмом и передать гармонию аналогичных слоговых групп, связывающих лессы одну с другой непарной группой пяти слогов. Здесь мы сталкиваемся с тем фактом, что синтаксический, лексический, ударный и слоговой ритмы логически взаимосвязаны и могут быть анализированы отдельно только условно. Согласно Е. Эткинду, ритм должен рассматриваться "в пределах композиционной системности", "в сопряжении и соотношении всех его видов"¹⁴⁶.

В пятой лессе параллельные конструкции типа *que* + существительное (или местоимение) удачно переданы Волошиным конструкциями с относительным местоимением *что* (*что* + существительное + местоимение, *что* + местоимение + глагол). Их повторы имеют аккумулятивный эффект. Сравним:

40	<i>Que mes mains tremblaient</i>	Что мои руки трепетали	(41)
41	<i>Que tout le grand songe</i>	Что весь великий сон	(42)
43	<i>Que je gravais aux métaux</i>	Что... чеканил я	(44)
45	<i>Et qu'ils étaient le visage</i>	И что они были... ликом	(46)
46	<i>De ce que nous avons senti</i>	Того, что мы чувствуем...	(47)

Заметим, что этот тип параллелизма не требует грамматической транспозиции и может быть рассмотрен как дословный перевод,

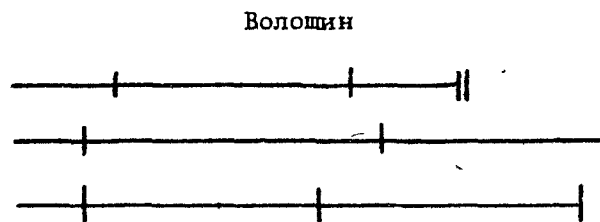
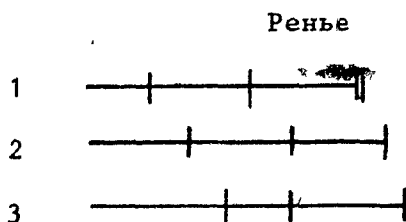
не составляющий трудностей для русского переводчика, поскольку подобные структуры довольно близки к французским.

Параллельные конструкции типа *qui* + глагол переданы Волошиным двойко: *кто* + глагол и *который* + глагол, они создают тот же ритмический эффект, что и в подлиннике:

9	<i>Qui cueille</i>	<i>Который срывает</i>
23	<i>Et qui porte l'arc</i>	<i>Кто держит</i>
24	<i>Et qui est nous</i>	<i>... кто... есть</i>
31	<i>Qui tintent clair</i>	<i>Которые звенят ясно</i>
32	<i>Qui sonnent lourd</i>	<i>Которые звучат глухо</i>

Приведенные выше примеры не исчерпывают всего разнообразия симметрических синтаксических конструкций двух авторов, но достаточны, чтобы показать, что симметрическое построение перевода находится в тесной зависимости от подлинника. Волошин поступает только второстепенными элементами лексического и синтаксического ритмов. Константой являются вариации повторов различных слов, группы слов или целых предложений, находящихся на тех же местах в подлиннике и производящих тот же ритмический эффект. Все произведение построено на ритме чередующихся пауз в конце синтагм и строк, а также в конце предложений и лесс. В нижеприведенной схеме паузы в конце синтагм и строк обозначены одной вертикальной чертой, а паузы в конце предложений и лесс — двумя (переносы показаны чертой по диагонали, длина линий зависит от количества слогов).

Первая лесса



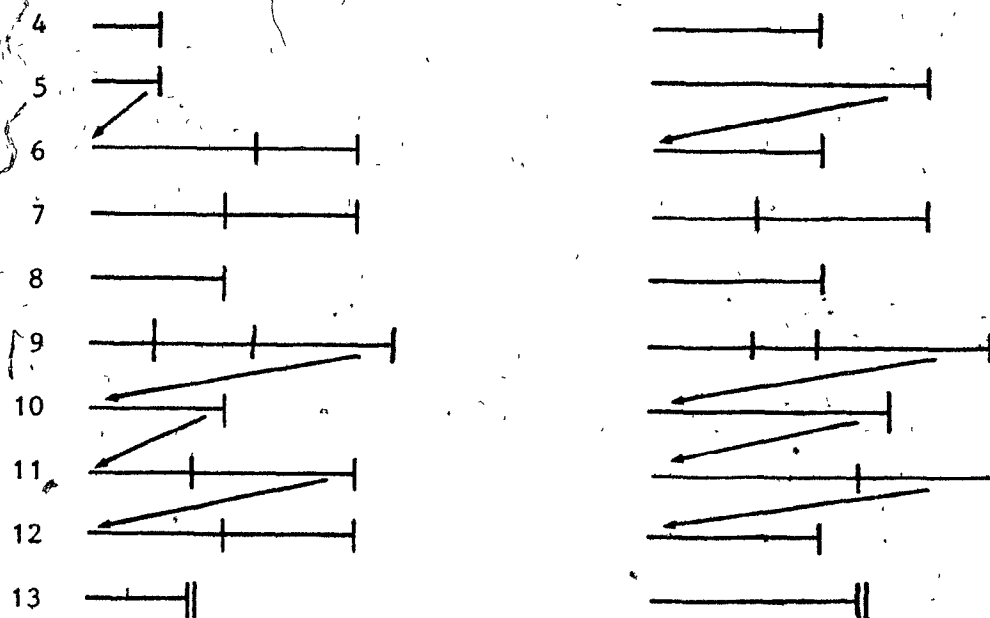
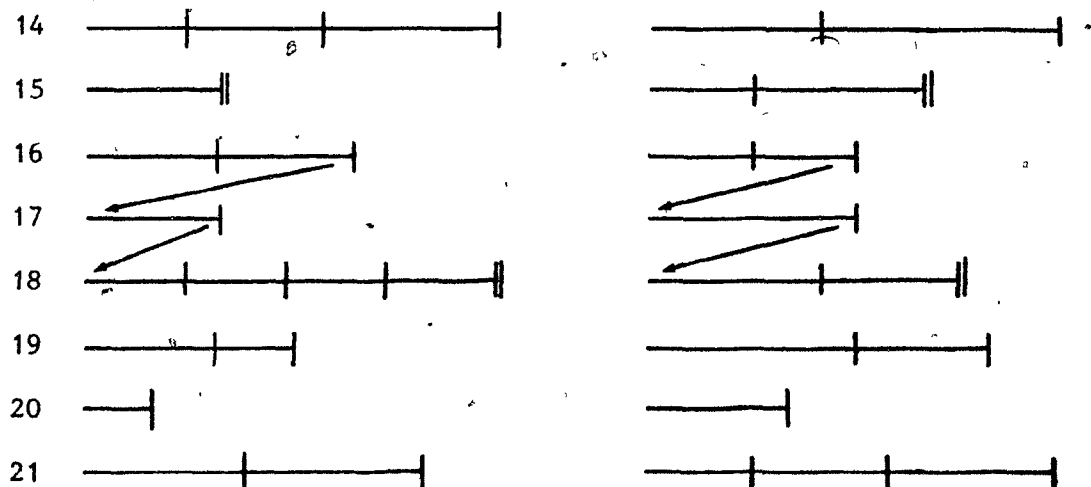


Схема показывает наличие стиховых строк трех величин, несовпадение—только в двух случаях (6 и 12 ст.); количество переносов равное, и они расположены на одинаковых местах в переводе и в оригинале; лесса представляет одно сложно-сочиненное предложение с двумя конечными паузами: после 1-го и после 13-го стихов; пропорции величин фраз и синтагм соблюдены. Доминанта отклонений небольшая.

Вторая лесса



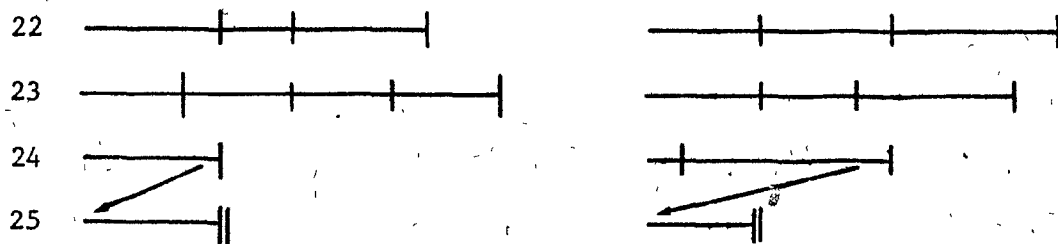


Схема показывает совпадения в синтаксисе двух предложений, образующих две конечные паузы в 18 и 25 стихах; в трех переносах, причем у Волошина перенос с 24-го на 25 стих заменен тире, но разрыв фразы присутствует и может быть рассмотрен как таковой; в пропорции величин фраз и синтагм, которая соблюдена в переводе в 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 25 стихах.

Несовпадения наблюдаются в отсутствии анапестического ритма в 18 и 23 стихах (3 3, 3 3); в выделении синтагматической паузы после *тот* в 24 стихе; в увеличении синтагматических пауз в 15, 21, 24 стихах; в нарушении пропорции величин фраз и синтагм в 15, 18, 23, 24 стихах.

Третья лесса

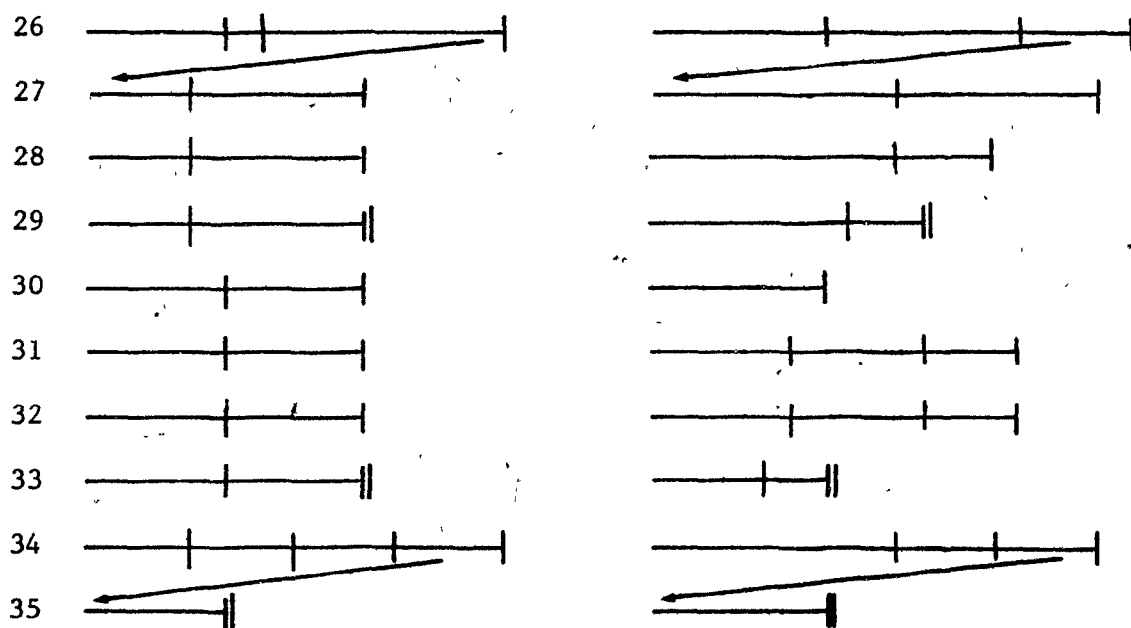
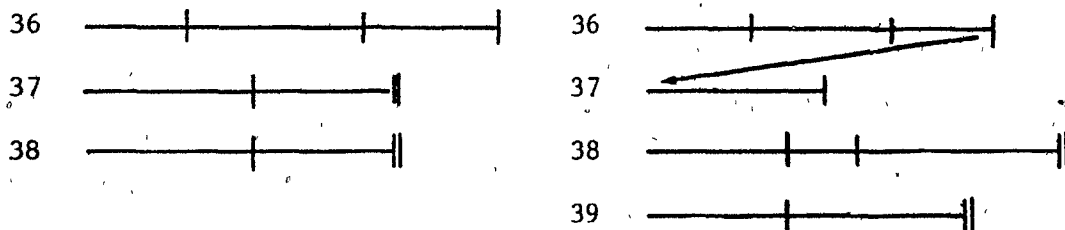


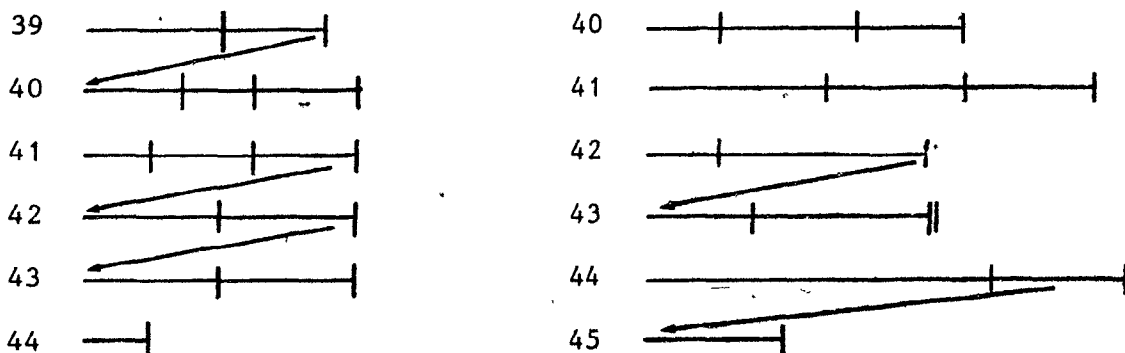
Схема показывает совпадения в трех конечных паузах, образованных тремя предложениями, в величине фраз, в пропорции синтагматических пауз в 26-29, 31-33, 35 стихах, в количестве и расположении переносов. Несовпадения--в отсутствии анапестического ритма в 34 стихе (3 3 3 3) и в количестве синтагматических пауз в 30 и в 34 стихах. Доминанта несовпадений минимальная, третья лесса является лучшей частью перевода в отношении синтаксического ритма.

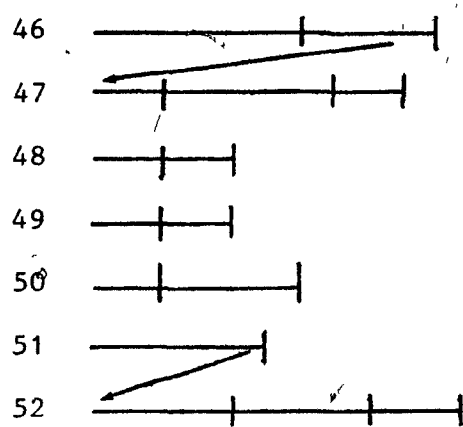
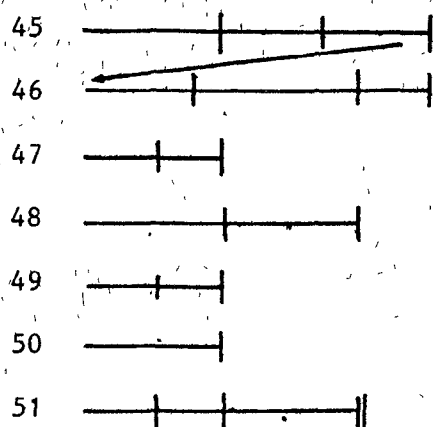
Четвертая лесса



Совпадения: две конечных паузы образованы двумя предложениями, величина 36, 39 (38) стихов та же; но архитектура всей лессы изменена за счет выделения дополнительной стиховой строки (37), появления не заданного подлинником переноса с 36 на 37 стих и нарушения пропорции величин строк.

Пятая лесса





Совпадения перевода с подлинником могут быть замечены в величине строк и в пропорции длинных и коротких стихов, в разделении лессы на две равные части стихом 44 (45), в переносах в 41 (42), 45 (46) стихах, в количестве синтагматических пауз в 41, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 52 стихах. Несовпадения появляются из-за дополнительной паузы в конце предложения (43), образованной за счет риторического вопроса, в результате--два предложения вместо одного в оригинале; из-за дополнительного переноса в 51 стихе, отсутствия его в 40, 43 стихах, увеличения синтагматических пауз в 40 стихе и уменьшения пауз в 42, 46 стихах.

Таким образом, в передаче лексического, синтаксического и логического ритмов перевод показывает тесную связь с подлинником. Автор *J'ai feint...* и его переводчик пользуются одними и теми же принципами поэтики верлибра--принципами констант. Вышеприведенные примеры показывают, что Волошин, вслед за оригиналом, использует риторические повторы отдельных слов, группы слов и фраз, распределяя их в симметрическом порядке, и создает определенную систему, в которой лесса

выступает как структурная единица построения, как и в оригинале, по принципу соотношения различных ритмических фигур.

4) Фонический (звуковой) ритм

Лесса как структурная единица верлибра Ренье представляет также единство с точки зрения акустической: звуковое течение стиха отражает его симметрическую структуру построения. Эффекты ассонансов и аллитераций не случайны, французский поэт придает им исключительное значение, они являются важной особенностью его индивидуального стиля. Как пишет А. Морье:

Notre poète ignore les consonnes, ou peu s'en faut, car ce sont *des bruits*; il écoute les voyelles, car ce sont *des timbres*. Il préfère la qualité sonore, goûte le chant musical des notes prolongées. L'allitération, pour lui, «c'est du tambour»¹⁴⁷, un vestige des époques barbares... (Курсивом в тексте)¹⁴⁸

Стихотворение Ренье построено в звуковом отношении по следующим принципам:

а) Конечные рифмы связывают лессы одну с другой и образуют цепное звуковое течение, производящее впечатление волны, так как их расположение и порядок употребления симметричны. Например, первая лесса построена на конечных ассонансах *e-o*, причем *o* имеет различную тональность и силу, от закрытого глубокого до открытого.

Во второй лессе происходит реприза звука *e*, чтобы появиться только в третьей лессе в изолированном слове *soleil*, а затем в пятой лессе в *tendresse--terrestre--mer--chair*. Реприза звука *o* происходит во второй лессе в *l'écho--flambeau*, чтобы появиться в конце пятой лессы в *des roses--choses*. Соз-

дается волнообразная симметрия.

Тот же принцип образует волну в повторах *or* в первой лессе, реприза которого происходит в слове *la mort* третьей лессы; в повторах ассонанса *i* в *fruits--bruits* (2я лесса), *nuit--argile--fragile* (3я лесса) и в изолированном слове *habile* (4я лесса). Звук *и* выступает изолированно в первой лессе: *nue* (6), он рифмуется только в 39 стихе, в пятой лессе: *vi*. Звук *q* встречается впервые в *divinement*, продолжаясь в *en souriant*, и реприза его происходит в пятой лессе: *vi-vant--vent--divinement*. Подобного рода расположение звуков связывает лессы в одну продолжающуюся музыкальную фразу.

б) Ассонансы имеют эффект "галопа", как во французском слове *galop*¹⁴⁹, т.е. употребление ассонанса происходит на двух нотах, что выражает плавность и монотонность одного и того же звука. Ренье употребляет вариации альтернатив звуков *a-o* в сочетании с *o-ou*, *o-ø*, *a-q*. Например:

34 Comme l'amour, comme la mort
o a ou o a o o-a, ou-o, a-o

в) Плавность мелодии достигнута многочисленными внутренними ассонансами, употребленными в различных комбинациях и связывающими лессы одну с другой.

г) Стихотворение построено по принципу оркестровки стиха, т.е. одновременное употребление ассонансов и аллитераций в их симметрическом расположении; аллитерации *r* и *l* представляют "tour de force" французского поэта.

д) Связь звуков со смыслом.

Беря эти принципы за основу, посмотрим, каким образом Волошин

находит им аналоги звуковых эффектов в своем переводе.

а) Конечные рифмы перевода представляют ассонансы ударных гласных, за исключением двух достаточных рифм: корзины--глины (14,34), четырех недостаточных, представляющих повторы тождественных слов: другой (8)--другой (37), прислушайся (19)--прислушайся (20). В этом отношении клаузулы подлинника не переданы адекватно, так как у Ренье: 6 полных (рифмующих три звука):

corbeilles--abeilles (14,16), fruits--bruit (15,17), argile--fragile (34,35);

12 достаточных (рифмующих два звука):

parlé(1)--blé(3)--ailé(4)--voilé(7)--encor(8)--d'or(11)--encor(13); pâle(27)--métal(30); soleil(28); la mer(48)--chair(50);

3 ударных:

la ciguë--la pensée--en caducée(9,10,12).

Остальные--ассонансовые рифмы. Здесь опять мы должны возвратиться к методу равносильных средств Волошина: "нельзя перевести рифмы", но можно найти "равносильный звуковой эффект" 149a. В самом деле, принцип волнообразной связи лесс, осуществленной благодаря цепному повтору одного и того же ассонанса, передан Волошиным таким образом, что чередования повторов приобретают ритмообразующее значение и выражают определенный устойчивый звуковой комплекс--звуковую константу. Такой звуковой константой у Волошина является чередование ассонансов а-о-е-и-у.

Первая лесса:

влагой--крылатый--прекрасный--глазки--оплетает

а

мноЮ--лицОм--другОй
наготЕ--омЕг--змЕями
пшениЦы--другИе

о
е,
и

Вторая лесса:

плодОв--пчЕл--тростникОв
корзИны--жИзни
фАкел--сАми
прислушайся--прислушайся
шОрох--эХо

о
и
а
у(а) 150
(о)

Шорох связано с *тростников* благодаря ударному *о*, второе *о*-- безударное и близкое к *а* неударному в повторе *прислушайся*-- *прислушайся*, по силе произношения они фонетически близки; неударное *о* выступает как ритмообразующий фонетический элемент, он может быть рассмотрен как попытка передать различную градацию тональности французского звука *о* (*о, au, eau*), которая является одной из характерных черт стиля Ренье (*porte--flambeau--sotte--l'aube*). В переводе связь 17 стиха и 21 стиха продолжается в 35 стихе--*хрупкой*, где *о* тоже неударное, а также в *мимо* (39).

Третья лесса:

медАлях--метАллов--радОсть--слАва
зОри--солнце--ноЧь
хрУпкой
смЕрть
глины

а
о
у(о)
е
и

Хрупкой связано с 19, 20 и с 17, 21 стихами; *смерть* (33) связано с *омег--змеями* (9, 12) не только за счет ассонанса *е*, но и за счет адлитераций *м*; *глины* рифмуется с *корзины* (34, 14).

Четвертая лесса:

Их--миМо
другОй
сдЕланы

и(о)
о
е

Другой связан ассонансом *о* с третьей, второй и первой лессами, а сделани (38) связан посредством ассонанса в слове смерть (33) с другими предыдущими ассонансами *е*.

Пятая лесса:

виДел--земли--них--ликом	и
богОв--розах--море	о
неЖность--вЕтре--явлЕниях--тЕле	е
чекАнил--Я--саМи	а

Пятая лесса повторяет звуковой комплекс предыдущих лесс, завершая стихотворение повтором *а* в слове-ключе *сами*.

Такая константа звуков создает вертикальные эквивалентные по звучанию сегменты, такой ритм конечных клаузул аналогично передает тот же эффект звукового ритма, что и в подлиннике.

б) Эффект "галопа" в употреблении ассонансов *а-о(у)*, выражающих плавный звук на двух нотах, достигнут Волошиным благодаря удачной комбинации ударных и безударных *а* и *о* в их линейном расположении. Например:

23 Et qui porte l'arc double et le double flambeau

о а ou ou о

23 Кто держит двойной лук и двойной факел

о о у о а
(о) (о)

В русском примере--попытка воспроизвести волну "галопа" употреблением ударных и безударных *о* различной силы в чередовании с *у* и *а*.

27 D'argent doux comme l'aube pâle,

а а ou о о а

28 D'or ardent comme le soleil

о а а о о

27 Из серебра нежного, как бледные зори

а а о
(о) (о)

28 Из золота знойного, как солнце

о о а о
(о) (а) (о) (о)

Эффект "галоп" в последнем примере (27-28) отражает также пристрастие французского поэта к симметрии двух полустихий-- его тенденцию к балансированию стихов¹⁵¹. Переводчик удачно отражает своим звуковым распределением этот дуализм в структуре Ренье.

33 Comme l'amour, comme la mort

о а ou о а о

33 Как любовь, как смерть

а о а е
(у)

Хотя смерть и mort имеют разные гласные, можно говорить о близости перевода к подлиннику из-за воспроизведения ассонансов о-а-у.

32 Qui sonnent lourd, comme la gloire

о ou о а а

32 Которые звучат глухо, как слава

о а у а а
(о) (у) (о) (а)

В этом примере эффект "галоп" достигается употреблением о-а в начале и в конце стиха и симметрией ассонанса а, разделенного звуком у. Если принять во внимание неударные о-у-о-а, имеющие тот же эффект "галоп", вся эта фраза приобретает исключительную музыкальность, и очень похоже воспроизводит звуковой комплекс подлинника.

18 De l'osier vert qu'on tresse et des roseaux qu'on coupe

о о о о о ou

18 Ивовых прутьев и тростников

у о
(о) (о)

"Галоп" звуков *у-о* здесь присутствует, но тонический и фонический эффект стиха подлинника обеднен. У Ренье--двойное "галопирование": метрическое и фоническое. Стих написан в анапестическом ритме слоговых групп: 3 3 3 3, их четырехкратный повтор параллелен пятикратному повтору ассонанса *e* (*osier--vert--tresse--et--des*), который в сочетании с чередованием звуков *о* различной тональности и звука *ои*, имеющих эффект "галоп", придает всему стиху впечатление настоящей музыки?

Волошин пытается компенсировать звуковым повтором ассонансов *и-и* и чередованием ударных и безударных *о* отсутствие четырехкратных трехсложников. Его стих построен на сочетании группы 5 и группы 4, что отвечает ритмическому построению русской лессы, но не передает ритма Ренье.

Приведенные выше примеры "галоп" показывают, что русский перевод в целом представляет удачное воспроизведение эффекта переменного чередования звуков *а-о-у*, которые являются одной из характерных черт звукового комплекса французского автора¹⁵².

в) "Галоп"--только частный случай употребления ассонансов Ренье. Плавность мелодии стиха, как характерная черта стиля, отражена другими многочисленными внутренними ассонансами. Критик А. Морье подчеркивает его слабость к ассонансам: "... un faible pour l'assonance"¹⁵³,

Кроме рассмотренных ассонансов *а-о*, следует подчер-

кнуть обилие звуков *e* (открытых и закрытых), особенно в первой и во второй лессах. Третья лесса построена вся на чередованиях *a-o-ou*, и звук *e* возобновлен в четвертой и пятой лессах в сочетаниях со звуком *i*. Этот звук сообщает всему произведению мягкость, нежность и плавность.

В переводе такой эффект воспроизведен ассонансами *и* и *e*. Звук *и*, входя в различные лексические сочетания, является анафорической константой стихотворения Волошина и имеет аккумулятивное значение нагнетания эмоций, о чем мы говорили в разборе лексического и синтаксического ритмов. Как анафора, звук *и* повторен 23 раза и производит тот же эффект, что и открытый звук *e* в анафорическом употреблении Ренье, встречающийся 19 раз. Здесь можно говорить о звуковой соизмеримости перевода и оригинала. Так же, как и французский поэт, Волошин использует звуки *e* и *и* вместе; хотя в количественном и качественном отношениях они не всегда совпадают, эффект от их частоты, порядка и места в стиховой строке может быть приравнен к эффекту, произведенному теми же звуками в оригинале.

Приведем примеры:

26 Face invisible! je t'ai gravée en médailles
а е и и е а е а е а

26 Лик невидимый! Я чеканил тебя в медалях
и и а а а а
(е) (и) (и) (е) (и) (е) (е) (а)

Ударный звук *и* воспроизводит повтор оригинала в одинаковой частоте и порядке, звук *а* также соответствует французскому в калькированном *медалях*, а остальные звуки представляют аналогию повтора, не реально воспроизводящие подлинник, но выра-

жающие равновильный эффект (термин Волошина).

- 40 Que mes mains tremblaient de tendresse,
e e e e
41 Que tout le grand songe terrestre
e e
42 Vivait en moi pour vivre en eux
i e i
43 Que je gravais aux métaux pieux¹⁵⁴,
e e i
44 Mes Dieux,
e i
45 Et qu'ils étaient le visage vivant..
e i e e i i
41 Что мои руки трепетали от нежности,
и (и) (е) (е) (и) е (и)
42 Что весь великий сон земли
е (е) и (и) (е) и
43 Жил во мне, чтобы ожить в них?
и е (и) и и
44 Что из благочестивых металлов чеканил-я
и (е) и (и) (е) (е) (и)
45 Моих богов,
и
46 И что они были живым ликом...
и и (и) (и) (и) (и) и

В приведенном отрывке перевода и и е, заданные оригиналом, частично с ним совпадают; наиболее удачными являются 42(43) и 45(46) стихи: в первом лексический повтор *Vivait--vivre* с аллитерацией *v*, ассонансом *i* переведен как повтор корней в *жил--ожить*, в котором аллитерации *ж-ж* имеют тот же эффект, а звук *и* сохранен в том же порядке, что и в подлиннике. В 45(46) стихе Волошин удачно сохраняет звук *и* в *они*, *живым ликом* на том же месте, что и у Ренье, но количественно увеличивает звук *и* (*били*). 40(41) стих не сохраняет эффекта ассонансов *e-e-e-e*, они заменены одним ударным *и* и *е*, тремя безударными *и* и двумя безударными *е*. Это обедненный повтор по сравнению с французским, но он соизмерим с остальными стихами

Волошина, в которых переменное чередование *и* и *е* служит звуковой константой. Хотя качественно Волошин несколько изменяет звуковой комплекс французского автора, его собственная система *равносильных* повторяющихся, симметрично расположенных, ассонансов *и* и *е* производит то впечатление плавности и мягкости, которые составляют характерную черту индивидуального стиля переводимого поэта, поэтому этот отрывок от 41-го до 46-го стиха воспринимается как звуковой эквивалент.

Аналогичный эффект плавности и мягкости производит перевод 48-52 стихов, но здесь Волошин количественно увеличивает частоту употребления звука *е*:

47	De l'eau, du vent,	
	o a	o-a
48	De la forêt et de la mer,	
	a o e e a e	a-o-e-e-a-e
49	De toutes choses	
	ou o	ou-o
50	En notre chair,	
	a o e	a-o-e
51	Et qu'ils sont nous divinement.	
	e i o ou i i a	e-i-o-ou-i-i-a
48	В воде, в ветре,	
	(o)e e (e)	e-e
49	В лесу, в море,	
	(e)y o(e)	y-o
50	Во всех явлениях	
	(o) e e	e-e
51	И в нашем теле	
	и a(e) e(e)	и-a-e
52	И что они, божественно, — мы сами...	
	и o(o)и (o)e (e)(o) (и) a(и)	и-o-и-e-a

Мелодия французского стиха идет от волнообразного чередования ассонансов, расположенных симметрично. Переменное чередование звуков *о-е* и *е-о*, *а-о* и *оу-о*, а также носовых гласных создает впечатление скольжения. Все звуки собираются в 51 стихе, ко-

торый выражает тематический вывод; присутствие звука *i* в трехкратном повторе (*ils--divinement*), выражающего блеск, радость, сильную эмоцию, завершает пластичность всей музыкальной фразы, построенной на одном дыхании.

Эффект пластичности передан Волошиным благодаря чередованию ассонанса *e* в параллельных конструкциях. Этот звук в сильном и слабом звучании (ударный и безударный) представляет константу этой фразы и имеет ритмообразующее значение: 6 ударных *e* и 6 безударных *e* расположены в словах с равномерными промежутками ударений.

Эффект волны от 48 до 51 стиха идет от симметрии употребления пар звуков *e-e* (48 и 50), расположенных параллельно и разделенных звуками *y-o* в 49 стихе, а также от чередования звуков *и-а-е* и *и-о-е* в 51 и 52 стихах соответственно, тем самым создавая гармоничные вертикальные отрезки внутренних рифм. 52 стих адекватен 51 французскому из-за повторов ассонанса *и*, хотя порядок их расположения различен.

В приведенном примере, как и в предыдущих, важен сам принцип передачи звуков: переводчик находит аналогию звучания, используя чередование слабых и сильных звуковых элементов (ударных и безударных *e, o, и*), воспроизводя плавность и мелодичность звучания подлинника. Поэтому, хотя перевод этого отрывка не производит реального звучания подлинника, мы можем сказать, что аналог найден удачно, и перевод отрывка функционально адекватен.

г) Звукопись стихотворения *J'ai feint...* выражена раз-

личными сочетаниями гласных и согласных, расположенных симметрично и употребленных одновременно. Вся оркестровка стиха приобретает исключительную сонорность, идущую от продуманного расположения, порядка и частоты каждого звука. Звуки находятся в цепном "волнообразном" ритме. Любимые внутренние ассонансы Ренье, как мы видели, *e, a, o, i*; любимые аллитерации *r, l*, которые являются настоящей "tour de force" в сочетаниях с ассонансами и представляют, согласно анализу А. Морье, "le mouvement vibratoire de la lumière"¹⁵⁵.

В количественном отношении русский перевод почти не уступает французскому подлиннику:

Ренье: 57l, 56r
Волошин: 49л, 42р

В переводе *р, л* действительно доминируют, и чувствуется, что их употребление переводчиком продумано, он ищет эффекта, так же как и французский поэт, от симметрии их расположения и повторов. Наиболее удачны в количественном воспроизведении подлинника первая и четвертая лессы:

Ренье: I. 12l, 15r; IV. 3l, 2r
Волошин: I. 10л, 15р; IV. 3л, 2р

Что касается воспроизведения подобного эффекта, третья лесса стоит очень близко к оригиналу, несмотря на то, что по количеству они не совпадают: у Ренье 20l, 13r, а у Волошина 13л, 9р.

Волошин руководствуется четырьмя принципами в воспроизведении звуков *р, л*. Во-первых, в отдельных словах он находит тождественные повторы сочетаний и даже слогов, характери-

звучащих совпадением не только звукового состава и расположения звуков в слове и в стиховой строке, но также их семантики.

Он использует метод калькирования в некоторых случаях:

32	<u>lourd</u>	глухо	
28	<u>soleil</u>	солнце	(калька)
30	<u>métal</u>	металлов	(калька)
46(47)	<u>roses</u>	розах	(калька)
11	<u>thyrse</u>	тирс	(калька)
40(41)	<u>tremblaient</u>	трепетали	
14	<u>corbeilles</u>	корзины	
18	<u>roseaux</u>	тростников	
3	<u>grappes</u>	гроздьями	

В слове струющийся, переводящим ruisselant, наблюдается одинаковый звуковой состав при разном расположении звуков *p, c, u*, но аналог звучания передан.

Во-вторых, предпочтение Ренье вибрирующих *r*, которые в сочетаниях с ассонансами типа "галоп" *a-o-ou* передают "вибрирующее движение света", всем другим согласным выражено Волошиным довольно удачно вариациями сочетаний *-er, -re, -or, -ro, -ra*. Групповое сосредотачивание подобных звуков в местах, близко расположенных один к другому, а также симметрия их расположения сообщают переводу аналогичное вибрирующее звучание. Сравним:

Третья лесса:

gravée--d'argent--d'or--ardent--d'airain--clair--lourd--
l'amour--la mort--argile

ra-ar-or-ar-air-air-our-our-or-ar

серебра--зори--суровой--которые--радость--которые--смерть--
хрупкой

re-er, or-ro-or-or, ra-ra-ru

В-третьих, так же как и Ренье, Волошин смягчает вибрирующий эффект звука *p* сочетаниями с *л* и теми же "галолирующими"

щими" гласными. Хотя их расположение в стиховой строке только частично совпадает, эффект найден, их повторы воспринимаются как прием, употребленный французским поэтом. О звуковом соответствии их можно говорить только условно в виду различия фонетики согласного *л*; хотя чередования твердого и мягкого *л* в переводе реально не воспроизводят *l* подлинника, они образуют в русской версии определенную акустическую систему, которую можно рассматривать как адекватную в силу того, что подобные повторы отражают функциональную сторону французского стиха. Сравним (третья лесса):

26.	<u>m</u> édailles	лик--меда <u>л</u> ях	(26)
27	l' <u>a</u> ube pâ <u>l</u> e	бл <u>е</u> дные	(27)
28	le s <u>o</u> leil	зол <u>о</u> та--сол <u>н</u> це	(28)
29	la nu <u>i</u> t	метал <u>л</u> ов	(30)
30	m <u>é</u> tal	гл <u>у</u> хо--сл <u>а</u> ва	(32)
31	cl <u>a</u> ir--la jo <u>i</u> e	люб <u>о</u> вь	(33)
32	l <u>o</u> urd--la gl <u>o</u> ire	луч <u>ш</u> ие--сдел <u>а</u> л--	(34)
33	l' <u>a</u> mour--la m <u>o</u> rt	гл <u>и</u> ны	(34)
34	les plus b <u>e</u> lles--b <u>e</u> lle arg <u>i</u> le		
35	fr <u>a</u> gile		

Ренье верен своему принципу волнообразного акустического эффекта: *lo-al-ol, la-le-la, lou-la-la-la, le-lu-el-el, il-il*.

Чередованием мягкого и твердого *л* в словах, образующих симметрические серии, Волошин добивается подобного эффекта; они служат ритмообразующими элементами его стиха: *лик--бледные--глины, глухо--любовь--лучшие, медалях--металлов, золото--солнце, слава--сделал.*

В-четвертых, Волошин осуществляет акустический эффект по аналогии функционального принципа подлинника, т.е. повторы играют роль в гармонии всей звуковой системы переводчика, но не реально воспроизводят сам подлинник. Так например,

звуковой комплекс л-р в:

в ветре--в лесу--в море--явлениях--теле
ре ле ре ле ле

количественно и качественно отличается от звукового комплекса

Ренье л-р в:

du vent--de la forêt--de la mer--choses--chair
la re la er er

Волошин использует опорные согласные р-л в сочетаниях с ударным и безударным е, создавая тоже "le mouvement vibratoire de la lumière", как называет это А.Морье.

В другом примере количественно увеличенный звук л производит впечатление плавной мелодии, несмотря на длину слова *благочестивый*:

44 Что из благочестивых металлов чеканил я

43 Que je gravais aux métaux pieux

Здесь звуковой комплекс не задан оригиналом, но трехкратный повтор л, усиленный благодаря игре гласных а-о-и, отражающих эффект "галоп" ассонансов, соответствует звуковой организации подлинника.

д) Звуковой комплекс оригинала, опираясь на принцип вертикальной взаимосвязи лесс, тесно связан с семантикой, с образностью выражения. Аллитерации первой лессы подлинника идут от ключевых слов *celui-là--cet autre*, откуда--обилие аллитераций звука с(s), подкрепленных аллитерациями n; инструментовка второй и пятой лессы, в силу смыслового параллелизма, построена в звуковом отношении одинаково: повторы звуков идут от слов-ключей *Dieux--divinement*, откуда--аллитерации d,v,n,m

в сочетаниях с ассонансами *i, e, a*. Кульминационная третья лесса образует целый каскад аллитераций *d*, связывающих первую и вторую половину произведения в одну музыкальную фразу, и аллитераций *m*, выражающих образы *l'amour--la mort*.

Эта связь между главным словом-образом и его фонетическим выражением в виде целой цепи аллитераций и ассонансов создает акустический эффект не только внутри стиховых линий, но и в вертикальных отрезках, образуя фоно-семантическую зависимость всех пяти лесс произведения. Этот метод заключается в использовании фонических серий слов, содержащих целую цепь звуков. Зигмунт Черни описывает подобный метод следующим образом:

Cette technique, peut être trop subtile, consiste en ceci qu'un mot-clé enchaîne ses sonorités qui apparaissent en récurrence dans les mots de la chaîne parlée...¹⁵⁶

Волошин соблюдает этот метод фоно-семантической связи структуры произведения Ренье. В своей статье "Анри де Ренье", объясняя, почему он выбирает именно это стихотворение для перевода, он подчеркивает, что для него важен сам поэтический метод Ренье; по его мнению, "это стихотворение раскрывает целое мирозерцание и основы поэтического метода"¹⁵⁷ поэта, и выражением этого мирозерцания и метода являются слова-образы *божественно--ми сами*, в них--"центр круга" поэтического метода Ренье. Поэтому мы с уверенностью можем сказать, что Волошин не случайно выбирает те слова, повторы которых перекликаются с центральным образом произведения. Сравним звукопись пятой лессы обоих поэтов, построенной по методу акустических цепей, связанных с ключевыми словами-

образами:

Divinement

d	v	n	m	i	a
de (vous)	vous	n'a	mes mains	vivait	tendresse
donc	vu	notre	moi	vivre	grand
Dieux	vivait	nous	mes (Dieux)	pieux	en (moi)
De ce que	vivre		métaux	qu'ils	vivant
de l'eau	visage	e		visage	senti
du vent	vivant			vivant	vent
de la forêt	avons	de (6)		qu'ils	
de la mer	vent	Que (3)			
des roses		le (2)			
de toutes...					

Божественно

б	ж	с	т	в
благочестивых	нежности	нас	значит	видел
богов	жил	весь	никто	весь
были	ожить	сон	трепетали	великий
чтобы	живым	благо-	нежности	во
		честивых	благо-	в (них)
		чувствуем	честивых	благочестивых
		лесу	металлов	живым
		всех сами	чувствуем	чувствуем
			ветре	в воде
			теле	в (лесу)
				в (море)
				во всех
				в (нашем)

и	е	(е)	(о)-о
никто	нежности	трепетали	что-мой-от
нас	мне	видел	что-сон
не	весь	великий	во (мне)
нежности	воде	благочестивых	богов
сон	ветре	металлов	того-что
мне	всех	чеканил	они
них	явлениях	ветре	воде
чеканил	теле	лесу	во (всех)
они		море	
явлениях		нашем	
нашем		теле	

Как видно из этих серий аллитераций и ассонансов, вся пятая лесса построена на вертикальных звуковых отрезках,

иррадирующих от слова *божественно*. Несмотря на несовпадения в качественном звуковом отношении (звуки разные), аналог Волошина функционально адекватен подлиннику, так как звуковые сегменты построены по тому же принципу цепи, связывающей один стих с другим, что и у Ренье.

Такую же серию аллитераций и ассонансов, связанных со словом-образом *божественно*, можно проследить в первой, второй и четвертой лессах. Что касается же третьей лессы, Волошин добивается подобного эффекта, используя инструментовку, которая частично совпадает с подлинником: аллитерации *з-с-н-к-р-л-м* вместо *d-[k]-s-m-f-b-g-r-l*. Но они тоже образуют эквивалентные вертикальные сегменты, которые по принципу построения близки к подлиннику. Сравним¹⁵⁸:

d-s	[k]	m	n	f
d'argent doux	comme(7)	médailles	nuit	face
d'or ardent	Qui	métal	sonnent	fragile
d'airain sombre	Qui	l'amour	en a	fait
de tout métal	clair	la mort		
sonnent				
sèche				
de belle				

b	g	[guë]	v
sombre	argile	gloire	invisible
belles	fragile		
belle	joie		
	j'ai		
	argent		

з-с	м	к
из серебра	медалях	как (7)
зори	металлов	которые
из золота знойного	смерть	которые
солнце		
из меди суровой		
из всех		
звонят ясно		

з-с

звучат-слава
смерть
самые
сделал
из глины
сухой

н

невидимый
чеканил
нежного
бледные
знойного
солнце
ночь
звенят
ясно
глины
но

Сравнивая эти серии аллитераций двух поэтов, мы можем заключить, что переводчик, исходя из метода цепной звукописи, находит фоно-семантический аналог. Аллитерации вышеприведенных вертикальных сегментов можно сгруппировать по следующим факторам:

а) Повтор похожего звука при семантической близости и одинаковом месте в стиховой строке: звук *м* (медалях--металлов), звук *к* (как--которые), звук *т* (тебя--металлов);

б) Повтор похожего звука при семантическом несовпадении, но при одинаковом месте в стиховой строке: *т* (звенят--звучат), *б* (бледные--любви), *с* (суровой--сухой);

в) Повтор звука, не заданного подлинником, но имеющего подобный эффект при одинаковом месте в стиховой строке: *з* (из--золота--звенят--звучат);

г) Повтор звука, заданного подлинником, но интенсифицированного в количественном отношении: *н* (11 вместо 3*n*), *с* (10 вместо 5*s*), *в* (5 вместо 1*v*);

д) Повтор звука, не заданного подлинником, но соответствующего расположению в стиховой строке и употребленного для

большей выразительности как прием: с (серебра--солнце--ясно--радость--слава--смерть--самые--сделал), н (невидимый--чеканил--нежного--бледные--знойного--солнце--звенят--глины--но), ч (чеканил--лучшие--ночь), ж (всех--глухо--сухой--хрупкой);

е) Повтор звуков, заданных подлинником, но не соответствующих расположению в звуковой строке: д (невидимый--медаль--бледные--меди--сделал), г (глухо--глины);

ж) Звук ж, заданный подлинником, но обедненный в переводе третьей лессы и связанный по цепной звукописи с другими лессами: нежного (27)--нежности (41).

Цепные аллитерации перевода могут быть прослежены и в остальной части произведения. Так например, обилие аллитераций с первой лессы Ренье, выражающих слово-образ *celui-là* (ci)--*cel autre*, также отражено Волошиным, хотя повторы с встречаются в словах, не совпадающих по смыслу, но частота их употребления (13с), расположение в тех же стиховых строках могут быть рассмотрены как общие средства выражения обоих поэтов.

Несколько слов о повторах шипящих ч, не заданных подлинником, которые обильны в пятой лессе из-за аккумулятивного эффекта *что*. У Ренье звук *ch* в *farouche--chantant--chanter--sèche--choses--chair*, по мнению Морье, выражает теплоту, дыхание и близок к звуку *f* ("*... émet un souffle chaud*"¹⁵⁹). Звук ч можно (правда, с натяжкой) рассматривать как аналог *ch* перед глухим согласным. Трехкратное употребление ч в 44 стихе (*что из благочестивых металлов чеканил я*), наряду с повторами в союзе *что* (41-44, 46-47 ст.) достаточно выразительно,

чтобы сказать, "c'est du tambour"¹⁶⁰, используя слова самого французского поэта.

Такой анализ соответствия или несоответствия вышеприведенных повторов 3^й лессы показывает, что Волошин адекватен в передаче функционального звучания подлинника. Его собственная система звукописи, позволяющая проследить определенную закономерность в повторах и частично совпадающая с оригиналом в качественном отношении, не противоречит смыслу оригинала и эквивалентна ему с функциональной точки зрения. Приведенные примеры показывают, что Волошин добился успехов в передаче одних звуков, качественно различных, имеющих аналогичный эффект на русском языке, в имитации других, похожих на французские звуки, которые можно рассматривать как аппроксимацию звуков, в количественном увеличении повторов третьих, не заданных подлинником, но отражающих его фонетическую организацию. Разобранные нами случаи звуковых повторов показывают, что звукопись Волошина похоже воспроизводит акустическую сторону оригинала, превращая перевод в высокоорганизованную фоно-ритмическую систему.

Перевод Волошина можно рассматривать как *равносильный*, т.е. эквивалентный оригиналу. Сравнение поэтики верлибра двух поэтов показывает, что русская версия с достоинством может быть названа высокохудожественным произведением, раскрывающим русскому читателю индивидуальные черты стиля Ренье. Ближко следуя за ним, используя аналогичные *равносильные* структурно-определяемые средства, Волошин создал целый метод перевода верлибра. В его системе нет ничего случайного, все элементы поэ-

тики взаимосвязаны. От этого стихотворение становится функционально адекватным.

Нижеприведенная таблица суммирует итоги анализа перевода Волошина *Снилось мне...* (Боги).

Приляг на отмели... и *Снилось мне...* цитируются Волошиным как примеры "перехода от символизма к новому реализму"¹⁶¹ в эпоху "кризиса символизма" 1910-х годов. Выбор Волошина пал на эти произведения Ренье из его сборника *Медали из глины* из-за двух существенных для него факторов: миросозерцание французского поэта в уходе от символизма и его поэтический метод. Оба эти фактора, согласно Волошину, указали бы путь русской литературе к новому гармоническому искусству--нео-реализму, в котором чистота образов, классическая форма и пластическое выражение звуков поэтического метода Ренье способствовали бы развитию новых эстетических идей в творческих исканиях поэтов 1910 годов. Статья и переводы имеют важное историческое значение, так как впервые русский читатель познакомился с Анри де Ренье как классиком и верлибристом. Нужно отметить, что лицо французского поэта было воспроизведено с объективной точностью благодаря мастерству Волошина как переводчика. Его метод *равносильных* средств в его стремлении, как можно адекватнее передать стиль французского поэта средствами своего родного языка, забывая о своей собственной личности, доказывает его "знакомство с предметом перевода". Мы согласны с Э. Райсом, что "его умение переводить идет гораздо дальше того, что обычно в этом отношении признается достаточным"¹⁶².

ИТОГОВАЯ ТАБЛИЦА ПЕРЕВОДА ВОЛОШИНА СНИЛОСЬ МНЕ...

	Сов- падение	Несов- падение	Не переведено
<u>Тематическая выразительность</u>			
Воспроизведение образности в целом	адекват.		
Подобный образ-слабее смысл (сужение образа)	4		
Адаптация образа	2		
<u>Гармония стиха</u>			
Формальная структура:			
ЭквILINEарность	51	доп.37 ст.	
Строфическая структура	5 лесс		
Метр и размер	дисметр. верлибр		
Поэтика ритма:			
Силлабо-тонический ритм:			
количество стиховых строк	I, II, III, V	IV	
количество слогов в стихе	частичн.	13-18, сл.	
каданс слоговых групп	аналог	анапест. ритм	
нечетные слоговые группы	аналог		
цепная связь между лессами	адекватн.		
параллелизм слоговых групп	адекват.		
принцип слоговых констант	адекват.		
Ритм ударности	1-2-3	6, 12, 15, 37, 44 ст.	
Лексический, синтаксический и логический ритмы:			
повторы слов, групп, фраз	аналог		
параллелизм конструкций	аналог	21, 18, 36-38	
синтаксическая композиция:			
а) общий аспект	95%	5%	
б) паузный ритм	95%	5%	
в) переносы		36, 40, 43, 51	
г) интонация	адекватна		
е) принцип констант	соблюден		
Звуковой ритм:			
а) конечные рифмы	принцип цепного звуч.		
б) эффект "галопа"	аналог (a-o-y)		
в) плавность мелодии: (ассонансы)	аналог		
г) аллитерации r, l	аналог		
д) оркестровка	аналог	усиление: н, з, с, в; не задан.: з, ч, х	эффект носовых; ch, f.
е) связь со смыслом	аналог		

СНОСКИ К ГЛАВЕ IV

¹ Волошин, "Аполлон и мышь", *Лики творчества*, стр. 164-191; *Северные цветы*, альманах V, (Москва: "Скорпион", 1911), стр. 85-115.

² Волошин, "Анри де Ренье", *Аполлон*, № 4, (январь 1910), стр. 18-34.

³ Б.Эйхенбаум, *О поэзии*, (Ленинград: "Советский Писатель", 1969), стр. 76.

⁴ К.Азадовский и Д.Максимов, "Брюсов и Веси", *Литературное наследство*, том 85, Брюсов, (Москва: 1976), стр. 314.

⁵ Волошин, "Литературные группировки", *Аполлон*, № 12, (1910), стр. 17.

⁶ См. "От редакции", *Золотое Руно*, № 12, (1909), стр. 107.

⁷ Это отличие *Аполлона* от других журналов было немедленно замечено современной журнальной прессой, в частности, газета *Утро России* писала: "Аполлон не хочет Достоевщины, чужд максимализма, отворачивается от бездны нищестества и декадентства". [*Утро России*, (1910), 27 фев., цит. Лавровым и Тименчиком в: "И.Ф.Анненский, Письма к С.К.Маковскому, Ежегодник (Пушкинский Дом), (1978), стр. 226].

⁸ "Вступление", *Аполлон*, № 1, (октябрь 1909), стр. 3.

⁹ Лавров и Тименчик, "И.Ф.Анненский. Письма к С.К.Маковскому", стр. 224-225.

¹⁰ "Вступление", *Аполлон*, № 1, (1909), стр. 4.

¹¹ См. подробнее об этом: D.Mickiewicz, "Phoebus Apollo or Musagetes : The position of Apollo in Russian Modernism", (PhD dissertation), 1967; "The problem of defining acmeism" in: *Russian language journal. Toward a definition of acmeism*, (Michigan state University: 1975), p. 21-42.

¹² "И.Ф.Анненский. Письма к С.К.Маковскому", стр. 224. На обсуждение первого номера ушло почти 10 месяцев, Волошин жил в это время то в Петербурге, то в Коктебеле, он часто видится с Анненским (вплоть до его скоростной смерти), с которым его сближала любовь к античной культуре, к поздним французским поэтам и страсть к слову. Анненский высоко ценил Волошина: "...А разве многие понимают, что такое слово--у нас? Да почти никто. Нас трое, да и обчелся" (имеется в виду сам Аннен-

ский, Маковский и Волошин). См. "И.Ф. Анненский. Письма к Волошину. Публикация А.В. Лаврова и В.П. Купченко", *Ежегодник на 1976 год (Пушкинский Дом)*, (Ленинград: 1978), стр. 247.

¹³ Волошин, "Анри де Ренье", стр. 25.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, стр. 26.

¹⁷ Н. Гумилев, "Наследие символизма и акмеизм", *Аполлон*, № 1, (1913), стр. 42.

¹⁸ М. Кузмин, "О прекрасной ясности. Заметки о прозе", *Аполлон*, № 4, (1910), стр. 7.

¹⁹ D. Mickiewicz, "Phoebus Apollo or Musagetes", p. 177.

²⁰ Ibid., p. 211.

²¹ Волошин, "Мысли о театре", *Аполлон*, № 5, (фев. 1910), стр. 32.

²² И. Куприянов, "История одной дружбы", стр. 149.

²³ Волошин, "Стихотворения", *Аполлон*, № 1, (1909), отд. III, стр. 8.

²⁴ D. Mickiewicz, "Phoebus Apollo or Musagetes", p. 118-119.

²⁵ Статья "Hogomedon" предназначалась для *Аполлона*, но была отвергнута Маковским и др. членами редакции, напечатана впоследствии в *Золотом Руне* № 11-12, (1909), стр. 55-60.

²⁶ Письмо Волошина к С. Маковскому от 2 авг. 1909 года, цит. в: "И.Ф. Анненский. Письма к Волошину", Примечание № 8, стр. 251.

²⁷ Письмо Волошина к Анненскому, цит. в "И.Ф. Анненский. Письма к Волошину", Примечание № 9, стр. 251.

²⁸ Волошин, "Аполлон и мышь", *Лики творчества*, стр. 176. Сначала был прочитан как доклад в "Салоне" (СПб.) 3 марта 1909 года, потом опубликован в альманахе *Северные цветы* и позднее включен в *Лики творчества*. Критик И. Куприянов неверно указывает дату прочтения доклада — фев. 1909 года, ("История одной дружбы", стр. 156). Дата установлена из письма В. Брюсова своей жене 4-го марта 1909 года, где он пишет, что накануне слушал доклад Волошина о мыши. См. "Письмо А. Анненского к Волошину от 6-го марта 1909 года", *Ежегодник на 1976 год*, стр. 247.

²⁹ Там же, стр. 173.

³⁰ Там же, стр. 176.

³¹Н. Clouard, *Histoire de la littérature française (du Symbolisme à nos jours)*. 1885-1914, (Paris: 1947), p. 242.

³²Волошин, "Анри де Ренье", *Лирика творчества*, стр. 100.

³³Там же.

³⁴Волошин, "Письмо из Парижа", *Веси*, № 5, (1904), стр. 36.

³⁵Волошин, "Анри де Ренье", стр. 100.

³⁶Там же, стр. 99. Заметим, что Брюсов разделяет его взгляд на "подлинное художественное творчество", которое всегда символично. Он повторяет положение, выдвинутое Волошиным, в 1910 году, приводя слова Гёте как основу понимания символизма:

Alles Vergägliches
Ist nur ein Gleichnis.

"Но, если "все преходящее--только символ", т.е. только отображение неведомой нам сущности, то и всякое воплощение преходящего в искусстве может и должно быть только символом. Художественные создания постольку являются подлинными воплощениями бытия, т.е. подлинно художественными, поскольку они символичны". [В. Брюсов, "Новые течения в русской поэзии. Акмеизм", *Русская мысль*, № 4, (1913), стр. 137].

³⁷Волошин, "Анри де Ренье", *Лирика творчества*, стр. 101.

³⁸Там же.

³⁹Там же.

⁴⁰Волошин, "Аполлон и мышь", стр. 177.

⁴¹Там же. В этом Волошин сближается с "соловьевцами"--Вяч. Ивановым, А. Белым и молодым Блоком, см. Д. Максимов, *Брюсов. Поэзия и позиция*, (Ленинград: 1969), стр. 52.

⁴²Волошин, "Анри де Ренье", стр. 100.

⁴³Там же.

⁴⁴Там же, стр. 101.

⁴⁵Е. Buenzod, *Henri de Régnier. Essai*, (Aubanel: 1966), p. 86.

⁴⁶Волошин, "Аполлон и мышь", стр. 177.

⁴⁷Svend Johansen, *Le symbolisme. Etude sur le style des symbolistes français*, (Copenhague: 1945), p. 75.

⁴⁸Волошин, "Анри де Ренье", стр. 102.

⁴⁹Там же.

- 50 Там же, стр. 96.
- 51 Там же, стр. 98.
- 52 Там же, стр. 103.
- 53 Там же.
- 54 Там же, стр. 111.
- 55 Там же.
- 56 Н.Гумилев, "Наследие символизма и акмеизм", стр. 42.
- 57 Волошин, "Анри де Ренье", стр. 107.
- 58 В.Брюсов, "Новые течения в русской поэзии. Акмеизм", стр. 140.
- 59 Георгий Иванов, "О новых стихах", *Аполлон*, № 6-7, (1916), стр. 71.
- 60 В.Эйхенбаум, *О поэзии. Анна Ахматова*, (Ленинград: 1969), стр. 85.
- 61 Вяч.Иванов, "Заветы символизма", *Аполлон*, № 8, (1910), стр. 1-19.
- 62 Письмо Волошина к Гуревич, март 1913 г., цит. С.Гречишкиным в: "Архив Л.Я.Гуревич", *Ежегодник Пушкинского Дома на 1976 год*, (1978), стр. 23. Б.Филиппов, говоря о том, что Волошина не принимали всерьез в русской литературе, замечает; "... До Октябрьской революции Максимилиана Волошина как-то и не считали по-настоящему русским поэтом... [Б.Филиппов, "Мысли нараспашку", *Новое русское слово*, (8 августа 1982 года), стр. 5.]
- 63 Вяч.Иванов, "Письма о русской поэзии", *Аполлон*, № 7, (1910), стр. 38.
- 64 D.Mickiewicz, *Cit. opus*, p. 120.
- 65 *Ibid.*, p. 121.
- 66 "Анри де Ренье", стр. 89.
- 67 Там же.
- 68 Там же, стр. 88.
- 69 Там же, стр. 96.
- 70 Там же, стр. 89.
- 71 Там же.
- 72 Там же, стр. 90.

- 73 Там же, стр. 91, цит. Волошиным из собственного перевода *Зеркало Стефана Малларме*.
- 74 "Анри де Ренье", стр. 95.
- 75 G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, (Paris: Nizet, 1947), p. 516.
- 76 Анри де Ренье, *Яловая трость. Рассказы о маркизе д'Амеркёр*, Перевод М. Волошина, цит. Волошиным в статье "Анри де Ренье", стр. 104.
- 77 Волошин, "Анри де Ренье", стр. 105.
- 78 Там же, стр. 106.
- 79 Там же, стр. 89.
- 80 Там же, стр. 108.
- 81 Там же..
- 82 Там же, стр. 109.
- 83 Там же, стр. 110.
- 84 См. об этом: R. Noël, *Profiles symbolistes*, (Paris: Nizet, 1978), p. 319.
- 85 H. Clouard, *Histoire de la littérature française, de 1885 à 1940*, (Paris: Albin Michel, 1947-1949), t. I, p. 243.
- 86 Волошин, "Анри де Ренье", стр. 110.
- 87 Там же, стр. 111.
- 88 Там же, стр. 112.
- 89 Б. Эйхенбаум, *О поэзии*, стр. 78.
- 90 Выражение Анненского. Волошин подчеркнул его слова о французском искусстве в экземпляре статьи Анненского "Античный миф в современной французской поэзии", подаренной им Волошину 4-го марта 1909 года: "...держится поэтический стиль французов, т.е. того единственного народа, который еще сохранил...высокое искусство слова." См. "И.Ф. Анненский. Письма к Волошину", Публикация Лаврова и Купченко, *Ежегодник на 1976 год*, стр. 243.
- 91 Несколько переводы произведений А. де Ренье были "мостом" между французской и русской литературой говорит тот факт, что летом 1909 года в Коктебеле молодой Алексей Толстой, находясь под сильным впечатлением от чтения переводов Волошина прозы А. де Ренье *Рассказы о маркизе д'Амеркёр*, сам начал писать прозу. Говоря об этом в своей автобиографии, он

сообщает: "Таково начало моего писания прозы", [(Неизвестная автобиография Алексея Толстого), *Литературная газета*, 18 фев., (1970), цит. Куприяновым в: "М. Волошин—перекладач", *Радянське літературознавство*, № 5, (1977), стр. 82]. (Дата взята у И. Куприянова).

⁹² Поздняя версия с некоторыми изменениями напечатана в книге: *Французские стихи в переводе русских поэтов 19-20 вв.*, (Москва: Изд. "Прогресс", 1973), стр. 519.

⁹³ См. *Французские стихи в переводе русских поэтов 19-20 вв.* :

На отмели

Прилечь на отмели, двумя руками взять
(Чтоб за песчинкою песчинку выснять)
Горсть белого песка, что золотит закат,
И, раньше чем глаза закроешь, бросить взгляд
На море стройное и в глубину небес;
Потом, почувствовав, что весь песок исчез
Из облегченных рук, что нет в них ни крупицы,
Подумать, прежде чем опять раскрыть ресницы,
О всем, что наша жизнь берет у нас, мешая
Летучий свой песок на отмели без края.
1913 В. Брюсов

⁹⁴ R. Lalou, *Histoire de la littérature contemporaine de 1870 à nos jours*, (Paris: 1922), p. 240.

⁹⁵ О ритме Ренье см. блестящий анализ: Henri Morrier, *Le rythme du vers libre symboliste étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens*, (Slatkin Reprints, Genève: 1977).

⁹⁶ Ibid., p. 42.

⁹⁷ Henri Clouard, Opus cit., p. 241-242.

⁹⁸ H. Morrier, Opus cit., p. 48.

⁹⁹ Ibid., p. 131-132.

¹⁰⁰ Ibid., p. 132.

¹⁰¹ Guy Michaud, Opus cit., p. 517.

¹⁰² Svend Johansen, Opus cit., p. 32.

¹⁰³ Ibid., p. 40.

¹⁰⁴ Волошин, "Анри де Ренье", стр. 99, цит. по изданию в *Ликах творчества*, (1914).

¹⁰⁵ Henri de Régnier, «Sentence», *La Sandale ailée*, (Paris: 1906), цит. Волошиным в "Анри де Ренье", стр. 99.

¹⁰⁶ О раздвоенности как основной теме творчества Ренье см. интересную работу: Mario Morin, *Henri de Régnier. Le labyrinthe et le double*, (Montréal: Les presses de l'université de MTL, 1972).

¹⁰⁷ Ibid., p. 23.

¹⁰⁸ О "технике зеркал" (mirror technique) Эредиа см.: A.R.Chisholm, "A secret of Heredia Art", *Modern Language Review*, XXVI, (1931), p. 159-169, cit. par M.Morin, p. 34.

¹⁰⁹ Волошин, "Анри де Ренье", стр. 99.

¹¹⁰ *Современный русский язык*, 4^е изд., (Москва: Изд. "Высшая школа", 1971), стр. 179.

¹¹¹ *Petit Robert*, dictionnaire alphabétique et analogue de la langue française, (Paris: 1962), p. 565.

¹¹² Buenzod, *Henri de Régnier. Essai*, p. 86.

¹¹³ А.Федоров, "Звуковая форма стихотворного перевода", стр. 46-47.

¹¹⁴ Термин А.Федорова, Указ. соч., стр. 58-60.

¹¹⁵ Henri Morier, *Opus cit.*, p. 186-189.

¹¹⁶ Henri de Régnier, *Les médailles d'argile*, (Paris: 1903), p. 13-15.

¹¹⁷ Волошин, "Аполлон и мышь", стр. 176, "Анри де Ренье", стр. 94-95.

¹¹⁸ "Аполлон и мышь", стр. 190.

¹¹⁹ Там же, стр. 177.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Там же, стр. 189.

¹²² См. о связи яйца с жизнью как вариант представлений раскалывания яйца—сотворения мира, жизни в: В.К.Топоров, "К реконструкции мифа о мировом яйце (по материалам русских сказок)", *Readings in Soviet Semiotics*, (1977), стр. 115-117.

¹²³ Волошин, "Аполлон и мышь", стр. 189-190.

¹²⁴ Там же, стр. 189.

¹²⁵ Там же, стр. 170,

¹²⁶ Там же, стр. 168-169.

¹²⁷ Там же, стр. 167.

- 143 Е.Эткинд, Указ. соч., стр. 12.
- 144 Z.Czerny, *Opus cit.*, p. 261.
- 145 См. об этом: Е.Эткинд, Указ. соч., стр. 12-15; Joseph Pineau, *Le mouvement rythmique en français. Principes et méthodes d'analyse*, (Paris: Librairie Klincksieck, 1979), p. 105-128.
- 146 Е.Эткинд, Указ. соч., стр. 27-28.
- 147 Выражение Анри де Ренье, цит. А.Морье, Указ. соч., стр. 186.
- 148 H.Morier, *Le rythme du vers libre symboliste*, p. 186.
- 149 Ibid., p. 187.
- 149a Волошин, "Предварение о переводах", стр. 29.
- 150 В скобках показаны неударные звуки.
- 151 H.Clouard, *Histoire de la littérature française*, p. 241-242.
- 152 Об эффектах "галопа" в произведениях Ренье см. в кн. А.Морье, стр. 186-189.
- 153 Ibid., p. 186.
- 154 Произношение *i* в *pieux* и *Dieux* согласно анализу А.Морье в указ. соч., стр. 188-190.
- 155 Там же, стр. 190.
- 156 Z.Czerny, *Opus cit.*, p. 266.
- 157 Волошин, "Анри де Ренье", стр. 95.
- 158 Аллитерации *p*, *l* и связанные с ними ассонансы здесь не принимаются во внимание.
- 159 H.Morier, *Opus cit.*, vol.II, p. 208.
- 160 Ibid., p. 186. Произношение аффрикаты *ч* как фрикативного *ш* перед глухим согласным *т* может быть рассмотрено как чисто субъективный элемент, так как нам неизвестно, как автор перевода произносил *ч* перед глухим согласным; но намеренное употребление группового повтора *ч* (например, в 44 стихе), заставляет нас предположить, что Волошин читал *ч* как аффрикату, т. е. *что*, а не *што*.
- 161 Волошин, "Анри де Ренье", стр. 25.
- 162 Э.Райс, "Максимилиан Волошин и его время", стр. xlv.

ГЛАВА V

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН В ВОСПРИЯТИИ М. ВОЛОШИНА

I. Отношение Волошина к Верхарну

М. Волошин перевел 20 стихотворений и поэм бельгийского поэта Эмиля Верхарна, 18 из которых он включил в сборник *Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы*, изданный одновременно в Москве и Одессе в 1919 году¹. Стихотворение "Казнь", опубликованное в газете *Русь* 14-го августа 1905-го года и в сборнике революционных произведений в 1906 году, не было включено им в названный сборник, так как оно не отвечало "своему первоначальному назначению"², по мнению критика Куприянова. Действительно, оно было приурочено к событиям 1-й русской революции 1905-го года, которую Волошин рассматривал как апокалиптический пролог заката современной цивилизации, а к 1917-1919 годам, когда сборник приготавлился к печати, взгляды Волошина изменились, он предпочел быть поэтом, а не гражданином. Он так писал о войне 1914-го года:

В эти дни нет ни врага, ни брата,
Все во мне, и я во всех...

(*Anno Mundi Ardentis. 1915*)

Не включил он в этот сборник и одно из трех стихотворений о войне, написанных им для перевода Н. Кончевской *Окровавленная*

Бельгия³, "перевод которых был сделан по поручению" и в которых он "соблюдал одновременно и рифму, и размер, и точность содержания", как он пишет в своем "Предварении о переводах"⁴, что не отвечало его "методу равносильных средств"⁵.

Переводы Верхарна были сделаны в разное время, первые переводы относятся к 1903 году, интерес к ним возрос после его знакомства с бельгийским поэтом в январе 1904-го года на литературном банкете в редакции парижского журнала *La Plume*⁶. Вот почему на предложение Брюсова издать совместную книгу переводов он живо откликнулся:

... предложение соединить переводы Верхарна меня очень и очень захватило. Все это время я не переводил, но *многое подготавливалось*. Я принимаю с радостью этот проект и сейчас же принимаюсь за работу. (Курсив мой--В.А.)⁷

Первыми переводами были *На Север* (Au Nord), *Ноябрь* (Les Saints, les Morts, les Arbres et le Vent), *Ужас* (La Peur), которые были готовы к сентябрю 1904-го года. К ним были добавлены *Декабрь* (Les Hôtes) и *Человечество* (L'Humanité) в 1905 году. Последнее было опубликовано в газете *Русь*, наряду со стихотворением *Казнь*, о котором мы упоминали выше, и стихотворением Волошина *Предвестья*.

Но совместный сборник двух поэтов-переводчиков так и не увидел свет. Причина лежит в их серьезных разногласиях, касающихся метода перевода. Волошинское--свободы творчества в создании равносильного эквивалента, духа и стиля подлинника--упиралось в академический метод предельной точности Брюсова. Волошин писал ему:

... я не выдержал и вступил в соревнование с вами--перевел

Au Nord, который мне представился в ином виде, чем Ваш перевод. (Курсив мой--В.А.)⁸

Так появляются дублиеты переводов Верхарна, сделанные Волошиным и Брюсовым с двух разных точек зрения: *На Север, Человечество, Казнь (Голова), Декабрь (Гости), Защитники Льежа (Герои Льежа)*. Только в 1917 году, наконец, они издали совместную небольшую книжечку *В фонд на устройство детского дома*, к которой Волошин написал предисловие "Эмиль Верхарн" и в которой они поместили свои переводы (*Ноябрь, Город* и др.)⁹.

Остальные переводы были выполнены Волошиным в период 1910-1917 годов, книга была готова к 1917 году, но вышла только в 1919 году в таком ничтожном количестве экземпляров, что вскоре она стала настоящей библиографической редкостью. С тех пор она больше не переиздавалась¹⁰.

Кроме упомянутого предисловия "Эмиль Верхарн", Волошин написал две критических статьи: рецензию на перевод Брюсова *Стихи о современности*--"Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", о которой мы говорили в разборе переводческого метода Волошина (глава вторая), и предисловие к сборнику переводов *Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы*. Последнее представляет результат долгих раздумий о бельгийском поэте и его творчестве и в то же время отражает взгляды Волошина на позицию поэта в историческом процессе. Написанная в 1916-1917 годах, которые явились поворотным пунктом в творчестве самого Волошина, когда его эстетствующая поэзия, живописующая Крым, Париж, Вальдемосу и др. тонкими импрессионистическими красками, приобретает звучание философа и мыслителя в *Путях Каина, Космосе, Демонах глухоне-*

мих, статья о Верхарне помогает понять эволюцию Волошина от поэта-эстета до поэта-философа. Он пишет:

... поэт должен занять такую перспективную точку зрения, откуда он мог бы увидеть всю современность сверху, целиком, включенную в общее нарастание истории, как один из связанных актов человеческой трагедии.¹¹

А поэтому "долг гражданина и поэта, -- заявляет Волошин, -- не только не совпадают, но противоречат один другому"¹². Он продолжает:

Гражданин несет свой долг по отношению к своей стране в данный исторический момент. Поэт выполняет расовый, национальный долг своего народа по отношению к человечеству в данную историческую эпоху. Когда происходит битва на земле, надо, чтобы кто-то стоял в своей келье и молился за всех враждующих: и за врагов, и за братьев. В эпоху всеобщего ожесточения и вражды надо, чтобы оставались те, кто может противиться чувству мести и ненависти и заклинять благословением обезумевшую действительность.¹³

Отрицая братоубийственную войну, террор, кровопролитие, Волошин осуждает патриотизм Верхарна, его ненависть, его *Окровавленную Бельгию* и *Алые крылья войны*, так как, согласно Волошину, поэт "не должен нести своего дара на служение разладу, расчленению и ненависти"¹⁴. Эти слова перекликаются с его собственными стихами:

Дозволь не разлюбить врага
И брата не возненавидеть.¹⁵

Позицию Волошина "над схваткой", "au dessus de la mêlée" лучше всего поняла Марина Цветаева:

Человек и его враг для Макса составляли целое: мой враг для него был частью меня. Вражду он ощущал союзом. Так он видел и германскую войну, и гражданскую войну... Так можно видеть только сверху, никогда сбоку, никогда из гущи... Он мог только противостоять человеку, только предстоянием своим он и мог противостоять человеку: злу, шедшему из него. Думаю, что Макс просто не верил в зло...¹⁶

Волошин верит, что "разорванность, расчлененность" духовного мира Верхарна в годы войны повлияла на творчество последнего. Он считает, что разница между страницами прозы *Окровавленной Бельгии* и стихами, включенными в нее, настолько чувствуется, что голос Верхарна звучит "реторично и слабо, не убедительно"¹⁷, и это от того, что в Верхарне "иссякает древний пророческий голос поэта и остается только голос оскорбленного и ненавидящего гражданина"¹⁸.

Заявляя, что существует противоречие между ролью поэта и ролью гражданина в историческом процессе, Волошин утверждает, что для Верхарна война была "не только драмой гражданина", но и "душевным крушением поэта", так как он, достигнув в своем творчестве "просветления любви и благословения всего сущего", что является главным в созидании любого поэта, "бросил свои духовные силы на поле ненависти, вражды", против "высшего религиозного долга"¹⁹--долга поэта. Верхарн, продолжает Волошин, "поднявшийся в последние годы своей ясной и плодотворной старости до той высоты творческой любви, с которой человек может благословить все сущее на земле, потерял право на ненависть"²⁰. Потеряв свою Дхарму поэта--долг поэта, завещанный ему Богом, Верхарн отдался страстям гражданина, а поэту поэтический "дар вдохновения покинул его"²¹, согласно Волошину.

Такое видение Верхарна вполне соответствует антропософскому мировоззрению Волошина, для которого поэт является пророком и должен стоять "выше человеческих распрей, быть созерцателем людских страстей и глашатаем преображения человека,

искупления им греха"²². Даже жестокая физическая смерть Верхарна под колесами поезда не случайна для Волошина. Он видит связь между "разорванностью, расчлененностью" духовного мира поэта и "отображением в мире физическом [его] разлада"²³.

Такая интерпретация Верхарна, поэзия которого была пропагандирована в России как поэзия острых социальных конфликтов, как поэзия "мятежных ритмов революции", как "созвучие с настроением революционной России", по мнению критика В. С. Дронова²⁴, шла в разрез с духом времени. Сначала Волошина обошли молчанием, потом обвинили в анархизме, внеисторичности, непонимании проблемы личности в социальных переворотах²⁵.

Уже в 1907-1908 годах, когда разгорелась полемика между Брюсовым и Волошиным по поводу переводов стихов Верхарна, озаглавленных произвольно *Стихами о современности*, Волошин с сожалением пишет:

У нас Верхарна слишком много и упорно рекламировали как поэта социального, с добрым желанием, конечно, сделать ему хорошую репутацию в русской публике.²⁶

Он не согласен с Брюсовым, для него Верхарн--пророк, и это "пророческое состояние духа никак нельзя назвать современным, а иступленные пророчествования, в которых Верхарн старается прочесть тайны... гиероглифов, --стихами о современности"²⁷. Но с легкой руки Брюсова, Верхарн вошел в русскую поэзию как "поэт современности". И даже теперь советская критика продолжает обвинять Волошина в "субъективном подходе к Верхарну"; критик Дронов пишет, что Волошин интерпретирует Верхарна с точки

зрения "последовательного приверженца символизма"²⁸.

Десять лет спустя после этой полемики с Брюсовым Волошин остается при своем мнении:

... Верхарн менее всего был современным человеком, и быть может, совсем не был социалистом, хотя сам и считал себя таковым.²⁹

Развивая свою мысль, Волошин сравнивает прошлое, когда человеческое мирозерцание, опиравшееся на "мистическую точку опоры" и сводившее все земные противоречия к "единому жесту божественной жертвы"³⁰, с настоящим, где доминирует наука:

Наука по своему свойству своего здания, лишенного мудрости, не дает необходимого разбега. Поэту необходимо создать свое небо, чтобы оттуда судить современность, воздвигнуть свою Вавилонскую башню, чтобы с ее вершин взглянуть на расстилающуюся под его ногами землю.³¹

Верхарн, по его мнению, нашел такую Вавилонскую башню в современной материалистической науке, но "подсознательный лиризм его глубоко религиозен"³², мистичен и вырастает из средневековья. Этот "Иезекиль древнего Вавилона"—человек не современный, "этот апостол социализма, каким его хотели сделать"³³, смотрел на современность "пророческим оком"³⁴, освещенным "апокалиптической молнией"³⁵.

Интересен тот факт, что современная Французская критика рассматривает социальную поэзию Верхарна как "un simple procédé littéraire"³⁶, Ги Мишо по этому поводу пишет:

Poésie sociale? Non, mais plutôt poésie d'une société, épopée d'une société qui meurt, épopée d'une société qui veut naître.³⁶

Критик Шарль-Бодуэн показал, что "le pivot de l'art de Verhaeren"³⁷ остается мистика и спиритуальность образов и символов

его раннего периода. Символика приобретает свою материальность, весомость в период так называемого "социального символизма". Поэт как бы выталкивает из своего подсознания все эти силы зла, в путях которых находилось его раннее творчество в период исканий, пессимизма и нигилизма.

Это еще раз говорит за то, что интерпретация Волошина не потеряла своей свежести и значения и в наши дни, но парадоксально то, что его мировидение Верхарна приближается скорее к французским воззрениям, чем к русским. Советская критика продолжает линию, намеченную Брюсовым, -- Верхарн -- поэт социальных конфликтов. Восприятие Верхарна Волошиным было чисто французским, а не русским. Здесь Волошин выступил опять "против течения", по выражению Евгения Ланна, что привело его "к выпадению из рядов"³⁸ критики: его мнения о Верхарне не принимались во внимание, так же как и его переводы.

Отношение Волошина к Верхарну исчерпывают его слова, сказанные им в заключение предисловия к вышеназванному сборнику переводов. В них -- ключ к пониманию всего Верхарна в целом, а также к выбору тех 18 поэм, которые составляют книгу переводов:

Уроженец перекрестка народов, на котором всегда сводились последние счета между государствами, европеец, в жилах которого германская кровь была органически смешана с латинской, современный человек, древняя религиозная душа которого прошедшая сквозь вековую дисциплину католицизма, была ослеплена бенгальскими огнями материалистической науки и общедоступным раем социалистического Золотого Века, сам внутри себя нес всю Европу, разодранную Великой Войной со всеми ее причинами и следствиями. В смерти его отразилась гибель его родины; в трагедии и непоследовательности его духа -- судьба Европы. Как и в своем творчестве, так и в своей судьбе, он явился всеевропейским поэтом в наибольшей полноте отразившим свою эпоху.³⁹

Книга о Верхарне состоит из трех частей: первая часть--предисловие, восприятие его Волошиным, мировидение поэта, данное с разбором этапов его творчества, с датами публикаций, с интерпретацией основных образов и символов бельгийского поэта; вторая часть--объяснения принципов и метода работы над переводами, названная им "Предварение о переводах"; третья--сами переводы, расположенные согласно выделенным этапам творчества Верхарна в первой части.

Наша задача--показать, каким образом, используя свой метод *равносильных* средств, Волошин сумел передать дух и стиль поэзии Верхарна. Прерогативой суждения нам послужат слова Волошина:

... мои переводы отнюдь не документ: это мой Верхарн, переведенный на мой язык. Я давал только того Верхарна, которого люблю, и опускал то, что мне чуждо и враждебно.⁴⁰

II. Передача мировидения Верхарна: образно-семантический строй стиха

Бельгийский поэт Эмиль Верхарн (1855-1916), фламандец по расе и француз по культуре, нес в себе черты тех и других: его пантеистический мистицизм, склонность к метафизике, сочетавшиеся с реализмом, энергией и сенсуализмом, сближали его с германцами, его язык, средства выражения были французскими. Этот дуализм наложил отпечаток на всю его поэзию и выделил его среди других символистов своей эпохи. Французы долго не могли принять его сочного, тяжеловесного языка, использующего "германизмы", его любовь к объему фразы и преувеличениям,

его дионисийского отношения к жизни в противовес аполинийскому, французскому⁴¹. Его искусство в глубине души не было чисто французским, хотя его сердце принадлежало латинской культуре. Поэзия Верхарна отражает, по выражению Волошина,

... тот двойственный блеск, которым отливает талант и дух Верхарна: одним он представляется чистым германцем, другим-- латинцем.⁴²

Первые юношеские книги *Фламандки* и *Монахи* Волошин квалифицирует "двумя корнями" творчества Верхарна. Это--Фландрия, представленная в "сочных фламандско-голландских" тонах, "чисто живописная", в виде серии сменяющихся картин, натюрмортов и пейзажей, в красках, наложенных "густо, крепко и размашисто",--с одной стороны, это--Фландрия мистическая, религиозная, --с другой:

Разгул кermесов и мистическая аскеза-- вот два столба того портала, который ведет нас к творчеству Верхарна. Эти книги-- два корня, связывающие его с землей, из которой он вышел, увертюра ко всему последующему, две ноги, на которых он будет стоять и ходить.⁴³

Вторым периодом творчества Верхарна Волошин считает его трилогию: *Вечера*, *Крушения*, *Черные факелы* (1887-1890), в которой дуализм его души достигает размеров психологического кризиса "безумца и визионера, переходящего от пароксизмов отчаяния к патетическим пророческим видениям"⁴⁴. Волошин переводит стихотворение *Человечество* из цикла *Вечера* в 1904 году и печатает его в газете *Русь* 14 августа 1905 года. По замечанию Куприянова, этот перевод считается "одним из лучших" переводов Верхарна на русском языке⁴⁵. Оно было приурочено к событиям революции 1905 года из-за своего апокалиптического нас-

строения. Вот как Волошин писал своей матери из Парижа:

Читали ли Вы мои стихи в Руси [речь идет о *Предвестиях*, *Наз-
ни*, *Человечество*--В.А.]? Я не думал, что они решатся их на-
печатать. Так, как они напечатаны и в том порядке, они очень
выразительны. Не правда ли?...⁴⁶

Угасание, увядание, смерть, ненужность жизни--вот по-
этический мир Верхарна в этом стихотворении, в нем ясен дуа-
лизм души, которая вступает в конфликт не с окружающим мате-
риальным миром, а с возможностью счастья на Земле вообще.
Он--против идеи того счастья, которое ему дает общество; роман-
тическая тема "души поэта" углубляется пророчесственными виде-
ниями, усталостью "расколотой" души. Французский поэт Вьеле-
Гриффин сообщает, что, по словам самого Верхарна, это стихот-
ворение взывает о помощи человеческому существу, переживающе-
му состояние тяжелого духовного кризиса⁴⁷.

Образы представлены живописными мрачными картинками,
где красное и черное контрастируют со светлым. Как известно,
черные тона у Верхарна символизировали смятение, тоску, в то
время как белые, светлые--мистицизм, красные--страдание, борь-
бу. Стихотворение символическое, но символизм субъективный,
интровертный, по замечанию Ги Мишо:

Symbolisme déjà, mais sans message.⁴⁸

HUMANITE

- 1 Les soirs crucifiés sur l'horizon, les soirs
- 2 Saignent, dans les marais, leurs douleurs et leurs plaies,
- 3 Dans les marais, ainsi que de rouges miroirs,
- 4 Placés pour refléter le martyre des soirs,
- 5 Des soirs crucifiés sur l'horizon, les soirs!

6. Vous les Jésus, pasteurs qui venez par les plaines
 7 Chercher les troupeaux clairs pour vos clairs abreuvoirs,
 8 Voici monter la mort dans les adieux des soirs,
 9 Jésus, voici saigner les toisons et les laines,
 10 Et voici Golgotha surgir, sous les cieux noirs.
11. Les soirs crucifiés sur les Golgothas noirs,
 12 Ne sont plus que douleurs et que pleurs et que plaies.
 13 Hélas! le temps est loin des tranquilles espoirs
 14 Et les voici saignants dans les clairs abreuvoirs,
 15 Les soirs, les mornes soirs sur les Golgothas noirs!

(Oeuvres, II, 15-16)

ЧЕЛОВЕЧЕСТВО

- 1 О, вечера, распятые на сводах небосклона,
 2 Над алым зеркалом дымящихся болот...
 3 Их язва страстная кровь среди стоячих вод
 4 Сочится каплями во тьму земного лона.
 5 О, вечера, распятые над зеркалом болот...
- 6 О, пастыри равнин! Зачем во мгле вечерней
 7 Вы кличете стада на светлый водопой?
 8 Уж в небо смерть взошла тяжелой стопой...
 9 Вот... в свитках пламени... в венце багряных терний
 10 Гольгофы--черные над черною землей!...
- 11 Вот вечера, распятые над черными крестами,
 12 Туда несите месть, отчаянье и гнет...
 13 Прошла пора надежд... Источник чистых вод
 14 Уже кровавится червоными струями...
 15 Уж вечера распятые закрыли небосвод...

(Переводы, стр. 33)

Волошин интерпретирует все стихотворение как пророчественное: человечество обречено, смерть уже повсюду, "смерть взошла тяжелой стопой" (ст. 8), топоты апокалиптических конниц уже близки; но, сожалеет Волошин, судьба пророков одинакова везде:

... они сами не знают, что пророчествуют, потому что души их подобны раковинам, лабиринты которых гудят звуками, приходящими неизвестно из каких времен.⁴⁹

Это стихотворение Верхарна, как и у других поэтов-пророков, не знающих, что они творят, приобретает роль колокола, "из описательного становясь заклинательным"⁵⁰. Апокалиптическое провидение "стихийных и дьяболических сил" сбылось во время 1й Мировой войны, но эта катастрофа была неожиданностью для Верхарна, так как, говорит Волошин,

пророчественность подобна дальнорзости: она различает только далекое и не видит близкое; по мере того как приближается момент катастрофы, провидец слепнет.⁵¹

Так Волошин перенес идею Верхарна из плана личного, микрокосмического видения кризиса личности, души, который выразился в отказе от мечты, от личного счастья на земле, в упадочном состоянии человеческого существа, в план универсальный, макрокосмического видения "золотых катафалков апокалиптических конниц". Такое восприятие отражало эсхатологическое состояние души и сознания самого Волошина. В этом он только следовал за общим течением русского символизма. Апокалиптическое видение мира, т.е. предвидение конца мира разделяли все русские символисты, несмотря на их эстетические и идеологические различия. Волошин был среди тех, которые, заимствовав из Библии саму атмосферу апокалипсиса, искали в нем разрядку напряжения и возможность преодоления отчаяния, неудовлетворенности жизнью, кризиса сознания, установившихся в России после 1905 года.⁵²

Несмотря на это некоторое преувеличение пророчественного значения Человечества, сам перевод точно воспроизводит внутренний голос бельгийского поэта, его мировидение, особенно

его антропоморфную коннотацию. Образ вечеров, имеющих "душу", распятых на сводах небосклона", черные Гольгофы в свитках пламени, "источник чистых вод", который "кровоавится червонными струями"--все это соответствует Верхарновскому смятению души. Вечера обладают всеми атрибутами человеческой души: *crucifiés, saignent, douleurs, plaies, pleurs, martyre, saignants*. У Волошина тоже ощутима эта персонификация, она дана в плане градации места действия: на сводах небосклона (1 ст.), над зеркалом болот (5 ст.), над черными крестами (11 ст.), закрыли небосвод (15 ст.). Для перевода *Sur les Golgothas noirs* (11 ст.) он употребляет антономасию над черными крестами, что вполне соответствует образу Голгофы как месту казни Христа; а в 15 ст. *morne*--мрачный, хмурый (*temps morne, la vie morne et sans éclaircie*⁵³), адекватен образу закрыли небосвод, приобретая конкретную весомость выражения.

Визуальный элемент Верхарна, яркая словесная живопись, унаследованная им от парнасцев, его красно-черно-светлые краски, символизирующие состояние "души" вечеров, тоже очеловечены на русском языке. Здесь--красные тона, имитирующие кровь, страдание и борьбу: *алим зеркалом* (2 ст.), *страстная кровь...* *сочится каплями* (3-4 ст.), *в свитках пламени* (9 ст.), *в венце багряных терний* (9 ст.), *кровоавится червонными струями* (14 ст.); здесь--черные тона, символизирующие смерть, переданные тоже семантически: *во мгле вечерней* (6 ст.), *Гольгофы--черные над черною землей* (10 ст.), *над черными крестами* (11 ст.), *смерть взошла тяжелой стопой* (8 ст.); здесь--"светлый, чистый", сим-

волизирующие чистоту души, переданные как синонимы: *светлый водопой=источник чистых вод*, хотя у Верхарна--повтор *les clairs abreuvoirs* (7, 14 ст.).

Как видно, у Волошина нет дословного перевода, но образы адекватны. Он верен своему методу воспроизведения при помощи *равносильных* средств: передача идет не слово в слово, а образ в образ, он отступает от *внешней* передачи текста стихотворения, а передает смысловую поэтическую сущность, иногда отходя от буквального текста. Техника образно-семантической передачи предметов "внутреннего" мира Верхарна приближается к технике выражения символизма. Волошин только следует за общим символистским движением начала века, его восприятие Верхарновской образности чисто импрессионистическое. Сравним:

6 ст. *пастыри равнин*--антономасия от *vous les Jesus, pasteurs qui venez par les plaines*;

9 ст. *в венце багряных терний*--метафора, передающая инфинитивный оборот *saigner les toisons et les laines*;

5 ст. *над зеркалом болот*--*pour refléter*;

3 ст. *страстная кровь*--*le martyre*, образ "страстного пути" Христа передан метонимически;

12 ст. *несите месть, отчаянье и гнет*--*que douleurs et que pleurs et que plaies*, не переведено дословно, но находится в одном семантическом поле.

Символика пессимизма, усталости души передана адекватно Волошиным в следующих выражениях: *кровь среди стоячих вод*, *над зеркалом болот*, *распятие над черными крестами*, *пастыри*

равнин, Гольгофы; символ чистоты--светлый водопад, источник чистых вод; символ страдания--кровавится червонными струями.

Мы ограничимся этими примерами передачи поэтического контекста стихотворения *Человечество*. Можно с уверенностью сказать, что Верхарновский интимный голос передан Волошиным более, чем удачно. Русский читатель получил верное представление о раннем Верхарне, о его "лице творчества" бодлеровского типа, каким он был в этот период создания своей *Трилогии*.

Так называемая "черная поэзия" (термин Ги Мишо) этого периода представлена другим переводом, который углубляет тему тоски, отчаяния, безысходности и пессимизма--*Ужас (La Peur)* из сборника *Les Apparus dans mes chemins*. Оно было переведено в 1904 году. В нем--холод, ноябрь, страх символизируют тоску, неутолимую усталость; смерть присутствует в каждом образе и становится галлюцинацией. Верхарн, по выражению Волошина, "все время находится... в иступлении...":

Внешний мир... вдруг проваливается куда-то бесследно, и он мечется во внутренних, опустошенных пещерах своей души, куда реальности мира внешнего не просачиваются, совершенно преображаясь, безмерно вырастая и получая особый злобный смысл.⁵⁴

"Глубоким моральным переломом"⁵⁵, после десятилетнего кризиса пессимизма, отчаяния и тоски был *Святой Георгий (Saint Georges)* из сборника *Видения на моих путях (Les Apparus dans mes chemins)*. Вот как Волошин описывает этот перелом:

Среди туманов, окутавших его сознание, разверзся широкой молнией проход, и к нему спустился, весь сверкая золотом и перьями, на взмыленном белом коне без узды "Рыцарь долга"--Св.Георгий.

"Он промчался прыжками пламени сквозь мою душу,--говорит поэт,--он наполнил меня своим полетом и нежным ужасом и умчался, наложив на меня Послушание Мужества, копьём начертав золотой крест на

моем челе, прямо к Господу, с собой унося мое сердце..."

Мы таинственно присутствуем в этой поэме при посвящении поэта в рыцари долга, при обречении его на поэтическое служение. Это верховный момент жизненного пути Верхарна, являющийся ключом ко всей поэтической судьбе его.⁵⁶

Для Верхарна, как верно указал Волошин, Святой Георгий представлял фигуру нового Христа, поднявшегося над человечеством, символ надежды и жизни. Несмотря на символическую роль Св.Георгия, микрообразы стихотворения вещны, конкретны, предметы описаны с точки зрения словесной живописи. Как говорит критик Пуаза: "En d'autres termes, il fut un poète peintre"⁵⁷. Драгоценные камни и металлы, гамма от белого, золотого, красного до черного--весь этот декоративный арсенал Верхарновских средств выражения находит свой эквивалент в переводе. Техника передачи исходит из парнасской специфики художественного восприятия. Приведем несколько примеров:

- | | |
|-------|---|
| 9-10 | Князь <u>утренней зари</u>
<u>Сверкающий</u> , <u>звнящий</u> и <u>кристальный</u> |
| 10-11 | Prince de l'aube et du matin,
<u>Joyeux</u> , <u>vibrant</u> et <u>cristalin</u> . |
| 24-25 | Он полнит <u>шумом золотым</u> окрестность
Небесную и <u>пламенеющую</u> . |
| 24-25 | Il fait comme <u>un tumulte d'or</u>
Dans le celeste et <u>flamboyant decor</u> |
| 32 | <u>Серебряные блески</u> , будьте радостью камней |
| 32 | <u>Micas d'argent</u> , soyez la joie entre les pierres |
| 36 | <u>Лазурными</u> озерами |
| 36 | Avec les lacs <u>vermeilles</u> |
| 69 | <u>Утреннее</u> солнце на воде <u>жемчужной</u> |
| 80 | Le <u>blanc</u> soleil, sur l'eau <u>nacrée</u> ... |

Хотя перевод несколько архаизирует язык Верхарна, вводя славянизмы (на челе, осиянной мрамором страны, Господнему, озаряет ореолом, святого милосердия), он не ухудшает впечатления силы, бодрости и энергии; они в духе высокого стиля Верхарна. Большим достоинством переводчика является то, что ему удалось адекватно передать ту словесную живопись стиля Верхарна, в которой зрительные и слуховые образы переплетаются между собой, создавая последовательную цепочку картин. Разберем 7^ю лессу двух поэтов:

45 Feux criblés d'or, feux rotatoires
46 Et tourbillons d'astres, *ses gloires*,
47 Aux galopants sabots de son cheval,
48 Eblouissent les yeux de ma mémoire.
49 Il vient, *en bel ambassadeur*
50 Du pays blanc, illuminé de marbres,
51 Oû, dans les parcs, au bord des mers, sur l'arbre
52 De la bonté, suavement croît la douceur.
Saint Georges, II, 192-193

44 Золотые смерчи, ореолы,
45 Вихри звезд и кольца ярких слав,
46 Выбитых его копытом,
47 Ослепляют память и глаза.
48 Это он--*посланник дивный*--белой,
49 Осиянной мрамором страны,
50 Где в садах, у моря, на деревьях
51 Нежно зреют нежность и любовь.

Святой Георгий, стр. 42

Лесса Верхарна состоит из двух частей: в центре первой части стоит *ses gloires*, в центре второй--*en bel ambassadeur*, пришедший из страны мистицизма (*du pays blanc*), освещенной спиритуальной надеждой (*illuminé de marbres*), где действуют три символа: *des mers* (вдохновение), *les parcs* (любовь) и *l'arbre de la bonté* (страдание, ведущее к жизни)⁵⁹. Благодаря вдохновению и любви, через страдание, душа поэта освобождается

от ненужного, никчемного блеска материальной жизни (*ses gloires*). Ее блеск, огонь, неотвратимость (*feux criblés d'or, feux rotatoires, tourbillons d'astres*) забыты благодаря энергии и силе Св.Георгия (*sabots de son cheval*), в результате чего смятенная душа сливается с творящими силами (*suavement croît la douceur*). Посмотрим, как Волошин воспроизвел образно-семантический строй этого отрывка.

Разбивка на две части адекватна. Упор второй части лежит на образе "посланника дивного" (48 ст.); определение *дивный*, хотя не переводит *bel*, раскрывает семантическую сущность образа. Он дополнен двумя другими: "белой и осиянной", характеризующими "страну", откуда пришел Св.Георгий. Цвет "белой" подчеркивает мистицизм образа, а славянизм "осиянной" приобретает своеобразный эстетический смысл, являясь в некотором роде магическим словом, что вполне отвечает духу и стилю всего произведения. У Верхарна черные тона, символизирующие смерть и внутреннюю пытку, заменены светлыми, яркими, белыми в этом произведении. Этот метаморфоз красок--символ возрождения к жизни и любви, выраженный церковно-славянизмом, как нельзя кстати раскрывает смысл образа.

Символы вдохновения (*у моря*), любви (*в садах*), страдания, ведущего к жизни (*на деревьях*), присутствуют в адекватном смысле. Но символ творчества, "творящих сил" передан по аналогии. Образ любви не называется, а намекается присутствием страны садов, где "растут деревья добра". Волошин конкретизирует образ, используя катахрезу *нежно зреют нежность и лю-*

божь, в которой образ "зреют" принадлежит "деревьям", "в садах". Здесь один образ прикрепляется к другому, прямой связи нет, у читателя создается ассоциативное настроение, ведущее к импрессионистической зыбкости. Мы опять сталкиваемся с тем фактом, что переводчик за внешним поэтическим текстом видит поэтическую сущность, что в переводе является наиболее важным элементом.

То же можно сказать и о первой части лессы (44-47 ст.). Здесь нет дословного перевода, но если взглядеться попристальнее, семантическая адекватность налицо. *Кольца ярых слав* не переводит *ses gloires*--символ пессимизма Верхарна. Естественно возникает вопрос: откуда взялись кольца и ярых? Забудем о дословности и постараемся мыслить образами. У Верхарна--три атрибута символа пессимизма--славы: *feux criblés d'or, feux rotatoires et tourbillons d'astres*; общее у них--признак огня (*feux, astres*) и признак движения (*criblés, rotatoires, tourbillons*). "*Criblés*" в переводе имеет несколько значений: 1) *trouer*, 2) *accabler*, 3) *tamiser, trier, melanger*⁶⁰. Итак, цвет, свет и звук (движение) переплетаются, накладываются один на другой, зрительные и слуховые ощущения смешиваются: цвет огня и свет от огня, цвет от золота и свет (блеск) от золота, звук вращательного движения смешан с яркостью звезд и т.п.

Перевод Волошина следует этому метонимическому ряду: 44 ст.--*Золотые смерчи* включает в себя цвет, свет (блеск) и движение и адекватен в этом смысле Верхарновскому *feux criblés d'or*; *ореоли* представляют семантически золотой ободок или свято-

го, или Христа (в нашем контексте Св.Георгия) и обладают светящейся способностью, в переносном значении они обозначают славу, престиж; итак, образ *feux rotatoires* адекватен;

45 ст. *Вихри звезд* отражают движение, свет и цвет, точно передают Верхарновское *tourbillons d'astres*; что касается кольца *ярких слав*, то "кольца" переводят двигательный признак "rotatoires", а "ярких"--цветовой, так как семантически первое значение "яркий"--"искрящийся, горячий"⁶¹.

46 ст. Образ коня, символизирующего силу, энергию и счастье, также переведен метонимически: присутствие коня ощущается благодаря одним его признакам--*копытом и вибитиях*, переводящим *aux galopants sabots de son cheval*;

47 ст. *Eblouissent* находит точный эквивалент в *ослепляют*; что касается персонифицированного субстантива *les yeux de ma mémoire* (глаза моей памяти), типичного по своей структуре для стиля Верхарна, отражающего очеловечивание образа в виде использования частей тела для метафорического изображения⁶², Волошин его адаптировал. "Глаза моей памяти" стали "память и глаза". Это теряет абстрактность образа, который становится осязаемо-конкретным. Переводчик, впрочем, стилистически последователен: "память и глаза" идут в параллель с "нежность и любовь" (51 ст.).

Этот пример разбора показывает, что переводчик, используя метод суггестативно-семантической передачи явных и скрытых символов Верхарна, ищет воссоздание поэтического смысла мировидения бельгийского поэта прежде всего. Некоторая "вольность"

в обращении с текстом дает ему возможность адекватнее передать дух символики поэмы *Святой Георгий*.

После *Святого Георгия* "судороги духа наваждения и кошмары кончаются, -- пишет Волошин, -- он возвращается в мир реальностей, но они восстанут перед ним совсем по-иному и с иной стороны, чем во *Фламандках* и *Монахах*. По-иному начинают звучать для него стихийные голоса природы..."⁶³. Этот период отражен Волошиным переводами трех стихотворений из сборника *Лози у моей ограды* (*Les vignes de ma muraille*): *На Север* (*Au Nord*), *Ноябрь* (*Les Saints, les Morts, les Arbres et le Vent*), *Осенний ветер* (*Le soir d'automne*). В них образы отчаяния, депрессии и пессимизма теряют остроту, видоизменяются, хотя символика крестов и деревьев (смерть) остается, но рядом с ними появляется образ Ветра -- символ движущейся, зовущей силы. Ветви аскетических деревьев, образы которых смешиваются с именами святых и мертвых, протягиваются "vers on ne sait quel Christ aux horizons" (30 ст.). Это -- появление новой веры, еще расплывчатой, неопределенной, которая поднимается вместе с Ветром, это -- выражение освобождения наружу внутренней силы, наполняющей деревья, которые символизируют вечных "неподвижных" странников. Такова тема поэмы *Ноябрь*.

В своем "Предварении о переводах" Волошин поставил *Ноябрь* в первую группу своих переводов, наряду со стихотворениями *На Север* и *Осенний ветер*, в которых он "старался передать только инструментовку Верхарновского стиха"⁶⁴. Действительно, если стихотворение *На Север* представляет "одну развернутую

звуковую метафору⁶⁵, по меткому замечанию В. Перельмута, то *Ноябрь* можно назвать ритмической метафорой, построенной на смысловых повторах. Образы переданы Волошиным визуально в такой манере повторов слов, групп слов и звуков, что переплетающиеся картины ветра, деревьев и мертвых, как бы наделены внутренним голосом бельгийского поэта. Поэтический смысл оригинала схвачен точно, с необыкновенной словесной гибкостью. Обратимся к текстам обоих поэтов:

LES SAINTS, LES MORTS, LES ARBRES

ET LE VENT

- 1 Les grand'routes tracent des croix
- 2 A l'infini, à travers bois;
- 3 Les grand'routes tracent des croix lointaines
- 4 A l'infini, à travers plaines;
- 5 Les grand'routes tracent des croix
- 6 Dans l'espace livide et froid,
- 7 Où voyagent les vents déchevelés
- 8 A l'infini, par les allées.
- 9 Arbres et vents pareils aux pèlerins,
- 10 Arbres tristes et fous où l'orage s'accroche,
- 11 Arbres pareils au défilé de tous les saints,
- 12 Au défilé de tous les morts
- 13 Au son des cloches,
- 14 Arbres qui combattez au Nord
- 15 Et vent qui déchirez le monde,
- 16 Oh! vos luttes et vos sanglots et vos remords
- 17 Se débattant et s'engouffrant dans les âmes profondes!..
-
- 24 Oh! tous ces noms de saints semés en litanies,
- 25 Tous ces arbres, là-bas,
- 26 Ces vocables de saints dont la monotonie
- 27 S'allonge infiniment dans la mémoire;
- 28 Oh! tous ces bras invocatoires,
- 29 Tous ces rameaux éperdument tendus
- 30 Vers on ne sait quel christ aux horizons pendu.

НОЯБРЬ

- 1 Большие дороги лучатся крестами
- 2 В бесконечность между лесами.
- 3 Большие дороги лучатся крестами длинными
- 4 В бесконечность между равнинами.
- 5 Большие дороги скрестились в излучины.
- 6 В дали холодной, где ветер измученный.
- 7 Сыростью вея,
- 8 Ходит и плачет по голым аллеям.

- 9 Деревья, шатаясь, идут по равнинам,
- 10 В ветвях облетевших повис ураган.
- 11 Певучая вьюга гудит, как орган.
- 12 Деревья сплетаются в шествиях длинных.
- 13 На север уходят процессии их.
- 14 О, эти дни "Всех Святых"...
- 15 "Всех Мертвых"...
-
- 24 Деревья, мертвые... все в памяти спились.
- 25 Как звенья, в пеньи, в вечном повтореньи
- 26 Ряды имен жужжат в богослуженьи.
- 27 Деревья в цепи длинные сплелись,
- 28 Кружатся, кружатся, верны заклатью.
- 29 Руки с мольбою во тьме поднялись.
- 30 О, эти ветви, простертые ввысь,
- 31 Бог весть к какому Распятью!

(стр. 38)

Стихотворение Верхарна построено на лексико-синтаксическом и смысловом повторях. Первый, представляя "внешний" скелет поэмы, вне нашего внимания сейчас. Все три рассматриваемые лессы, имеют смысловую связь, взаимно дополняющуюся и раскрывающую основную тему поэмы--мертвые, святые, деревья и ветер. Связь идет по метонимическому ряду: горизонтальность--символ сознания и мечты, вертикальность--символ смерти, ветер--символ избавления. Горизонтальная черта, как признак дорог, пространства, долин, горизонта, пересекается с вертикальной чертой--крестами, деревьями, аллеями, ветвями деревьев, символизирующими смерть, тоску, аскетизм. Между ними гуляет ветер, *s'engouffrant dans les âmes profondes* (17 ст.), он свя-

зывает вертикальное с горизонтальным, так что *les saints, les morts, les arbres et le vent... s'allonge infiniment dans la mémoire* (27 ст.)."

Обратимся к Волошину: "скелет" поэмы, т.е. лексико-синтаксические повторы адекватны, ритм Верхарна тоже схвачен; что касается смыслового повтора--это творческая адаптация, но, которая верно передает дух Верхарновских образов. У Волошина воспроизведено основное---метонимическая связь образов, он мыслит образами, повторяющимися из одной лессы в другую и сообщаемыми всей поэме своеобразную "прозрачность" символики Верхарна.

В переводе признак горизонтальности--*большие дороги, в бесконечность, в дали, между равнинами, излучины, идут по равнинам, в шествиях длинных, на север уходят*--противопоставлены признаку вертикальности--*крестами, скрестились, в ветвях облетевших, эти ветви, простертые веять, руки с мольбой... поднялись*; ветер сначала "измученный", "сыростью вея", "плачет", а потом приобретает силу и энергию "урагана" и "вьюги" (...*novis ураган. Певучая вьюга гудит...*--10-11 ст.). Образ *des cloches* удачно передан как "вьюга гудит, как орган", тем самым расширяя понятие колокола-церкви-веры. Монотонность зазывания ветра и монотонность повторов имен умерших (*les saints vetés en litanie, ces vocables des saints*), этот смысловой и звуковой параллелизм Верхарна, у Волошина звучит следующим образом:

- 25 ст. Как звенья, в пеньи, в вечном повтореньи
26 ст. Ряды имен жужжат в богослуженьи

Здесь воистину смысловой повтор приобретает смысл: "звенья--повтореньи--ряды" дополнен следующим стихом "деревья в цепи длинные сплелись", "кружатся, кружатся". Образ деревьев, которые смешиваются с именами святых и умерших при помощи ветра, передан адекватно. Наконец, три последние строки (29-31) воспроизводят точный Верхарновский образ: руки--ветви, простертые ввысь, ищут защиты у Распятъя. Удачен перевод *vers on ne sait quel christ* (30) как ~~Бог~~ *весть к какому*, показывающему сомнение, неуверенность Верхарна в своей новой "вере", а также--автономии "Распятъя", соответствующей в оригинале "...christ aux horizons pendu".

Интересно отметить, что Волошин передал типичный для стиля Верхарна неологизм *les vents déchevelés* (7) как по голим аллеям (8), перенося атрибут ветра на образ "деревьев". "Les vents déchevelés"--неологизм Верхарна, так как существует *chevelu*, в переносном значении--"покрытый деревьями"⁶⁶, "les vents déchevelés" имеет прямое отношение к аллеям. Здесь мы наблюдаем символистический метод инверсии значений, вид метонимии⁶⁷. Перевод Волошина конкретнее, весомее, он тем самым несколько теряет в импрессионизме Верхарновского образа "ветра". Но, как мы уже отмечали, Волошин верен и здесь своему методу передачи поэтического контекста с помощью средств родного языка. По нашему мнению, перевод *Ноябрь*, кроме своей исключительной инструментовки, воссоздает образно-смысловую сторону поэмы Верхарна довольно удачно.

После периода кризиса Верхарна наступает так называемый

мый период "действия", который внешне выразился в контакте с реальностью, в воссоздании образов разложения деревни и индустриализации города. Покинутые, агонизирующие деревни противопоставлены "городу-спруту", высасывающему физические и духовные силы человека. Волошин сравнивает города и деревни, изображаемые Верхарном, со "складнем", который состоит из двух частей: с одной стороны, -- город, как "Вавилон, блудница, сидящая на звере", с другой стороны, -- деревня, "высосанная городом", но пронизанная "духом Божиим"; здесь -- "огнедышащее прожорливое чудовище", там -- "конец, смерть, полное истощение и усталость отжившего мира"⁶⁸.

По мнению Волошина, такое изображение контраста может быть дано только глубоко религиозным человеком. Он пишет, что оно ему напоминает

...Медитации Св.Игнатия (Лойолы), где предлагается проходящему послушанием вызвать образ крепости адовой, где на престоле пламени восседает князь гордыни, и проникнуться до конца отчаяньем и безнадежной гибелью мира; а потом рядом вызвать образ небесного Иерусалима и мира, спасаемого божественным милосердием.⁶⁹

Как видно из вышеприведенных слов, для Волошина, как, впрочем, для многих современных французских критиков⁷⁰, Верхарновское восприятие современности имело мистическую, религиозную опору. Волошин утверждает, что, хотя

дидактическая область его поэзии всегда строится на материалистической науке..., подсознательный лиризм его глубоко религиозен, волна энтузиазма, возникающая и бьющая в нем при жертвенном погружении духа в сущность явлений внешнего мира, роднит его с экстазами великих мистиков. И он, на котором возложено "Послушание Мужества", всегда смело идет навстречу противоречиям мира и собственного духа.⁷¹

"Послушание Мужества" или обращение Верхарна в новую "веру" --

веру в людей, в будущее, в реальность, в новое искусство--таковы основные вехи мировосприятия Верхарна-урбаниста. Для Волошина он--апокалиптик, так как его видения города "глазами человека не нашей эпохи" освещены "апокалиптической молнией"⁷². Пророчественность, космическое восприятие современной действительности--вот основная черта этого певца города, согласно Волошину, который [Верхарн]

исходит из видимого и текучего, но всем своим духом живет только в прошлом и будущем. Настоящее для него только символ, прообраз, что и служит истоком его грандиозных метафор. Для него больше, чем для кого-нибудь другого, "все преходящее есть только символ"⁷³.

Итак, за внешней объективностью Верхарновского искусства Волошин сумел рассмотреть субъективное, отраженное в переплетениях образов прошлого, настоящего ~~и~~ будущего, проявившихся в виде символики малармеевского типа, т.е. образ, чувство и идея смешиваются в изображении города, облик которого становится символом прошлого и настоящего, жизни и смерти, опьянения и тоски, любви и ненависти, аскетизма и радости, черного и золотого, христианской веры и пантеизма поэтического мира Верхарна. Все эти контрасты связаны не столько логической связью, сколько психологической, так как Волошин верит, что в

Верхарне живет древний глубоко-религиозный дух вещателя проклятий и экстатических дифирамбов, а рядом--современный человек со всей близорукостью социалистического мышления.⁷⁴

Для своего перевода Волошин выбирает следующие "урбанистские" поэмы Верхарна: *Город (Поля в бреду)*, *Статуя и Душа города (Города-спруты)*, *Города (Буйные силы)*, *Толпа (Лики жизни)*, *Завоевание (Многоцветное сияние)*, *Любовь (Гирлянда дню)*⁷⁵. Рассмотрим отрывок из поэмы *Город*, из книги *Поля в бреду*, на-

писанной Верхарном в 1893 году:

LA VILLE

Tous les chemins vont vers la ville.

Du fond des brumes,
Avec tous ses étages en voyage
Jusques au ciel, vers de plus hauts étages.
Comme d'un rêve, elle s'exhume.

Là-bas,
Ce sont des ponts musclés de fer,
Lancés, par bonds, à travers l'air;
Ce sont des blocs et des colonnes
Que décorent Sphinx et Gorgonnes;
Ce sont des tours sur des faubourgs;
Ce sont des millions de toits
Dressant au ciel leurs angles droits:
C'est la ville tentaculaire,
Debout,
Au bout des plaines et des domaines.

Oeuvres, (1926), I, 9-14.

ГОРОД

Все пути в город ведут...

Там
Из тумана и дыма,
Громоздя над ярусом ярус,
Точно со дна сновидений,
Город встает.

Там
Мосты из стали сплетенные кинуты
Прыжками сквозь воздух.
Глыбы камня, пилястры, колонны
Возносят лики Горгонны;
Предместья дыбятся башнями,
Трубы, и вышки, и шпили--
В ломанных взлетах над крышами...
Это город-спрут
Дыбом взметнулся
В глубине равнины над пашнями.

Переводы, стр. 46-48.

В переводе адекватно отражены образы, чувства и идея бельгийского поэта. Обе строфы представляют развернутый образ современного города; образы аккумулятивные: мосты, глыбы камня, пилястры, колонны, трубы, вышки, шпили, крыши; *город встает--громоздя над ярусом ярус*. Весь этот "внешний" мир Верхарна передан с предельной точностью, он соответствует Верхарновскому. Мысль Верхарна--город--стихия, губящая деревню, передана тоже адекватно: *Все пути в город ведут*, как будто наступает конец мира, как будто уже нет другой возможности, город *взметнулся дибом в глубине равнины над пашнями*. Обратимся к символике Верхарна⁷⁶, характеризующей его "внутренний" поэтический мир, его чувства.

Здесь--символ (*tordu*) пессимизма, тоски, измученной души, *un rêve*, данный им параллельно к *des brumes*; символ смерти, изображенный им "вертикально": *dressant au ciel, s'exhume, debout* или мифологически: *Sphinx, Gorgonnes*; символ силы, действия: *lancés, par bonds, millions de toits*.

У Волошина *du fond des brumes, ... comme d'un rêve, elle s'exhume* расширено, дано в сравнении, глагол *s'exhume* (выкопать труп, эксгумировать) переведен *встает*, теряя свое гипербологическое выражение, тем самым сужая образ. Напротив, контекст метафоры *мосты... сплетенные кинуты* верно найден, "сплетенные" не переводит дословно "*musclés*", но семантически близко к нему и передает символику измученной, растерзанной души, "вывихнутого" сознания; это то же, что образ виноградной лозы или мачты, вокруг которой обвивались сирены в стихотворе-

нии *На Север (Au Nord)*, (мы еще вернемся к этому символу).

В *ломаных взлетах* не переводит *leurs angles droits* дословно, но подразумевает присутствие образа прерывистых линий, находясь в сфере "изломанности души" поэта. Такой перенос одного признака предмета на другой--в духе стиля Верхарна.

Удачно найден перевод *tentaculaire* как *город-спрут*, отражающий символ (*tordu*--обвивающийся) сознания автора, его внутренний мир, и в то же время квалифицирующий город как чудовище, пожирающее деревню,--внешний мир. Смерть передана Волошиным метафорой *возносят лики Горгоны* (мифического чудовища, взгляд которого обращает все в камень); дважды повторенная основа *дыбом*, *дыбятся* верно передает *dressant* и *debout* оригинала; метафорические глагольные элементы *взметнулся*, *встает*, *кинуты* дополняют идею вертикальности--символа креста, знакомого нам по его *Человечеству* и *Ужасу*.

Символика силы действия передана адекватно: *прыжками* сквозь воздух, *взлетах* над крышами, а также аккумуляцией картин камня и стали: *глуби камня*, *мосты из стали*. Но важный образ *des millions des toits*, эквивалентный толпе, выражающей выход Верхарна из замкнутого пространства своего "я" наружу в "толпу", которая символизирует новый идеал, новый смысл жизни, Волошин не передал.

Суммируя сказанное, перевод адекватен и с точки зрения "внешнего" смыслового скелета, и с точки зрения символики Верхарновского стиха, которая передана семантически-стилистическим образом, т.е. принцип символики Верхарна передан благо-

даря полисемичности значений предметов внешнего мира. Верхарн выступает в переводе не только как "глашатай" социальной поэзии, но и как поэт "полных символов", по выражению критика Шарля-Бодуэна, "*des symboles complets*", "*des symboles à deux faces, d'une tournée vers le dedans, l'autre vers le dehors*"⁷⁷.

Интуиция Волошина как переводчика и поэта помогла ему передать с мастерством скрытые соответствия Верхарна, находящиеся между его душой (внутренним миром) и предметами (внешним миром). Вот как Волошин передает образ нового Христа, поднимающегося над человечеством, символа "новой веры" Верхарна в будущее, в другой поэме о городе *Душа города*:

Et qu'important les maux et les heures démentes,
Et les cuves de vice où la cité fermente,
Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles,
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté,
Qui soulève vers lui l'humanité
Et la baptise au feu de nouvelles étoiles.

Oeuvres, I, 111-112.

Но что до язв? То было и прошло...
Что до котлов, где ныне бродит зло?
Коль некогда сквозь недра туч багровых
В лучах изваянный, сойдет иной Христос
И выведет людей из злой юдоли слез,
Крестя огнем созвездий новых!

Переводы, стр. 53.

Перевод близок к оригиналу, дух и стиль схвачены верно, образ Христа выступает в удачно подобранных метафорах. Разберем отступления от подлинника: *les maux* и *les heures démentes* Волошин сужает до язв; *des brouillards* и *des voiles* сужаются до туч багровых; *la cité* выброшено совсем, но подразумевается в олицетворении *до котлов, где бродит зло*; наконец, образ *l'humanité*--человечества расширен до людей, находящихся в злой юдоли слез.

Итак, перевод не дословный, но творческий. Несмотря на эти отступления, дух Верхарновского стиха присутствует, за "внешними" предметами мы видим символику Верхарна: "язв", "зло", "туч багровых", "сквозь недра", "котлов" выражают страдание, пессимизм, сомнения; им противопоставлен огонь-очиститель: "в лучах изваянный", "крестя огнем", "созвездий". Отступая несколько от внешнего скелета текста, Волошин передает своеобразие Верхарновского мировидения.

Тот же творческий подход мы наблюдаем в переводе символики Верхарна в *Толпе*. В этой поэме переводчик довольно точно передает "внешний" поэтический мир поэта антитезой черного и огненного в описании города в параллель беснующейся "трагической" толпе:

En ces villes d'ombre et d'ébène,
D'où s'élèvent des feux prodigieux;
En ces villes, où se démènent,
Avec leurs chants, leurs cris et leurs blasphèmes,
A grande houle, les foules;

Oeuvres, I, 26.

В городах из сумрака и черни,
Где цветут безумные огни;
В городах, где мечутся, беснуясь,
С пеньем, с криками, с проклятиями, кипя,
Как в котле, -- трагические толпы;

Переводы, стр. 58.

Отступая от текста, Волошин дает образ толпы в сравнении с кипящим котлом в отличие от Верхарновской метафоры "большой волны" (*A grand houle*), а также его толпы "трагические", они мечутся, беснуясь, у Верхарна образ уже -- *se démènent*. Подобная гиперболизация образа не ухудшает перевода, однако, так как она необходима для воссоздания Верхарновского стиля.

Аналогичный пример мы наблюдаем в адаптации *des feux prodigieux*, переданный как *безумные огни*, что находится близко к тексту, так как, кроме своего основного значения "extraordinaire, étonnant", в переносном значении обозначает "monstre" (чудовище), что находится близко к контексту *безумные*⁷⁸. Волошин передал основное--угол зрения, избранный Верхарном, в его восприятии города как огнедышащего чудовища, поэтому "безумные огни" не ухудшают перевода.

Таким образом, в приведенных примерах Верхарновской образности города Волошин не только передает "внешний" скелет текста, который, надо сказать, в большинстве случаев адекватен, но и проникает в поэтическую сущность Верхарновской символики, "угадывая его [Верхарна] намерения", как он писал в своем "Предварении о переводах"⁷⁹. Поэтому сквозь бичующие картины "городов-спрутов" встает образ самого бельгийского поэта, его мучительные искания нового содержания жизни, нового идеала в искусстве. Волошин стремился, прежде всего, к передаче того подсознательного, которое, по его мнению, "выносимое глубоким лирическим вскипанием почти всегда гениально" у Верхарна, так как "его [Верхарна] научно-социалистический дидактизм в большинстве случаев наивно-риторичен--не больше". Вот почему, продолжает Волошин,

рядом с прекрасными органическими метафорами, которые великолепно разворачиваются и катятся, нарастая через целые поэмы, у него есть метафоры искусственные и скудно-аллегорические.⁸⁰

Такое заявление объясняет в некоторой мере адаптацию образов города в переводе: для Волошина главное--передать ду-

шу поэта оригинала, его чувства через символику, которая отразила эволюцию Верхарна как поэта. Заметим, что Верхарновская образность в передаче Волошина существенно отличается от восприятия Брюсова в переводах, сделанных почти в одно и то же время (1910-1916). Мы согласны с критиком Перельмутером, что "несходство переводов" Брюсова и Волошина лежит в различии их отношений к одному и тому же поэту⁸¹. По поводу "урбанистской" поэзии Верхарна Волошин замечает:

Необычайность и яркость его видений города в том, что он увидел современный город из перспективы иных веков и глазами человека не нашей эпохи. Все средоточия и выявления современной жизни--толпа, фабрика, биржа, базар, театр, публичный дом, мятеж, музей, похороны, лаборатория--встают перед его глазами освещенные апокалиптической молнией. Нетерпимая четкость деталей не должна сбивать нас: именно так видели библейские пророки современные им нагромождения *камня и страстей*. (Курсив мой--В.А.)⁸²

Следующая группа переводов Волошина отражает Верхарна-философа. К этой группе относятся: *Микельанджело* из сборника *Державные ритмы* и *Дерево* из *Многоцветного сияния*. Период "тяжелого поэтического прорастания" заканчивается и "начинается эпоха цветения, которая оканчивается только с его жизнью",-- пишет Волошин⁸³. От этой эпохи "просветления и энтузиазма перед миром"⁸⁴ выбор переводов довольно знаменательный: *Дерево*--символ, претерпевающий изменения от аскетизма до радости жизни, и *Микельанджело*--символ силы, энергии, борьбы.

Поэма *Микельанджело* построена на смысловом параллелизме, раскрывая внутренний мир скульптора (его смятенную душу) и внешний мир (его творчество). Волошин, следуя за оригиналом, близко к тексту передает образы, чувства и мысли бельгийского

поэта. Но метод Волошина меняется, это--прямая передача образности в ее literalном значении, она запечатлена с необычайной зримостью, образы как бы нарисованы мастером-художником: создаются четкие, осязаемые картины. Поэма открывается увертюрой:

Когда Буанаротти вошел в Сикстинскую капеллу,
Он насторожился...
Затем ушел до вечера в Кампанию.

Вторая лесса точно передает сомнения художника, его метания, ссоры с окружающими в параллель со смятением в природе; третья и четвертая лессы показывают созревание творчества в душе, в мозгу и в теле Микельанджело; пятая лесса--творческое прозрение в параллелизм со светом в капелле: решение принято, план созрел; шестая, седьмая и восьмая лессы--молчаливый труд в одиночестве, горение огнем творчества; девятая лесса--конец работы, но слава не приносит удовлетворения, Микельанджело снова возвращается в смятенное претворческое состояние:

Он с радостью вернулся к старым своим мученьям
И гнев, и гордость, и непонятная тоска,
Обиды, подозренья
Устремили снова
Свой ураган трагический сквозь душу
Микельанджело.

Только созидательное творчество приносит удовлетворение---вслед за Верхарном провозглашает переводчик. Разберем отрывок из 2^й лессы:

Les lignes des vallons, les masses des montagnes
Peuplèrent son cerveau de leurs puissants contours.
Il surprenait dans les arbres nouveaux et lourds
Que le vent rudoyait et ployait avec force.
Les tensions d'un dos, ou les galbes d'un torse,
Ou l'élan vers le ciel de grands bras exaltés,

Oeuvres, VI, .64.

И линии холмов и массы гор
 В его мозгу теснились могучими изгибами,
 В узлистых и разлтых деревьях,
Изогнутых и скрюченных от ветра,
 Он видел напряжение спины, изгибы торсов,
 И порывы простертых к небу рук...

Переводы, стр. 64.

Отрывок построен на смысловом параллелизме природы и состоянии души скульптора. Образы "холмов и гор", "узлистых и скрюченных деревьев" переплетаются с видениями "торсов", "простертых рук"; "изгибы мозга и торсов" воспроизводит образ "contours et galbes", они параллельны изгибам "изогнутых" деревьев--символа измученного, растерзанного сознания скульптора. Разница между оригиналом и переводом не в самой образности (она точна и зрима у Волошина), а в методе ее передачи. У Верхарна сильны глагольные метафорические элементы: 1) *peuplèrent*, раскрывающий параллелизм между *les arbres noueux et lourds*, с одной стороны, и *puissants contours--son cerveau*,-- с другой; 2) *le vent rudoyait et ployait avec force* идет в параллель с *les tensions d'un dos*, где ветер выступает как активная сила (вспомним, что символ ветра для Верхарна означал выход наружу, а деревья--символ пессимизма); 3) *surprenait*--только один глагол, имеющий отношение к скульптору, остальные персонифицируют природу.

Волошин заменяет глагольные метафорические элементы ветра страдательными причастиями прошедшего времени, их перевод адекватен, но разница в сфере ощущений: *rudoyait et ployait* отражают слуховые ощущения, а *изогнутых и скрюченных от ветра*--зрительные. В принципе--разница небольшая, Волошинский

Перевод находится в стиле и духе Верхарна, так как в его образах зрительные и слуховые ощущения взаимопроникают, о чем мы уже говорили выше. Что касается глагола *видел*, он сужает значение *surprenait*, уменьшая роль природы для смятенной души Микельанджело. Несмотря на эти недостатки, вся зрительная картина воссоздана точно и осязаемо, переводчик как будто "рисует", настолько верно отражены детали Верхарновских "опрозраченных" образов.

Дерево, символ аскетического пессимизма раннего периода Верхарна, становится символом борьбы, воли к жизни, к расцвету. Вот как это звучит у обоих авторов:

Mais pour s'épanouir et régner dans sa force,
O les luttes qu'il lui fallut subir, l'hiver!
Tout lui fut mal qui tord, douleur qui vibre,
Sans que jamais pourtant
Un seul instant
Se ralentît son énergie...

Oeuvres, V, 62.

Но чтоб расцвести и царить во всей полноте своей силы,
Выдержать сколько борьбы приходилось зимою:
Все было вязким страданьем и болью звенящей...
Но оно никогда и ни разу
Не отказалось от воли к расцвету...

Переводы, стр. 70.

Отступления в переводе заключаются в глагольных метафорических элементах. Волошин адаптирует *mal qui tord* и *douleur qui vibre*. Стилистически они не соответствуют, так как у Волошина "зло, которое скручивает" и "боль, которая вибрирует" переведены относительным прилагательным + существительным и существительным + причастием настоящего времени соответственно, семантически же они не далеки от значений оригинала. *Tord*, уже встреченный нами символ Верхарна, принадлежащий к теме песси-

мизма, отражает образ измученной, "скрученной" души поэта; у Волошина--вязким страданьем в значении засасывающего, липкого страдания, из которого "не выбраться", имеет общие точки соприкосновения и может быть рассмотрено как адаптация. В отношении *болью звенящей*--метафора соответствует, "вибрировать" находится в одном синонимическом ряду со "звенит".

Здесь мы опять сталкиваемся с типичным для Волошина методом передачи образности Верхарна, он использует полисемичность предметов "внешнего" поэтического мира, переводя их во "внутренний" поэтический мир, тем самым приближаясь к типу символики Верхарна, в которой чувство, идея и образ переплетаются, образуя, как указал Шарль-Бодуэн, "des symboles complets":

Ils ont toute la richesse du rêve, mais y ajoutent celle de la pensée.⁸⁵

Последней группой переводов являются стихи о войне--*Защитники Льежа, К Бельгии* из сборника *Алле крылья войны*. Сам Волошин не любил ни эти поэмы, ни их перевод, первое (о чем мы уже говорили в начале этой главы)--из-за осуждения Верхарна за чувство ненависти, которое, по его мнению, не к месту поэту; второе--из-за метода перевода, не отвечающего воззрениям Волошина, так как они переведены с академической точки зрения, т.е. содержание, размер и рифмы переданы с предельной точностью.

Оба стихотворения отражают картины войны, патриотизма и славы. Чувства и образы, выраженные в стихах, банальны, средства выражения и ритм Верхарновского стиха слабее, чем в других поэмах. Переводы также не представляют ничего специфичес-

кого, хотя сделаны они добросовестно и, по нашему мнению, *Защитники Льежа*, например, даже лучше, чем оригинал.

В силу объемности вопроса, мы не можем с исчерпывающей полнотой проанализировать все переводы Волошина, но мы считаем, что разобранных примеров достаточно, чтобы показать, что мировидение бельгийского поэта, т.е. его образная выразительность, передано на русский язык Волошиным творчески. Его *метод равносильных средств* нашел свое выражение в следующих трех аспектах:

1) Прямая передача образов "внешнего" поэтического мира Верхарна или передача "смыслового скелета" поэтических текстов в их literalном смысле (например, аккумулятивные образы предметов города, картины природы, войны). Переводчик использует полисемичность предметов, применяя идентичные тропы и фигуры (метафоры, параллелизм, антитезы, повторы и т.п.). Такая техника встречается в переводах *Город, Душа города, Микельанджело, Дерево, Защитники Льежа, К Бельгии*.

2) Прямая передача образов "внутреннего" мира Верхарна в их импрессионистическом аспекте (*Человечество, Ужас, Святой Георгий*).

3) Суггестативная передача образности, причем мы наблюдаем передачу явной (объясненной самим Верхарном) символики, как например, символ Христа, моря, дерева, огня и др., и скрытой символики, как например, символы вертикальности, горизонтальности, лозы, руки и др. Для их передачи Волошин использует символистский арсенал средств выражения: ассоциации, аналогии, адапта-

цию, интерверсию или инверсию метонимических признаков.

Благодаря этому методу, Верхарн переведен на русский язык в его специфическом, присущем только ему, облике. Волошин сумел воссоздать характерное для бельгийского поэта переплетение образов его "внешнего" и "внутреннего" поэтического мира. Используя слова В. Перельмутера о переводе Волошина *Микельванджело*, применимые, однако, для всех его переводов, можно сказать, что

... это--запечатленное видение поэта..., сливается с ним и приобретает такое же широкое дыхание, ту же силу.⁸⁶

III. Выбор размера для передачи Верхарновского верлибра

Хотя Верхарн считается одним из создателей "свободного стиха", его стихи лежат в пределах классических французских размеров, т.е. стих определен количеством слогов в стихе. У него доминирует александрийский стих, на втором месте стоит восьмисложник и на третьем--десятисложник. Нечетных слогов очень мало для верлибра (согласно подсчету А. Морье, всего 4%)⁸⁷. Недаром А. Мокель говорил, что стих Верхарна ямбический⁸⁸. То, что выделяет Верхарна среди других поэтов символизма,--это его ритм, который зависит от следующих элементов:

а) Количество слогов в стихе согласуется со смыслом или согласно выражению поэтической мысли, короткие стихи (2,4 слога) подчеркивают сжатость той или иной мысли, длинные стихи, наоборот,--быстроту; такой стих приспособлен к отражению самых различных эмоций поэта. Количество слогов в стихе в основном четное, слогги расположены в следующем порядке: 12 8 10 6 4 2 и их вариан-

ций от большего к меньшему. Все стиховые строки имеют "общий разделитель", по замечанию исследователя Л.П. Томаса⁸⁹, и являются строго пропорциональными, что послужило критике Юберте Фретс назвать Верхарновский стих "свободным четным стихом: "C'est le vers libre pair"⁹⁰.

б) Каждый стих обладает исключительной ударностью, которая зависит от тонического строя стиха, т.е. существует резкая грань между ударными и безударными слогами. С ударностью связана разбивка каждого стиха на определенное количество ритмических групп, число которых варьирует в стихе от большего к меньшему, например, в таком такте: 5 4 3 2 1, или 3 2 1, или 2 2 2 1 и т.п.

в) Динамика Верхарновского стиха зависит также от гибкой цезуры, переносной и лирической⁹¹, которая не деформирует метр и находится в согласии со смыслом стиха, и от размера фразы, которая подчиняется тоже течению мысли и может занимать от одной до нескольких строк. Ритм фразы "декларационный" (термин А. Морье), при котором происходит выделение одного слова в конце лессы, когда поэт хочет замедлить мысль и сосредоточить внимание на одном, иногда двух словах. Повторы слов, целых фраз в виде рефрена развивают поэтическую мысль.

г) Исключительная сонорность слов также подчинена течению поэтической мысли; конечные рифмы не так важны, как внутренние, богатство аллитераций внешних и внутренних.

Итак, свободный стих Верхарна представляет собой метрический верлибр, в котором все элементы--метр, цезура, вокализм, консонантизм, рифма--служат для выражения поэтической мысли.

Как пишет Юберта Фретс:

... la poésie entière suit le mouvement de la pensée du poète.
Les vers ne sont pas indépendants les uns des autres: ils font
partie d'une ample phrase rythmique.⁹²

Волошин переводит Верхарна метрическим регулярным стихом, метрическим свободным стихом и дисметрическим свободным стихом. Среди метрических стихов ямбы преобладают, ямбические стихи или строго адекватны Верхарновскому александрийскому стиху, как например, в *Ужасе*, *Человечестве*, *К Бельгии*, написанных аналогом александрийского стиха--шестистопным ямбом, или представляют разностопный (вольный) ямб, в котором присутствуют различные стопы, употребленные в одном и том же произведении, таковы: *Статуя*, *Защитники Льежа*, *Любовь*. Такой ямб создает настоящую полиритмическую структуру, которая в стихе Верхарна, так как она отражает четный (ямбический) свободный стих оригинала. Например, в поэме *Любовь* сравним:

En ces premiers beaux soirs de Mai,
Ceux qui viennent, parmi les dunes claires
S'aimer,
Ne songent guère
Qu'à leur amour, pareil au lierre
Le long des murs et des pignons, là-bas.

Oeuvres, VIII, 13.

Спокойным вечером ласкающего мая
Идущие сюда гулять меж светлых дюн
Влюбленные
Не думают о том,
Что их любовь подобна
Плющу, завившему каменья этих стен.

Переводы, стр. 72.

Пропорциональность и четность оригинала (8 10 2 4 8 10) передана различной длины стихами, написанными вольным ямбом без рифм (двух-, трех-, шестистопным ямбом); такой размер адекватно пе-

редает ритмическую структуру Верхарновского четного стиха.

Стихотворение *Декабрь* (*Les Hôtes*), написанное восьми-
сложником, Волошин переводит 4X стопным ямбом, в котором сверх-
схемные безударные слоги расположены после второй стопы. В ре-
зультате--два полустишия абсолютно равны. Регулярно повторя-
ющийся безударный слог в середине каждого стиха образует своеоб-
разную цезуру, превращая стих в бинарный: одна половина накла-
дывается на другую, каждая половина идет в ритме регулярного
ямба. 92a

--Ouvrêz, les geñs, / ouvrêz la pôrte,
je frâppe au seuil / et à l'auvênt,
ouvrêz, les gêns, / je sùis le vènt
qui s'habille / de feuilles môrtes.

Oeuvres, I, 269.

--Открóйте, люди, / открóйте двéри,
Я быóсь о крышу, / стучóсь в окнó,
Открóйте, люди, / я вéтер, вéтер,
Одéтый в плáтье / сухих листóв.

Переводы, стр. 40.

- = / - = / - // - = / - = / -
- = / - = / - // - = / - = / -
- = / - = / - // - = / - = / -
- = / - = / - // - = / - = / -

Такой размер подходит к Верхарновскому, в котором резко замет-
ны два сильных и два слабых ударения в каждом стихе, создавая
тонический ритм, так что каждая половина стиха ритмически на-
кладывается на другую.

Наряду с ямбическими переводами, имитирующими четный
Верхарновский свободный стих, переводчик использует метричес-
кий свободный стих, чаще всего представленный в виде трехдоль-
ников с подвижной анакрузой. Таковы *Ноябрь*, *На Север*, *Осенний*

ветер.

В стихотворении *Ноябрь*, чтобы передать ритм завывающего ветра, качание деревьев и шествие святых и мертвых, без конца повторяющих имена умерших, Волошин использует четырехударный трехдольник, который соответствует тоническому стиху Верхарна:

Mais au dehors, / voici toujours / le ciel, / couleur de fer,
Voici les vents, / les saints, / les morts
Et la procession / profonde
Des arbres / fous / et les branchages / tors.

Oeuvres, II, 335.

А в полях / все то же. / Мгла все тя / желе...
Мертвые / ... деревья... / ветер и / туман. ^
И идут / на север / длинные / аллеи,
И в ветвях / безумных / висит у / раган. ^

Переводы, стр. 38.

В *Осеннем ветре* ритм дикой пляски туч, стонущих деревьев и рвущего урагана передан в быстром темпе паузных трехдольников, который соответствует Верхарновскому трехтактному темпу с падением до одного в последнем стихе. Сравним:

3 Des nuages, / couleur / de marbre,
3 Volent, / à travers / le ciel fou;
3 «Eh! / la lune, / garde à vous!»
3 L'espace / meugle / et se déchire.
3 Sous leur / écorce / par les fentes
3 On écoute / pleurer / et rire
1 Les arbres.

Oeuvres, II, 315.

3 В дикой ска / чке тучи / скачут. ^
3 Тучи в пля / ске зави / лись. ^^
2 Эй, Луна, / берегись! / ^^^
3 Мгла гудит / и разры / вается,
3 И дере / вья на пол / ях ^^
3 То засто / нут, то за / плачут, ^
2 Выгиба / ются... ^ / ^^^

Переводы, стр. 37

В поэме *Душа города* Волошин использует полиритмию

для передачи различных вариантов Верхарновского свободного стиха, здесь и ямбический стих с вариантом стоп (4^х, 5^{ти}, 6^{ти} стоп), здесь и трехдольники с подвижной анакрузой, здесь и настоящий свободный стих. Например, трехударный трехдольник в следующем отрывке выбран для передачи трехударного такта Верхарна:

3 Les toits / semblent / perdu
3 Et les clochers / et les pignons / fondus,
3 Dans ces matins / fuligineux / et rouges,
3 Où, / feu à feu, / des signaux bougent.

Oeuvres, I, 105.

3 Во мгле по / тонули / крыши: ^
3 Колоколь / ни и ши / ли скрыты
3 В дымчато- / красных ут / рах, ^^
3 Где бродят / сигнальны / е светы.

Переводы, стр. 50.

Следуя за оригиналом, переводчик передает ритм александрийского стиха 5^{ти} стопным пеонизированным ямбом в следующих строках:

Et qu'important les maux / et les heures démentes
Et les cuves de vice / où la cité fermente,
Si quelque jour, du fond / des brouillards et des voiles...

(I, 111-112).

Но что до язв? То было и прошло...
Что до котлов, где ныне бродит зло?
Коль некогда сквозь недра туч багровых...

- - - - -
- - - - -
- - - - -

(стр. 53)

Переводчик меняет размер, согласно выражению поэтической мысли, в следующих строках александрийский стих переведен дисметрическим свободным стихом (4^х ударником):

4 Le rêve ancien / est mort / et le nouveau / se forge.
3 Il est fumant / dans la pensée / et la sueur

- 4 Des bras fiers / de travail, / des fronts fiers / de leurs...
(I, 110)

Старая вѣра прошла, новая вѣра куѣтся,
Она дымится в мозгах, она дымится в поте
Гордых работой рук, гордых уси́льем созна́нием...

(стр. 52)

Приведенные примеры показывают, как применяя полиметрию в одном и том же произведении, Волошин похоже воспроизводит варианты Верхарновского ритма и динамику его стиха. Становятся зримыми его слова о свободном стихе Верхарна:

... свободный стих Верхарна—это поющее пламя, которое каждую минуту совершенно произвольно и неожиданно меняет свою форму, направление и вьется тысячами тонких змеек.⁹³

Поздние переводы Волошина, сделанные после 1916-го года, в основном написаны дисметрическим свободным стихом. Ударник превалирует в поэмах *Святой Георгий*, *Город*, *Толпа*, *Завоевание*, *Дерево*, в то время как *Города* и *Микельанджело* написаны фразовиком. В них, следуя за оригиналом, ритм поэтической мысли стоит на первом месте. Они построены по принципу констант верлибра: ударность и лексический, синтаксический, логический, звуковой повторы. Такого стиха в творчестве самого Волошина мы не встречаем до 20-х годов, таким стихом написаны его собственные поэмы, как например, *Святой Серафим*, *Космос*. Как правильно замечает В. Перельмутер:

... переводы становятся своеобразным связующим звеном между ранними и поздними оригинальными вещами Волошина. В одних переводах использован накопленный опыт. Другие сами дают ему опыт для написания более поздних стихотворений и поэм.⁹⁴

IV. Анализ трех избранных переводов

В своем "Предварении о переводах" Волошин говорит, что

метод переведенного произведения зависит от цели, которую ставит переводчик, и от эпохи, в которую оно сделано:

Мои переводы Верхарна сделаны в разные эпохи и с разных точек зрения.⁹⁵

В одних переводах он стремился передать формальные, образные и синтаксические черты с точки зрения той точности равносильных средств, о которой мы подробно говорили во 2й главе. К таким произведениям относятся его ранние переводы--*Человечество* и *Ужас*. В других--главным является инструментовка Верхарновского стиха, его игра созвучиями, его ритм. В них наблюдается отступление от "точного смысла и, главным образом, от синтаксиса" за счет равносильных звуковых эффектов. Таковы *На Север*, *Ноябрь*, *Осенний ветер*, *Декабрь*. В третьих--Волошин стремился дать "построение фразы, естественно образующей "свободный стих"⁹⁶, содержание и смысл, синтаксис и ритм, "отбросив рифмы". Таковы его поэмы о городе, *Микельанджело*, *Завоевание*, *Дерево*, *Толпа*.

Есть еще одна группа переводов стихов о войне, "глубоко чуждых" Волошину, так как они "были сделаны по поручению", и в них, как он заявляет в "Предварении о переводах", он

... соблюдал одновременно и рифму, и размер, и точность содержания, т.е. делал то, что теоретически отрицаю, но что требуется современным вкусом от переводчика.⁹⁷

Речь идет о *Защитниках Львежа* и *Н Бельгии*.

Ужас (La Peur)

Сонет *Ужас* из сборника *Видения на моих путях* (1891) был переведен Волошиным в 1904 году. Он выбран нами потому,

что он написан классическим стихом, но в нем уже заложены черты будущего верлибрита, а также потому, что Волошин применил к нему свой метод *творческой точности*.

La Peur

- 1 Par les plaines de ma crainte, tournée au Nord,
- 2 Voici le vieux berger des Novembres qui corne,
- 3 Debout, comme un malheur, au seuil du bercail morne,
- 4 Qui corne au loin l'appel des troupeaux de la mort.

- 5 L'étable est là, lourde et vieille comme un remords,
- 6 Au fond de mes pays de tristesse sans borne,
- 7 Qu'un ruisseau, bordé de menthe et de violette,
- 8 Lassé de ses flots lents, flétrit, d'un cours retors.

- 9 Brebis noires, à croix rouges, sur les épaules,
- 10 Et bœufs couleur feu rentrent, à coups de gaule,
- 11 Comme ses lents péchés, en mon âme d'effroi;

- 12 Le vieux berger des Novembres corne tempête.
- 13 Dites, quel vol d'éclairs vient d'effleurer ma tête
- 14 Pour que, ce soir, ma vie ait eu si peur de moi?

Ужас

- 1 В равнинах Ужаса, на север обращенных,
- 2 Седой Пастух дождливых нояблей
- 3 Трубит несчастье у сломанных дверей--
- 4 Свой клич к стадам, давно похороненных.

- 5 Кошара из камней тоски моей былой
- 6 В полях моей страны унылой и проклятой,
- 7 Где вьется ручеек, поросший бледной мятой,
- 8 Усталой, скучною, беззвучною струей.

- 9 И овцы черные с пурпурными крестами
- 10 Идут послушные, и огненный баран,
- 11 Как скучные грехи, тоскливыми рядами.

- 12 Седой Пастух скликает ураган.
- 13 Какие молнии сплела мне нынче пряха?
- 14 Мне жизнь глядит в глаза и пьется от страха...

Верхарн написал 31 сонет, из которых только два обладают всеми качествами регулярного сонета⁹⁸. *Ужас* не находится среди них. Это нерегулярный сонет, написанный александрийским стихом, в котором цезура не классическая, а переносная после "романтической" группы 4:

- I. 4 4 4, 2 4 // 4 2, 2 4 // 2 4, 2 4 // 3 3
- II. 4 4 4, 2 4 // 4 2, 4 4 4, 2 4 // 2 4
- III. 4 4 4, 4 4 4, 2 4 // 4 2
- IV. 4 4 4, 2 4 4 2, 2 2 4 4

Как видно из приведенной схемы, разбивка александрийского стиха не классическая, ударение не всегда падает на 3ю стопу, нет ни одного каданса типа 3 3 3 3, присущего регулярному движению сонета. Такая вариация цезуры придает сонету динамический оттенок. Поскольку разбивка не классическая, то нельзя говорить и об обязательном мужском ударении после третьей стопы, оно переносится в следующую стопу; в результате--1,5,7,9,10,12 стихи не соответствуют правилам написания сонета. Интенсивность ритма меняется, александрийский стих из величавого, замедленного превращается в экспрессивный, динамический.

Что касается других формальных черт сонета, строфическое деление петрарковское, но в чередовании рифм второго терцета Верхарн отступает от норм. Отступление от нормы и в цельности тематического течения двух катренов, каждому из которых присуща в регулярном сонете определенная роль.

Первый катрен, составляющий одну развернутую фразу, отражает "внешний" мир поэта: в долине страхов (ужасов) старый пастух Ноябрьей на пороге мрачного дома, стоя, как не-

счастье, ссылает стада смерти. Это--настроение тоски, печали и безысходности всей картины.

Второй катрен тоже состоит из одной фразы и представляет подкрепление "внешнего" мира поэта, но имеет отношение и к душе поэта, его пессимистическому настроению: здесь хлев, тяжелый и старый, как угрызения совести, расположенный в глубине тоскливой бесконечной страны, где только один ручеек, поросший мятой и калиной, вянет, усталый от своего неторопливого течения, от своего неровного (скрученного) потока.

Первый терцет состоит из 3/4 фразы, другая четверть переходит во второй терцет. Здесь--переплетение внутреннего и внешнего мира поэта, его "объясненная", явная символика: черные овцы с красными крестами на спине, баран огненного цвета "возвращаются" послушные, как их вялые грехи, в душу Ужаса поэта.

Второй терцет состоит из одной части предложения, принадлежащего первому терцету, и вопросительного предложения. Он представляет заключение: старый пастух Ноябрьей трубит бурю, поэт спрашивает себя, какие молнии должны пройти через его мозг этим вечером, чтобы его собственная жизнь испугалась бы его самого. Эта метафора выражает "скрытый" символ Верхарна: "какой нужно было бы быть моей судьбе, чтобы моя собственная жизнь так боялась меня?".

Итак, сонет не представляет смысловой законченности, когда первый катрен должен преподнести тезис, второй--его опровергнуть антитезисом, первый терцет--резюмировать оба кат-

рена, проникая во второй терцет, который должен выступать как падение всего сонета, как синтез идеи, развернутой в катренах. В действительности же, сонет Верхарна отражает кризис души поэта, выраженный "явной" символикой: пессимизма (*Novembre, morne, lassé, berger, corne*), смерти (*croix rouges, beliers couleur feu*) и "скрытой" символикой: судьбы (*vol d'éclairs, effleurer ma tête*).

Перевод с точки зрения формальной структуры в основном адекватен подлиннику. Перед нами--петрарковский сонет со строфической структурой: 4:4:3:3. Шестистопный ямб, нормативный аналог французского александрийского стиха по традиции русских переводов, с цезурой мужской или дактилической после третьей стопы, передает все стихи, кроме 2,4,12, которые написаны пятистопным ямбом (без цезуры). Рифмы следуют в следующем порядке:

I. abba, II. abba, III. cdc, IV. dee.

Конечные клаузулы следующие:

I. Ж М М Ж, II. М Ж Ж М, III. Ж М Ж, IV. М Ж Ж.

Отступления от оригинала находятся, во-первых, в порядке альтернанса мужских и женских стиховых клаузул, у Верхарна они таковы:

I. М F F М, II. М F F М, III. F F М, IV. F F М,

во-вторых, в чередовании конечных рифм терцетов, у Верхарна--соответственно:

III. ccd, IV. eed ;

в-третьих, во вторжении трех стихов пятистопного ямба без це-

зуры, который прерывает монотонность регулярности движения стиха.

Как мы уже отметили, Верхарновский сонет подвержен некоторым отступлениям от нормы, поэтому нерегулярность ямба Волошина можно рассматривать как попытку воспроизвести неровность каданса александрийского стиха оригинала, что, на наш взгляд, не ухудшает качества структуры перевода, сообщая ему некоторую полиритмическую динамичность, внушая читателю, посредством неровности структуры, разорванность сознания поэта и смятение его души.

Тематическая выразительность перевода следует методу мировидения Верхарна Волошиным, о котором мы говорили выше. Переводчик буквально передает смысловой "скелет" внешнего мира поэта: пастух, долина, овцы, ручеек, клич, в то время как характеристика этих предметов импрессионистическая:

2 дождливых нояблей,
8 Усталой, скучною, беззвучною струей,
9 пурпурными крестами,
11 скучные грехи,
11 тоскливыми рядами,
7 бледной мятой.

Как видим, здесь нет дословного перевода, но схвачено основное--принцип видения Верхарна, его тоска, смятение, грусть, нигилизм. Природа тоже дана в блеклых, тусклых, вялых, безжизненных красках и формах. Волошин воссоздает зыбкость, неочерченность, субъективность видения Верхарна предметов окружающего мира в такой манере, что сужение или расширение образности не ощущается. Обратимся к примерам творческой адаптации образов:

3 ст. *au seuil du bercail morne*--у сломанных дверей; мы наблюдаем перевод метонимического ряда, переведен только признак, а не сам предмет (*bercail*--дом, очаг, родина); *bercail morne* становится очагом разбитых, "сломанных" дверей, *morne* в переносном значении "abattu" подходит к образу "сломанных".

4 ст. *des troupeaux de la mort*--давно похороненных, представляет расширение образа, слово "смерть" не названо, но подразумевается; понятие времени и пространства смешано: у Верхарна--"из-далека" (*au loin*), у Волошина--смерть присутствует "давно".

5 ст. *L'étable est là, lourde et vieille comme un remords*--Кошара из камней тоски моей былой; сужение образа, который дан в сравнении со внутренним состоянием души поэта. Волошин передает его импрессионистически. Кошара переводит признак, а не весь предмет, так как *l'étable* означает "хлев", у Волошина передано его содержимое. Метафорическое "каменной тоски моей былой" адекватно словам-образам *lourde* и *un remords*.

7-8 ст. *Qu'un ruisselet... d'un cours retors*--весь аллегорический образ вялого ручейка с усталым течением представляет адаптацию Верхарновского образа усталости, он передан удачно подобранными импрессионистическими эпитетами *усталой, скучной, беззвучной струей*, и, хотя *viorne* (калина) выброшено совсем, заменено бледной [мятой], перевод воспринимается как адекватный.

10-11 ст. *à coups de gaule*--это идиоматическое выраже-

ние, означающее "под ударом хлыста", передано как *послушние*, т.е. Волошин переводит скорее результат действия, чем само действие. Такой перевод находится в одном стилистическом ряду с импрессионистическими эпитетами "скучные грехи" и "тоскливыми рядами".

13 ст. *Dites, quel vol d'éclairs vient d'effleurer ma tête*--Какие молнии сплела мне нинче пряжа? Это метафорическая адаптация символа судьбы поэта передана в мифологическом плане: *пряжа* (мойра)--богиня судьбы, которая прядет нить судьбы человека⁹⁹. Волошин применил здесь свой метод суггестивной передачи образности.

14 ст. *ma vie ait eu si peur de moi?*--Мне жизнь глядит в глаза и пьтится от страха; образ передан метафорически по аналогии, пьтится, стилистически принадлежащее к другому пласту, гиперболизирует чувство страха, передавая высшую степень его, что вполне соответствует "*ait eu si peur de moi*", без сравнительного наречия *si*, "пьтится" было бы не к месту.

Итак, тематическая выразительность переводчика упирается в передачу впечатления, перед нами--развернутая метафора, пластически зримая картина равнины, кишасей ужасом, смертью, тоской, написанная импрессионистическими красками. В какой-то мере перевод напоминает словесную живопись стихотворений самого Волошина из-за неподвижности, пластичности образов. У Верхарна поэтическое я присутствует в каждой строфе: I. *ma crainte*, II. *mes pays*, III. *en mon âme*, IV. *ma tête, ma vie, moi*; все его чувства повернуты к собственным переживаниям.

Волошин абстрагирует чувство, только во второй строфе появляется *моей* и в четвертой--*мне*, повторенное два раза. Первая и третья строфы описательны, объективны, только в последнем терцете оба плана, субъективный и объективный, сливаются вместе в воспроизведении символа судьбы. Но несмотря на этот недостаток, чувствуется, что Волошин--поэт "конгениальный Верхарну"¹⁰⁰, так как его образность воспроизводит дух поэзии раннего Верхарна. Заметим, в этой связи здесь к месту вспомнить слова теоретика перевода Бархударова:

... для перевода существенной является эквивалентность значений не отдельных слов и даже не изолированных предложений, но всего переводимого текста...¹⁰¹

Теперь обратимся к анализу лексико-синтаксического строя произведения. Первое, что бросается в глаза, это то, что Волошин следует за оригиналом в воспроизведении фразы Верхарна. Первые три строфы представляют каждая одну развернутую фразу, четвертая строфа разбита на три предложения вместо двух с переносом у Верхарна. Каждая строфа соответствует одной законченной мысли и построена на параллелизме объективного и субъективного мира поэта.

В первой строфе--объективный мир: седой Пастух трубит клич смерти, во второй строфе--субъективный мир: переживания поэта в стране унылости и пессимизма, в третьей строфе--объективный мир: черные овцы и огненный баран даны в параллель со "скучными грехами", в четвертой строфе--объединение субъективного и объективного мира в образе "пряхи" (судьбы).

Кроме одного переноса в 13 стихе, ритм Верхарновского стиха не нарушается, но прерывистость его ритма восполнена выделенными им словами, вызывающими напряжение, после которых фраза продолжается, заходя за цезуру. Например:

tournée au Nord, debout, comme un malheur, flétrit, à croix rouges, à coups de gaule, en mon âme d'effroi, dites, ce soir.

Прерывистость ритма Верхарна воспроизведена в переводе четырьмя способами: 1) выделение причастных оборотов *на север обращенных* (1), *давно похороненных* (4), *поросший бледной мятой* (7); 2) выделение импрессионистических эпитетов *усталой, скучной, беззвучной струей* (8); 3) количественное увеличение переносов, у Верхарна только один (13), у Волошина их 3 (2, 5, 9); 4) инверсионная конструкция, выделение целого полустипа в стиле Верхарна:

И овцы черные с пурпурными крестами
Идут послушные, и огненный баран,
Как скучные грехи, тоскливыми рядами. (III)

Прерывистость стиля Верхарна связана с тенденцией к аккумуляции подобных членов предложения, характеризующих развитие одной и той же темы и замедляющих синтаксическое движение стиха. По выражению Ю. Фретс, Верхарн стремится:

*... agrandir l'horizon, ... faire reculer les limites...
exagerer toute impression reçue.¹⁰²*

Например:

7-8 Qu'un ruisselet, bordé de menthe et de viorne,
Lassé de ses flots lents, flétrit, d'un cours retars.

Волошину удастся стилистически адекватно воспроизвести подобную структуру Верхарна:

7-8 Где вьется ручеек, поросший бледной мятой,
Усталой, скучною, беззвучною струей.

Но слова *dites*, присущего стилю Верхарна, проходящего лейтмотивом через все его поэмы и имеющего значение остановки, как бы взгляда вовнутрь себя, Волошин не перевел.

Смысловой и эмоциональной емкостью обладают повторы оригинала: *le vieux berger* (2, 12), *qui corne* (2, 4), *corne* (12), *lents* (8, 11), личные местоимения, о которых мы уже упоминали выше, синонимы *sa crainte--la peur* (1, 14). В переводе они или следуют за оригиналом (*Седой Пастух--2, 12 ст., ужас--страх--1, 14 ст.*), или адаптированы согласно их семантической выразительности. Так *трубит* (3), *клич* (4) и *скликает* (12), представляющие повтор основы, могут быть рассмотрены как эквивалент повтора глагола *corne*; что касается *lents*, то Волошин находит ему эквивалент *скучною*, повторенный в 8 и 11 стихах, как и в оригинале.

Наконец, повторы сравнительных конструкций с наречием *comme* в 3 и 5 стихах Волошин переводит метафорически, а в 11 стихе буквально: *как скучные грезы*. Однако, такая замена теряет в качестве прерывистости ритма, в замедлении всего интонационного движения стиха, с одной стороны, и в звуковых повторах, -- с другой: *comme--bercail--morne, comme un remords*.

Звуковая организация поэзии Верхарна занимает важное место как ритмообразующий элемент. В одном из своих писем, цитированном знатоком поэзии Верхарна А. Фонтеном, он писал:

Je considère la rime et l'assonance et l'allitération comme

des moyens de soutenir et d'affirmer le rythme.¹⁰³

Звукопись Верхарна образует, по выражению Брюсова, "тонкий и сложный узор"¹⁰⁴. Фонетические репризы одного и того же звука, расположенные в интервале различной длины внутри каждой фразы или строфы, способствуют ритмическому движению стиха. Альтернанс ассонансов, "резонирующие" ("эхо"--термин А. Морье) рифмы, аллитерации, имитирующие звуки природы, создающие пластический эффект благодаря переплетению различных согласных, повторяющихся в определенных интервалах, гармония отражения в звуке темы поэмы--таковы черты фонетического строя поэзии Верхарна. Вот как пишет исследователь Верхарновского ритма

А. Морье:

Les allitérations qui *foisonnent*; les accents d'intensité, sans cesse *déplacés et renforcés par l'émotion*, déplacés et renforcés par la syncope, forgent un rythme d'acier, allument tour à tour les voyelles qui, un instant, jaillissent de l'ombre, projettent leurs flammes autour d'elles, et s'éteignent, déchirant le vers d'*éclairs alternatifs*... (Курсив мой--В.А.)¹⁰⁵

Передать такой стих строго адекватно на русский язык составляет значительную трудность в виду различной мелодической основы двух языков, различия их вокализма и консонантизма. Поэтому в сравнении фонетического уровня перевода и оригинала приходится говорить только с методологической точки зрения передачи принципов Верхарновской звукописи, мы можем говорить только о некотором подобии, об аналогах французского звучания. Разбор звукописи стихотворения *Ужас*, как и других двух стихотворений, будет лежать в пределах следующих черт фонетического строя звукописи Верхарна:

1) Ассонансы:

рифма внутренняя и внешняя,
альтернативный ритм (*galop* контрастирующих
гласных,
"резонирующий" ("эхо") ритм;

2) Аллитерации:

пластический эффект,
звукоподражательный эффект,
музыкальный эффект (оркестровка);

3) Гармония темы и звука.

Ассонансы

Рифмы оригинала не классические для сонета, но они экспрессивны. Оба четверостишия построены на ассонансе звука *o*, который с опорным послеударным *r*, лежит также в основе внутренних рифм. Рифма четверостиший глубокая, богатая, так как в ней совпадает не только послеударный согласный, но и предударные *n*, *m*:

Nord--mort, corne--morne, remords--retors, borne--viorne.

Кроме того, звук *r* рифмуется в *remors--retors*, образуя добавочную консонансную рифму.

В терцетах рифма слабее, построена на ассонансах *o*, *ê*, *a* с опорными послеударными *l*, *t*; две рифмы ассонансовые (*effroi--moi*). Консонансные рифмы в 4^й строфе выражены звуком *m*: *ma tête--moi*.

Конечные рифмы с их основным компонентом *or* переданы во внутрь четверостиший в: *corne* (4), *bordé* (7), а ассонанс *o* продолжается в: *comme* (3), *au fond* (6), *ses flots* (8). В первом терцете он отражен в: *comme* (11), *mon* (11), в то время как звук *ê* находит отзвук во внутренней рифме в: *berger* (12), *quel* (13), *d'éclairs*, *d'effleurer* (13), а звук *oi* в:

noires (9), *croix* (9), *soir* (14).

Итак, рифмы конечные и внутренние образуют повторяющиеся фонетические репризы в стихе и способствуют увеличению ритма всего стиха. В переводе принцип Верхарновской рифмовки сохраняется. В четверостишиях рифма 1,4,5,8 стихов строится на ассонансах *о*:

обращенных--похороненных, былой--струей,
причем в первой паре присутствует послеударный согласный *н*;
рифма 6 и 7 стихов строится на ударном *а*, но наличие безударного *о* в *проклятой--мятой* в какой-то мере представляет реминисценцию Верхарновского ассонанса.

В терцетах же только мужские рифмы *баран--ураган* могут сравниться с оригиналом *effroi--moi*, остальные не отвечают переводу. Но такой недостаток восполняется поразительной виртуозностью выбора консонансных рифм, звук *р* находится в 12 словах, он выступает как предударный в:

ноябрей--дврей (2,3), баран (10), пряха--страха (13-14),

а также в совокупности с ассонансами *а, е, у* в начале или в середине слов:

обращенных--похороненных, проклятой, крестами--рядами, струей, ураган.

Вместе с ударными и безударными *а, о, у* он образует чередование сочетаний *ра, ре, ро, ру*:

- I. ра-ре-ре-ро
- II. ро-ру
- III. ре-ра-ра
- IV. ра-ра-ра

Эти сочетания отражены внутри стихов, создавая настоящую ор-

кестровку:

равнинам--север--трубит--кошара--страны--ручеек--поросший--
черные--пурпурными--грехи.

Рифмующий ударный ассонанс *о* также находит себе отзвук внутри стихов, "пронизывая" все произведение и образуя чередование внешних и внутренних рифм. Так же как и в оригинале, его повторы сосредоточены в большинстве своем в первой половине стихотворения. Они расположены симметрично в тех же стихах или метрически близких, как например:

седой--сломанных--обращенных--свой--давно--похороненных--
вьется--ручеек--поросший--былой,

или в смежных строфах:

огненный баран--овцы черные (III),
седой--молнии (IV).

Кроме того, большого эффекта достигают внутренние ассонансы *о*, находящиеся в неударном положении, они подкрепляют звуковое качество внутренних и внешних рифм, превращая стих в напевный, таковы:

2 дождливых ноябрей
4 похороненных
5 тоски моей
6 моей--унылой--проклятой
7 поросший бледной мятой
8 усталой--скучною--беззвучною
11 тоскливыми

По тому же принципу построена вторая половина сонета, в которой доминирует ассонанс *а*, его реприза находится в метрически параллельных участках или в смежных, близко расположенных словах:

сплела--пряжа, Пастух--ураган (12-13).

Особенно эффектен последний стих:

Мне жизнь глядит в глаза и п^ытится от стра^ха

Повторы рифмующего ассонанса *a* можно рассматривать как аналог внутренних ассонансов *a* подлинника второй половины в таких словах, как:

noires--croix--âme--effroi--novembre--tempête--ma--soir--ma

Итак, рифма внешняя и внутренняя, характерная для оригинала, построена в переводе по одному и тому же приему "пронизывания"¹⁰⁶, т.е. использования звукового подкрепления конечной рифмы внутри стиховой строки, в близко расположенных словах или в метрически параллельных сегментах.

Вторым излюбленным приемом ассонансовой "музыки" Верхарновского стиха, нашедшим свое выражение в сонете *Ужас*, является ритм чередующихся гласных *a-o*, *e-i*, *ou-o*, названных А. Морье, исследователем ритма Верхарна, Ренье и Вьеле-Гриффина, "эффектом галопа", которым, по его мнению, богат французский язык, но который был использован в полную силу только символистами как прием:

C'est le sabot du cheval qui martèle le pavé des routes,
il «galope». C'est la vague molle qui baise le roc: elle
«clapotte». C'est le moine qui recite à mi-voix son chapelet:
il «marmotte». C'est la voiture secouant ses voyageurs sur une
chaussée inégale: elle les «cahote». ¹⁰⁷

Вот как Верхарн выражает, например, звук хлопающих дверей и зов рожка пастуха:

DebOUt, cOmme un mAlheur, AU seuil du bercAil mOrne
ou-o a-o a-o

(3),

журчанье ручейка:

bOrdé de mENthe et de viOrne, lAssé de ses flOts
o-a-o a-o

(7-8)

Типичны для него рядом стоящие слова с оппозицией гласных,
например:

à croix rouges (a-ou), à coups de gaule (ou-au), dites quel
(i-e), d'un cours retors (ou-o), mon âme (o-a).

В русском языке подобные эффекты уже были использованы поэтами 19 века, но символисты усовершенствовали этот прием контрастирования звуков, видя в нем "связь звука и движения"¹⁰⁸, как говорил А. Белый. Этот метод контрастирования звуков, употребляющий чередование a-o, y-a, и-e характерен и для перевода:

- | | | |
|----|--|-------|
| 3 | Трубит несчастье у сломанных дверей | |
| | у-а | у-о |
| 4 | Свой ключ к стадам, давно похороненных | |
| | о-а | а-о-о |
| 8 | Усталой, скучною, беззвучною струей | |
| | у-а-у | у-у-о |
| 2 | дождливых ноябрей | |
| | и-е | |
| 10 | Огненный баран | |
| | о-а | |
| 13 | Какие молнии сплела мне нынче пряха | |
| | и-о-а | е-и-а |
| 14 | мне жизнь... мне нынче | |
| | е-и | е-и |

С другой стороны, следуя за подлинником, Волошин воспроизводит Верхарновский "резонирующий" ритм, т.е. повторы тождественных звуков в близко расположенных словах. У Верхарна мы наблюдаем такой прием в следующих выражениях:

L'étable est là, quel vol d'éclairs

Переводчик передает этот прием, широко используя ударные и безударные o, y, a:

- 1 равнинах ужаса

- 5 кошАрА из кАмней
 10 идУт послушные
 14 глядит в глАзА
 14 пЯтится от стрАхА
 12 скликает урАгАн
 8 буззвУчноЮ стрУей

Итак, вокализм Верхарновского стиха похоже воспроизведен Волошиным *равносильными* средствами его родного языка. Хотя *реальной точности* воспроизведения нет, система гласных перевода не противоречит оригиналу, она функционально эквивалентна ему.

Аллитерации

Аллитерационный ритм Верхарновского стиха также переведен согласно методу функциональной эквивалентности. Оригинал изобилует аллитерациями согласного *r*, связанного с согласным *l*. Переводчик строит свое произведение на повторях *r* и *l* в том же порядке, в метрически близких сегментах стихотворения, или в порядке несколько измененном. Он достигает эффекта пластичности, комбинируя слова со звуком *r* и *l*, используя тот же метод "пронизывания" (термин В. Гофмана). Чередования этих согласных, симметрия их расположения, кольцевая композиция находятся в прямой зависимости от главного слова-образа *страх*, представляющего семантически доминирующий компонент всей инструментовки. Приведем примеры вариаций сочетаний *r, l*:

1) Кольцо:

3 ст. Трубит несча^ст^ие у сло^ман^ных дв^ерей r-l-r

2) Контраст:

8 ст. Усталой... струей	л-р
5 ст. Кошара... былой	р-л
10 ст. послушные--баран	л-р

12 ст. скликает--ураган

л-р

3) Чередование в пропорции 3:2 :

6 ст. В полях моей страны унылой и проклятой
 л р л рл

4) В параллельных метрических сегментах, образуя внутренние аллитерации:

13 ст. молнии сплела... пряха

л-лл-р

14 ст. глядит в глаза... от страха

л-л-р

5) Троекратный повтор р:

1 ст. В равнинах... на север обращенных

р-р-р

9 ст. ... черные с пурпурными крестами

р-рр-р

Как видно из примеров, звук, составляющий у Верхарна основу повтора, воспроизведен Волошиным адекватно с точки зрения метода. У Верхарна мы наблюдаем подобную же технику контраста (*plaines de ma crainte*), кольца (*un malheur... du bercail morne*), чередования (*flétrit--ruisselet: l-r, r-l*), повторов *r* (*Pour que ce soir... si peur*), в параллельных метрических участках, образуя внутренние аллитерации:

7 un ruisselet, bordé... de viorne rl-r-r

8 lassé de ses flots, flétrit, d'un cours retors.
 l-l-lr-r-rr.

Другой разновидности аллитераций Верхарна--звукоподражательным эффектам, имитирующим природу, Волошин также находит соответствующий аналог, таковы аллитерации к:

клич--кошара--камней,

воспроизводящие Верхарновский звук пастушьего рожка [к] в:

corne--comme--bercail--corne,

аллитерации *с-б-б* в сочетании с *л-р-с*, воспроизводящие журчание усталого, "беззвучного" ручейка:

вьется--пороший--бледной--усталой--скучной--беззвучной--струй,
сравним у Верхарна:

ruisselet--bordé--viorne--lassé--flots lents--flétrit.

В последнем примере повтор обеднен по сравнению с подлинником, но все же он ощущается, так как отчасти повторяются те же звуки (с, л, р, в, б).

Как мы показали на приведенных примерах, у Волошина-переводчика и у Верхарна-поэта один и тот же метод оркестровки стиха, т.е. они базируются на сочетаниях ассонансов и аллитераций, употребленных в симметрическом расположении. Такой метод придает всему стиху исключительную музыкальность. Перевод был сделан в 1904 году, когда Волошин, как и другие русские символисты, придавал огромное значение музыке стиха как "скелету поэзии"¹⁰⁹, по выражению А. Белого, и его техника звукового выражения находилась под влиянием техники французских символистов¹¹⁰. Сравним:

- | | |
|----|--|
| 11 | <u>Com</u> me ses lents <u>p</u> échés, en mon âme d'effroi |
| 12 | Le <u>v</u> ieux <u>ber</u> ger des <u>Nov</u> embres <u>co</u> rne <u>temp</u> ête. |
| | к-к, м-м, р-р, в-в-б-б, т-т |
| | о-а-э-а-о-а-а, э-а-о-а |
| 11 | <u>Как</u> <u>с</u> кучные <u>г</u> рехи, <u>тос</u> кливыми рядами |
| 12 | <u>Се</u> дой <u>Паст</u> ух <u>ск</u> лика <u>ет</u> ураган |
| | к-к, с-к, г-г, тск-ст-сккт-с |
| | а-а-а-а, у-у-у-о, и-и-и |

В переводе эффект достигается благодаря одновременным повторам ассонансов у-а-и и аллитераций к-ск-ст-г в их симметрическом расположении. Хотя только некоторые звуки совпадают (к, а, о), принцип звукового построения тот же, тональность определена одновременными повторами ассонансов и аллитераций.

Инструментовка сонета Верхарна связана с символическим смыслом его. Верхарн, как и другие французские символисты, признавал силу знаковой стороны поэтического языка, когда фонемы воспроизводят не только звуки, но и мысль, образ. Так например, говоря о поэзии Лафорта, Верхарн пишет, что она выразительна, так как Лафорт "... appuyait sur les consonances significatives"¹¹¹. В сонете *La Peur* можно проследить такую связь между смыслом и звуком. В нем два фоно-семантических центра: *la peur* и *lassé--flétrit*. К первому центру примыкают слова-образы с аллитерацией *p*:

*la peur--par les plaines--l'appel--des troupeaux--pays--
les épaules--péchés--tempête--pour que--si peur*

Мы наблюдаем смысловое кольцо: название сонета *La Peur* устремлено к концу *si peur*, образы взаимосвязаны через слово *péchés*, выражающее причину смятенной души поэта. Ко второму центру примыкают слова, выражающие символ усталости: *lassé--lents--flétrit*, в котором аллитерации *s, l*, расположенные в одном стихе, выражают тоску, печаль, грусть. Оба центра соединены вместе во втором терцете, в выражении связи "страх--огонь" (*feu--peur*) в 13 стихе:

... quel vol d'éclairs vient d'effleurer ma tête,

где слово-образ *éclairs* приобретает двойное звучание; здесь наблюдается смысловой повтор и аллитерационный повтор *l-l*, звук *f* служит "соответствием" между смыслом символа (огонь) и его звучанием¹¹².

Перевод сделан в том же плане выразительности знаковой стороны стиха, связи звука и значения. У него также два

фоно-семантических центра. Первый связан с образом *ужаса--страха*, который образует смысловое и звуковое кольцо; аллитерации *ж* и *с* служат для раскрытия темы тоски, скуки, усталости, страха и смерти. Они встречаются в следующих словах-образах:

ж ужас--дождливых--жизнь
с тоски--усталой--скучною--струей--скучные--тоскливыми--страх.

Второй фоно-семантический центр лежит в слове *огненный*, где согласная *г* является связующим элементом, его аллитерации находятся в смежных стиховых строках (11-14). Смысловой и звуковой повторы встречаются в слове *грех*, которое связывает оба центра вместе:

	<u>грех</u>	
ураган		пряжа
глядит		страха
глаза		

Пряжа--символ судьбы переводит метафорическое *d'effleurer ma tête*. Так Волошин истолковывает Верхарновскую "вербальную инструментовку", используя подобный метод выражения связей звука с темой. Он интерпретирует дух и интонацию бельгийского поэта, передавая не только поэтический текст, но и сокровенный смысл его поэзии, что является, на наш взгляд, достоинством перевода.

Таким образом, перевод сонета Верхарна *La Peur* с точки зрения образной, лексико-синтаксической и звуковой интерпретации можно считать эквивалентом оригинала. Переводчик с помощью поэтической системы *равноосильных* средств своего родного языка воспроизводит метрические, строфические, образные,

синтаксические и звфонические особенности раннего Верхарна периода его духовного кризиса. Каждый элемент перевода мотивирован, в нем нет ничего случайного. Волошин передает стилистический облик стихотворения Верхарна с точки зрения творческой точности, о которой мы говорили выше.

ИТОГОВАЯ ТАБЛИЦА ПЕРЕВОДА ВОЛОШИНА УЖАС

	Сов- падение	Несов- падение	Не переведено
<u>Тематическая выразительность</u>			
Воспроизведение образности в целом	Адекват.		Частично поэ- тич. Я лирич.
Подобный образ--слабее смысл (сужение образа)	2		героя
Расширение образа	1		
Адаптация образа	3		
Образ по аналогии	1		
<u>Гармония стиха</u>			
Формальная структура:			
Форма	сонет		
Строфическая структура	4:4:3:3		
Метр и размер	аналог: 6ти ст. ямб (1,3,5-11), 5ти ст. ямб (2,4, 12)		
Чередование рифм	I. abba II. abba	III. cdc IV. dee	
Чередование клаузул	II. ММММ	порядок альтернации М, F оконч.	
Цезура	аналог		
Лексико-синтаксический строй:			
построение фразы	адекватн.		
прерывистость ритма	адекватн.		
переносы	1	2	
интонация	адекватн.		
словарь	адекватн.		
Звуковой строй:			
Ассонансы:			
рифма	аналог		
альтернативный ритм	метода аналог "галоп"		
"резонирующий" ритм	аналог		
Аллитерации:			
пластичность r, l	аналог		
звукоподражательные эффекты	аналог	обеднение повтора v, f, m, p	
оркестровка	аналог метода		
Связь звука со смыслом	аналог метода		

На Север (Au Nord)

Примером второго типа метода Волошина является стихотворение *На Север* из сборника Верхарна *Лозы моей стены* (1897), переведенное в 1904 году. В нем переводчик намеренно отступает от "точного смысла", чтобы полнее передать ритм и инструментовку Верхарновского стиха. "Вступив в соревнование" с Брюсовым, как говорит Волошин, представив перевод в "ином виде"¹¹³, он жертвует адекватностью синтаксиса и единичных образов за счет передачи "равноосильности звукового эффекта и игры созвучиями" (курсив мой--В.А.)¹¹⁴.

В рукописи перевода этого стихотворения под заглавием, в скобках обозначено "Воспоминание из Верхарна", а в сноске следующее объяснение:

Свои переводы из Верхарна я называю не переводами, а "воспоминаниями", потому что я не имел в виду дословной и точной передачи подлинника, что возможно только в переводе прозаическом, как это делают французы с иностранными поэтами. Я хотел только *вспомнить* любимые мною поэмы на родном мне языке, но *вспомнить* вместе с их *ритмом* и *музыкой*. (Курсив мой--В.А.)¹¹⁵

"Ритм" и "музыка"--вот два основных элемента, которые легли в основу метода передачи вышеуказанного стихотворения на русский язык.

Au Nord

- 1 Deux vieux marins des mers du Nord
- 2 S'en revenaient, un soir d'automne,
- 3 De la Sicile et de ses îles souveraines,
- 4 Avec un peuple de Sirènes,
- 5 A bord.

6 Joyeux d'orgueil, ils regagnaient leur fiord,
 7 Parmi les brumes mensongères,
 8 Joyeux d'orgueil ils regagnaient le Nord
 9 Sous un vent morne et monotone,
 10 Un soir de tristesse et d'automne.
 11 De la rive, les gens du port
 12 Les regardaient, sans faire un signe:
 13 Aux cordages, le long des mâts,
 14 Les Sirènes, couvertes d'or,
 15 Tordaient, comme des vignes,
 16 Les lignes
 17 Sinueuses de leurs corps.

18 Et les gens se taisaient, ne sachant pas
 19 Ce qui venait de l'océan, là-bas,
 20 A travers brumes;
 21 Le navire voguait comme un papier d'argent
 22 Rempli de chair, de fruits et d'or bougeant
 23 Qui s'avancait, porté sur des ailes d'écume.

24 Les Sirènes chantaient
 25 Dans les cordages du navires:
 26 Les bras tendus en lyres,
 27 Les seins levés comme des feux:
 28 Les Sirènes chantaient
 29 Devant le soir houleux,
 30 Qui fauchait sur la mer les lumières diurnes;
 31 Les Sirènes chantaient,
 32 Le corps serré autour des mâts,
 33 Mais les hommes du port, frustes et taciturnes,
 34 Ne les entendaient pas.

35 Ils ne reconnurent ni leurs amis
 36 --Les deux marins--ni le navire de leurs pays,
 37 Ni les focs, ni les voiles
 38 Dont ils avaient cousu la toile;
 39 Ils ne comprirent rien à ce grand songe
 40 Qui enchantait la mer de ses voyages,
 41 Puisqu'il n'était pas le même mensonge
 42 Qu'on enseignait dans leur village;
 43 Et le navire auprès du bord
 44 Passa, les alléchant vers sa merveille,
 45 Sans que personne, entre les treilles,
 46 Ne recueillît les fruits de chair et d'or.

На Север

- 1 С темными бурями споря
- 2 Возле утесистых стен,
- 3 Два моряка возвращались на север
- 4 Из Средиземного моря
- 5 С семьею сирен.

- 6 Меркнул закат бледно-алый,
- 7 Плыли они, вдохновенны и горды...
- 8 Ветер попутный, сырой и усталый
- 9 Гнал их в родные фьорды.
- 10 Там уж толпа в ожидании
- 11 С берега молча глядела...
- 12 В море, сквозь сумерки синие
- 13 Что-то горело, алело,
- 14 Сыпались белые розы,
- 15 И извивались, как лозы,
- 16 Линии
- 17 Женского тела.

- 18 В бледном мерцании тумана
- 19 Шел к ним корабль, как рог изобилия
- 20 Вставши со дна океана.
- 21 Золото, пурпур и тело...
- 22 Море шумело...
- 23 Ширились белые крылья
- 24 Царственной пены...

- 25 И пели сирены,
- 26 Запутаны в снасти,
- 27 Об юге, о страсти...
- 28 Мерцали их лиры.
- 29 А сумерки были и тусклы и сыры.
- 30 Синели зубчатые стены.
- 31 Вкруг мачт обвивались сирены.
- 32 Как пламя дрожали
- 33 Высокие груди...
- 34 Но в море глядевшие люди
- 35 Их не видали...

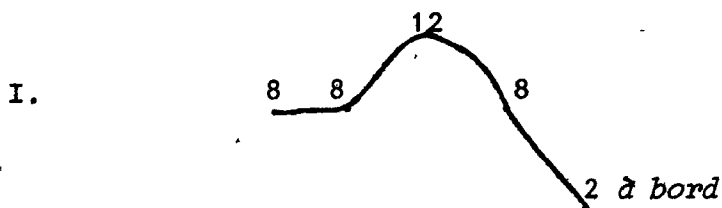
- 36 Они не узнали своих кораблей,
- 37 Ушедших с двумя моряками,
- 38 Ни парус, ни мачты, ни сети снастей,
- 39 Сплетенные их же руками.
- 40 И мимо прошел торжествующий сон,
- 41 Корабли, подобные лилиям,
- 42 Потому что он не был похож
- 43 На старую ложь,
- 44 Которую с детства твердили им.

Ритм

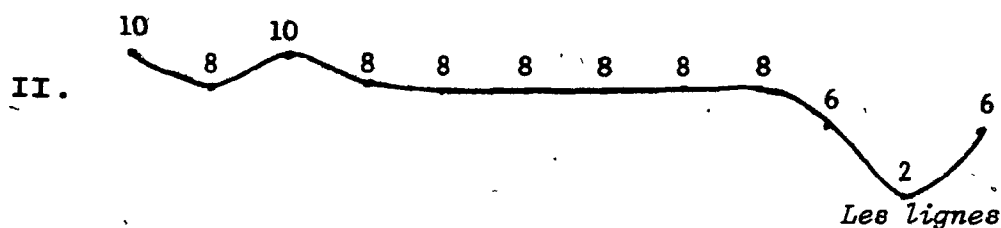
Стихотворение Верхарна написано свободным стихом и состоит из пяти лесс, каждая из которых образована из коротких и длинных стиховых строк. Длинные стихи написаны александрийским стихом или десятисложником, короткие представляют вариации 8 6 4 2, т.е. перед нами--четный Верхарновский "верлибр". Расположение стиховых строк различной длины зависит от выражения поэтической мысли: когда поэт хочет ее замедлить, у него появляются монометрические стихи из двух слогов: *à bord* (5 ст.), *les lignes* (16 ст.) и двуметрические из четырех слогов: *A travers brumes* (20 ст.). Группа 4 является самой распространенной внутри стиха и служит ритмообразующим элементом:

aux cordages, les regardaient, joyeux d'orgueil, un soir
d'automne и т.д.

Расположение слогов в различных комбинациях образует волнообразный рисунок: 12^{ти} и 10^{ти} сложники представляют вершину волны, 4^х и 2^х сложники--ее падение, в то время как 8^{ми} и 6^{ти} сложники показывают ее замедление. Например, в первой лессе вершина достигнута в 3 стихе, падение в 5^м, 1, 2, 4 стихи отражают замедление. Эту волнообразную динамику можно выразить графически следующим образом:

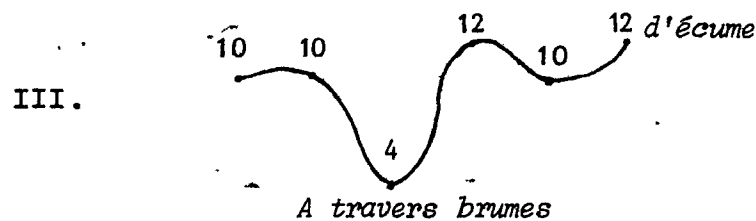


Подобное движение стиха можно проследить во второй лессе:



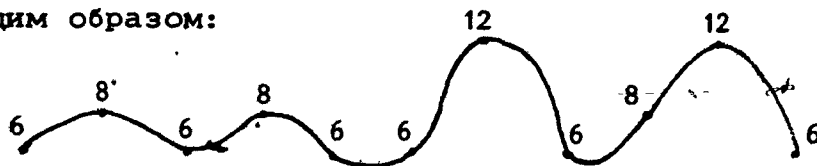
Повтор группы 8 (6 раз) отражен в замедленности действия: в монотонности ветра (*un vent morne et monotone*--9 ст.), неподвижности толпы, которая глядела на приплывающий корабль, (*sans faire un signe*--12 ст.), и длинных мачт: *aux cordages, le long des mats* (13). Монометрический стих, состоящий из двух слогов (*les lignes*), расположенный между двумя параллельными стихами из шести слогов, разбивает эту монотонность и привлекает внимание к образу сирен.

Двусложные стихи первой и второй лессы связывают обе лессы, образуя смысловое кольцо и ритмическое единство. Обе лессы построены по одному принципу: расход слов обратно пропорционален значению выделенного образа. Третья лесса бинарна, первая половина накладывается на другую по своей образности и по своему ритму, динамизм исходит от короткого 20-го стиха, где группа 4 разбивает волну: *brumes* (20) и *écume* (23) объединяют строфу в смысловое кольцо. Графически лесса выглядит так:

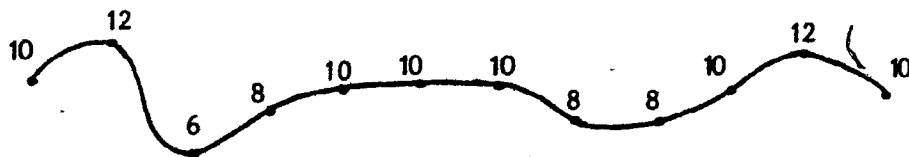


Волна умерла вместе с пеной (*écume*), ритм второй половины стихотворения изменен. Чарующая песня сирен, зыбь моря (*le soir houleux*--29 ст.), молчаливые люди на берегу (*frustes et taciturnes*--33 ст.), уводящая от действительности атмосфера корабля (*à ce grand songe*--39 ст.)--все это отражено параллелизмом повтора аналогичных слоговых групп, который создает тонический ритм. Графически 4 и 5 лессы выглядят следующим образом:

IV.



V.



К силлабо-тоническому ритму примыкает синтаксический. Каждая лесса обладает определенной степенью завершенности. Она состоит или из одной развернутой фразы, построенной на различном количестве однородных членов предложения, сгруппированных по объему поэтической мысли (I, III, IV, V), или из двух фраз, объединенных между собой смысловым кольцом (II).

Синтаксический ритм связан с ударным логическим ритмом. Первые две лессы представляют типичную Верхарновскую структуру: нагнетание трех однородных членов предложения вдруг заканчивается стихом из одного выделенного слова, так что такт сегментов фразы идет по формуле ударности 3-3-3-2-1:

Deux vieux marins / des mers / du Nord
S'en rêvenaient, / un soir / d'automne,

De la Sicile / et de ses fies / souveraines,
 Avec un peuple / des Sirènes
 A bord.

Во второй лессе такт чередуется от 3 до 2 и падает в 16 стихе до одного: 3-3-3-2-3-2-3-2-2-2-1-2. В третьей лессе регулярность трехтактной ударности прервана падением группы 4 в 20 стихе. Четвертая лесса построена на регулярности двух ударов во всех стихах, кроме двух: 30 и 33, соответствующих 12-ти сложникам. Наконец, последняя лесса, представляющая равномерный монотонный ритм, построена в большинстве своем на трехтактной ударности, двухтактные удары соответствуют 6-ти и 8-и сложникам.

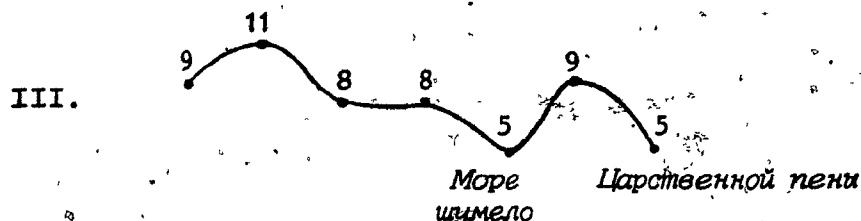
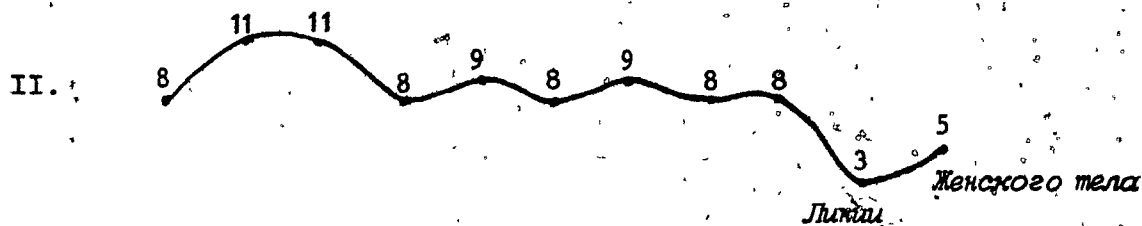
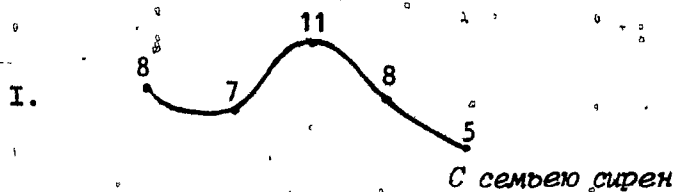
Таким образом, интонация Верхарновского стиха зависит от совокупности силлабо-тонического, синтаксического и ударно-логического ритмов, которые в свою очередь находятся в прямой зависимости от силы и значения той или иной поэтической мысли, для ее выделения поэт использует минимум средств: одно слово, один ударный такт, два слога в стихе.

Все пять лесс объединены в одну завершенную целостность благодаря смысловому ритму, который выражен в повторе одного и того же образа--бегства от существующей действительности в страну мечты (*vers sa merveille*). Море и его атрибуты выражают эту образность, переходя из одной лессы в другую:

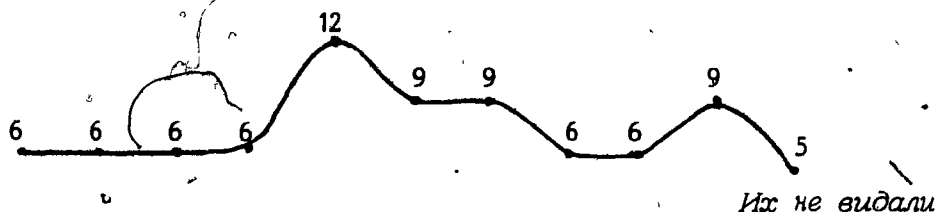
- I. mers--marins (1),
- II. fiord--brumes--aux cordages--des mâts (6,7,13),
- III. l'océan--le navire--d'écume (19,21,23),
- IV. les cordages de navire--houleux--la mer (25,29,30),
- V. marins--le navire--les focs--les voiles--la toile (36,37,38,43).

Перевод Волошина *На Север* написан метрическим нерав-

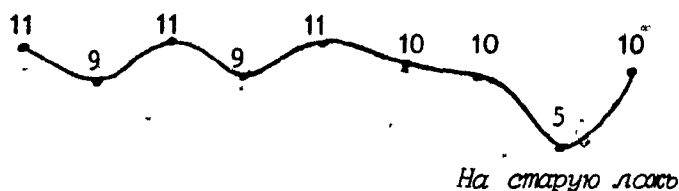
ностопным верлибром и тоже состоит из пяти лесс. Перед нами--
 трехдольник с подвижной анакрузой. Количество слогов в стихе
 нерегулярное от 3 до 12, короткие и длинные стиховые строки
 расположены в зависимости от быстроты или медлительности по-
 этической мысли. Следуя за оригиналом, они образуют волнооб-
 разный рисунок структуры. Эта передача ритма морской волны
 идет за счет повтора тождественных стиховых единиц в опреде-
 ленном интервале. 12ти, 11ти и 10ти сложники представляют пик
 волны, 3х и 5ти сложники--падение, умирание, повторы 6ти, 8и
 и 9ти сложников--ее замедление. Графически это можно предста-
 вить следующим образом:



IV.



V.



Каждая лесса построена на трех типах стихов--длинных (10, 11, 12 слогных), средних (6, 7, 8, 9 слогных) и коротких (3, 5 слогных) и обладает собственной степенью завершенности. Они объединены между собой в единое ритмическое целое благодаря параллелизму аналогичных стиховых строк:

- 1й тип стихов--11, 11, 11, 11, 12, 11, 11, 11, 10, 10;
 2й тип стихов--8, 7, 8, 8, 8, 9, 8, 9, 8, 8, 9, 8, 8, 9, 6, 6, 6, 6, 9, 9, 6, 6, 9, 9, 9, 9;
 3й тип стихов--5, 3, 5, 5, 5, 5.

Пятисложник выступает как ритмообразующий и связующий элемент, входя в каждую лессу, тем самым образуя смысловое кольцо:

- I. с семьею сирен,
- II. женского тела,
- III. море шумело--царственной пены,
- IV. их не видали,
- V. на старую лось.

Силлабо-тонический ритм стихотворения Володина связан с синтаксическим. Хотя синтаксис не воспроизведен буквально,

он передан по тому же принципу ритмической структуры. У Волошина только первая лесса, следуя за оригиналом, представляет одну развернутую фразу, остальные построены на двух-трех фразах, динамика которых выражена многочисленными переносами из одной строки во вторую, из второй в третью. Стремительность синтаксиса подчеркнута внутренней разорванностью фраз, идущей от 2х-3х сложных слоговых групп, как например:

В море, алело, как лозы, золото, пурпур, об юге, о страсти,
и тусклы, и сыры и т.д.

Динамика увеличена инверсионными структурами. Инверсия первого порядка существует между подлежащим и сказуемым в *плили они, пели сирени, гнал их, ширились белые крылья*, между определением и существительным в *ветер попутный, сумерки синие*, и инверсия второго порядка--в перестановке частей предложения:

С темными бурями споря	3
Возле утесистых стен	4
Два моряка возвращались на север	2
Из Средиземного моря	1
С семьей сирен.	3
В бледном мерцании тумана	3
Шел к ним корабль, как рог изобилья,	2
Вставши со дна океана...	1

Переносы Волошина играют роль ритмическую и эмоциональную. Так же, как и в оригинале, он обрывает стих, перенося наиболее важное слово в другой стих, притягивая внимание к образу, вызывая напряжение ожидания, образуя динамический ход:

Два моряка возвращались на север
Из Средиземного моря...

Ветер попутный, сырой и усталый
Гнал их...

Ширились белые крылья
Царственной пены...

В море, сквозь сумерки синие
Что-то горело...

В бледном мерцании тумана
Шел к ним корабль...

У Верхарна мы наблюдаем такое же выделение переносимого образа, причем в переводе они часто метрически совпадают, как на-
пример:

... ne sachant pas
Ce que venait...

... le navire auprès du bord
Passa...

Иногда перенос приобретает в переводе эффект отголоска благодаря своей конечной рифме, похоже воспроизводя Верхарна:

Потому что он не был похож
На старую ложь...

Такой перенос напоминает Верхарновский:

Tordaient, comme des vignes
Les lignes
Sinueuses de leurs corps.

Подобный прием переноса короткого стиха, рифмующегося с предыдущим, служит для выражения быстрой смены двух образов, явлений или мысли, отражая эмоциональную напряженность ритма. Морье называет такой стих Верхарна "vers-écho" и связывает его с наследием Лафонтена и Гюго¹¹⁶. Можно сказать, что этот важный элемент поэтики Верхарна передан Волошиным адекватно, хотя он употреблен в измененном порядке стиха (в пятой лессе, а не во второй).

Принцип логической ударности Верхарновского стиха тоже

передан Волошиным адекватно. Стихотворение построено, следуя за оригиналом, на 1-2-3 ударах:

- I. 3-3-3-2-1
- II. 3-3-3-3-3-3-2-2-2-1-2
- III. 3-3-3-3-1-2-2
- IV. 2-2-2-2-3-2-3-2-1-2-1
- V. 3-3-3-3-3-2-3-1-3

Отступления можно проследить в комбинациях этих ударов, которые связаны с синтаксическим построением всего стихотворения, но принцип ударности адекватен: один удар приходится на короткие стиховые строки, которые отражают выделение образа и замедление движения стиха и разбивку ритма, два и три чередующихся удара отражают эмоциональную напряженность стиха; два и три удара, употребленные в регулярных, повторяющихся из строки в строку ходах, отражают монотонность, медлительность движения стиха. Каждый сегмент фразы не произносится на одном ровном тоне, а голос то повышается, то понижается, тем самым как бы отражая колеблющийся ритм морских волн.

Силлабо-тонический ритм, выраженный трехдольным стихом, который, в сущности, является сменой разностопных дактилей и амфибрахия, логическая ударность, синтаксический ритм завершены смысловым ритмом. Так же, как у Верхарна, образ ухода в недействительный мир, мир мечты, передан из лессы в лессу. Это--движение слова-образа *море*, обозначающего мечту:

- | | |
|--|----------------|
| I. моряка--моря | (3,4), |
| II. фьорды--в море | (9,12), |
| III. корабль--океана--море--пены | (19,20,22,24), |
| IV. снасти--мачт--в море | (26,31,34), |
| V. кораблей--корабли--морьяками--парус--мачты--снастей | (36,41,37,38) |

Повтор основы *мор* (-е, -я, -яками), примыкая к синтаксическому,

представляет также важный элемент ритмической кольцевой композиции всего стихотворения и передает адекватность смыслового повтора оригинала.

Такова ритмическая система перевода Волошина *На Север*. В ней изменены внешние ритмические элементы оригинала: четность ~~Верхарновского~~ верлибра, структура фразы, внутренняя разбивка стиха (малые цезуры), но передано основное--движение стиха, тонический ритм, "волнообразная" структура стиховых строк, интонация и смысловой параллелизм, т.е. внутренние ритмические формы Верхарновского стиха, которые заставили зазвучать перевод Волошина по-верхарновски на русском языке.

Музыка (звукопись)

Стихотворение *На Север* названо критиком В. Перельму-тером "одной развернутой звуковой метафорой", в которой отра-
жен

колеблющийся ритм далеких от берега, неровно сталкивающихся и расходящихся волн, где созвучия возникают внезапно, всплес-
ками, и замирают в низком воздухе... 117

В самом деле, тонкая вязь ассонансов и аллитераций перевода, тщательно отработанная инструментовка воспроизводят внутрен-
ние и внешние рифмы, "галопы" контрастирующих гласных, фоне-
тические репризы, пластику сочетаний различных аллитераций,
внутренние аллитерации, оркестровку стиха и смысловое звуча-
ние звука. Все это дано в таком виртуозном исполнении, что
порой забываешь, что перед нами только перевод, а не ориги-
нальное произведение Волошина. В чисто поэтической технике

этого стихотворения мы видим метод поэтической декоративности его первых произведений (вспомним, что перевод был сделан в 1904 году, когда в его стихах звук соперничал с красками). Эммануил Райс, высоко ценивший Волошина и как поэта, и как переводчика, считает, что

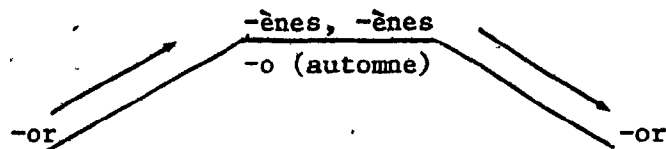
... после Пушкина ни один из русских поэтов не владел звукописью так, как Волошин¹¹⁸.

В стихотворении *Au Nord* звукопись выступает как важный элемент ритма. Выбор того или иного звука зависит от выражения мысли, поэтому в одном произведении мы наблюдаем сочетание разных систем чередования рифм, рифмы богатые, наряду с простыми ассонансами. Верхарн по поводу выбора рифм писал:

... autant de sensations, autant de différentes correspondances dans les rimes et les architectures des strophes. Au besoin, des rimes très pauvres, au besoin des rimes très riches.¹¹⁹

Действительно, рифмовка стихотворения самая разнообразная, она подчинена основной цели произведения--выражению ритма колеблющихся морских волн. Поэтому каждая лесса представляет в своем роде рифменную завершенность. Так в первой лессе *Nord* рифмуется с *bord* (1,5), образуя достаточную рифму; *souveraines* и *Sirènes* образуют смежную богатую рифму, в то время как *d'automne* остается без пары и рифмуется своим гласным *o* с 1 и 5 стихами, а согласным *n* --с 1,3,4 стихами. Эта цепь аллитераций *n* продолжается во второй лессе в: *Nord--monotone--automne*, и *d'automne* первой лессы рифмуется с двумя последними стихами второй лессы (9-10). Схематически это можно изобразить

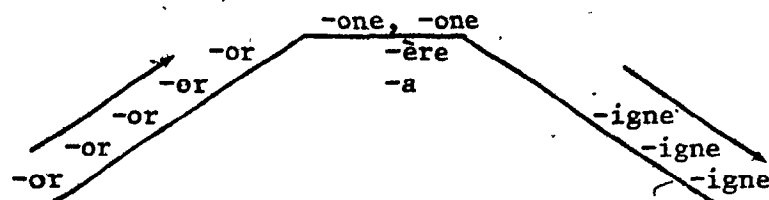
так:



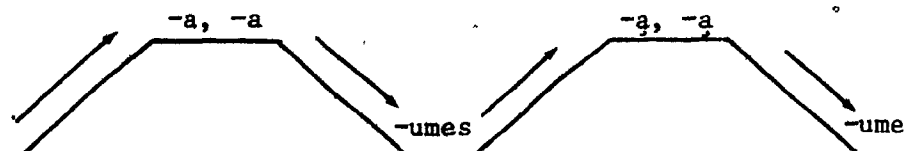
Рифмовка второй лессы построена по другой системе. В ней сочетание *or* продолжается в *fiord--Nord--port--or--corps*, рифмуясь через одну или две строки, чередуясь сначала с *monotone--automne*, а потом с *signe--vignes--lignes*. Предпоследняя рифма образует "эхо": *vignes--lignes*, соответствуя падению, замиранию волны ритма. *Mensongères* и *mâts* остаются без пары, рифмуясь своими ассонансами с внутренними ассонансами, образуя внутреннюю рифму:

mensongères (7)--*Sirènes* (14), *mâts--cordages* (13).

Схема:

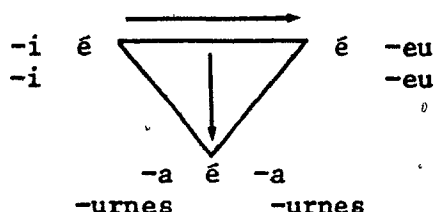


Третья лесса пропорциональна по своей рифме, отображая метрическую пропорцию поднятия (10^{ти} и 12^{ти} сложники) и опускания (4^х сложник) волны ритма. Схематически это выглядит следующим образом:



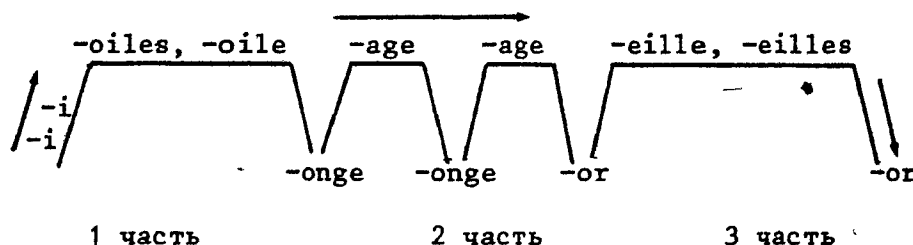
Последняя рифма (23) отвечает рифме, находящейся в кульминационном метрическом положении (четырёхсложник 20-го ст.) и следует за движением всего стиха¹²⁰:

Рифмовка 4^й лессы, построенной на троекратном повторе *Les Sirènes chantaient*, определена ударной рифмой *chantai-ent*, вокруг которой сосредоточены другие рифмы: две смежные женские *navires--lyres*, четыре перекрестные мужские: *feux--houleux*, *mâts--pas* и две женские через два стиха: *diurnes--taciturnes*. Схематично рифмовка 4^й лессы может быть показана так:



Пятая лесса разделена на три части по своей рифмовке: смежные (35-38), перекрестные (39-42) и опоясанные (43-46).

Расположение их напоминает волну:



Конечные рифмы находят свой отзвук внутри стихов на метрически близких местах, образуя внутренние рифмы. Например:

<i>songe--mensonge--qu'on--dont</i>	(39, 41, 42, 38),
<i>amis--ni--ni--ils--ils--qui--puisque'il</i>	(35, 37-41),
<i>monotone--morne</i>	(9) и т.д.

Альтернативный ритм контрастирующих гласных дополняет ритм волн:

<i>les gens du port</i>	a-o (11),
<i>un soir d'automne</i>	a-o (2) и т.д.

"Резонирующий" ритм тождественных звуков находится в:

<i>passa--alléchant--sa</i>	a-a-a (44).
-----------------------------	-------------

Итак, система гласных Верхарна находится в прямой зависимости от выраженной мысли, от структуры стиха, подчиненной основной теме--ритму морской волны, т.е. мы наблюдаем тесную связь между выбором звука и движением стиха. Как пишет А. Морье: "...assonances accompagnant le rythme"¹²¹.

Аллитерации Верхарновского стихотворения знаменательны, так как также отражают его ритм. По своей роли в образовании ритма "волны" их можно разделить на три группы:

1) К первой группе принадлежат аккумулятивные аллитерации одного звука, расположенные в одном стихе или в метрически параллельно расположенных стихах. Например, *r* в 7 стихе:

Parmi les brumes mensongères r-r-r

Они часто имеют суггестативный эффект и подкрепляют семантически доминирующее слово, например, *s* в первой лессе "внушает" шопот сирен (доминирующее слово-образ *Sirènes* инструментует первую и вторую лессы).

2) Ко второй группе принадлежат внутренние аллитерации, имеющие пластический эффект. Например, *r, l*:

4-5 De la Sicile et de ses îles souveraines 1-l-1-r
Avec un peuple de Sirènes. 1-r

3) К третьей группе принадлежат аллитерации, сочетания которых имитируют звуки ветра, волны, моря и шопот сирен:

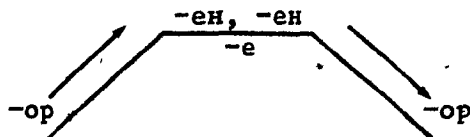
Joyeux d'orgueil ils regagnaient le Nord j-g-g, s-s-ss,
Sous un vent morne et monotone, n-mn-mnn, t-t-t
Un soir de tristesse et d'automne.

Все три типа аллитераций употреблены в сочетании с ассонансами, образуя разнообразные комбинации, приобщающие к настоящей

музыкальности и имеющие смысловое значение. Мы слышим попот моря, звуки проходящего корабля и нежные песни сирен в переплетении аллитераций *r, m, s, l* с носовыми гласными *e, o, a*:

Ils ne comprirent rien à ce grand songe
Qui enchantait la mer de ses voyages,
Puisqu'il n'était pas le même mensonge
Qu'on enseignait dans leur village;

Перевод адекватно воспроизводит метод Верхарновской инструментовки. Рифмы первой лессы *споря--моря*, *стен--сирен* передают аналогичные повторы звуков оригинала; *север* не имеет пары, но рифмуется своим ассонансом с *Средиземного* по тому же принципу, что и в оригинале. Отступления прослеживаются в порядке расположения и в выборе ассонансов *e* вместо Верхарновского *o*. Схематическое изображение напоминает оригинал:

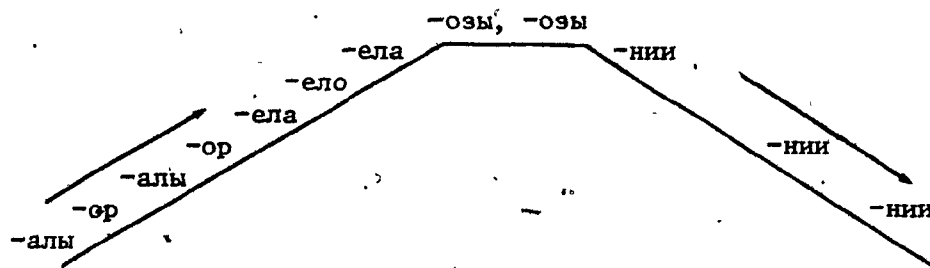


Рифмовка второй лессы построена по той же системе, что и в оригинале. Рифмы *горди--фьорди* содержат сочетание *ор*, соответствующее Верхарновскому *or*, они переплетаются с рифмами, в основе которых лежит плавный *л* в сочетаниях с ассонансами *a, o*: *глядела--алело--тела* и в усечениях *алий--усталий*, образуя одну сторону "волны". Потом рифмы изменяются, подобно всплескам умирающей волны, и идут богатые рифмы на *-нии*, напоминающие Верхарновские *-igne*:

ожидании--синие--линии

Смежные богатые рифмы *рози--лози* при полном качественном их различии можно рассматривать как аналог *monotone--autonne*

из-за их общего ассонанса *о*, а также их расположения по отношению ко всей строфе. В целом, несмотря на обеднение повтора *ор* и усиления качественно измененных повторов *-ела*, *-ело*, *-алий*, принцип тот же самый: переплетение этих женских рифм воспроизводит волнообразный ритм всего стиха. Схема расположения напоминает оригинал:



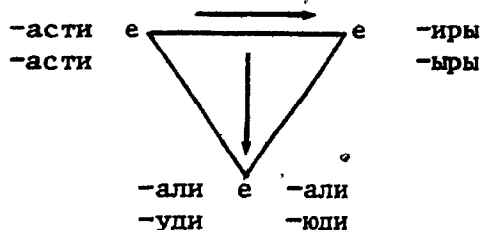
Структура третьей лессы отличается от оригинала, но принцип рифмовки, согласно волнообразному ритму, остается.

Рифма с окончанием *-илья* связывает обе половины строфы в одно целое; перекрестные рифмы *тумана--океана*, ассонансы которых аналогичны Верхарновским *a* в *ras--lā-bas*, примыкают к первой половине волны, смежные рифмы *тело--шумело*, --к другой. *Пени* остается без пары в третьей лессе, но связано с четвертой лессой со словом *сирени*. Схема такова:

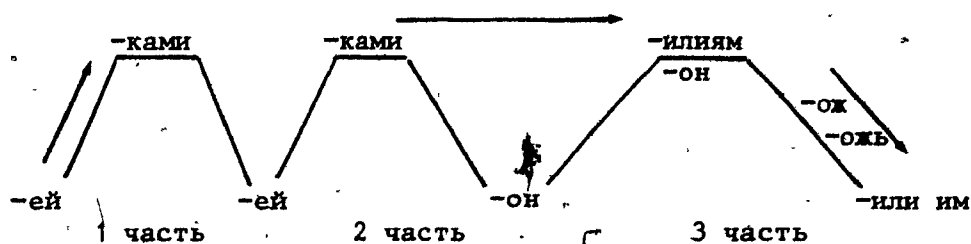


Рифмовка четвертой лессы разбита на три неравные части, объединенные ассонансом *е* в словах *сирени--стени--сирени*, повтор которого можно сравнить с ассонансом *е* в *chantaient*. К нему примыкают смежные рифмы *снасти--страсти*, *лири--сири*, по своему положению и звуку и напоминающие оригинал, и опоя-

санные дрожали--видали, груди--люди, связанные с предыдущими смысловыми рифмами груди--сиреня. Схема:



Рифмовка пятой лессы представляет два типа волны: первая быстросменяющаяся в виде зыби с регулярным перекрестным чередованием кораблей--снастей и моряками--руками, и вторая широкая с резким падением в похож--ложь (прием, характерный для Верхарновского стиля), с внутренним ходом сон--он и с не-равносложностью лилиям--твердили им. Кроме воспроизведения повтора ож, напоминающего *-onge*, а также *и*, *а*, аналогичных соответственно в: *amis*--*rays*, *village*--*voyage*--*toile*, в консонансных рифмах *л* (ложь--лилиям) мы находим отзвук от Верхарновского *voile*--*toile*, а в мягких звуках *-ей* аналог *-eille* (*merveille*--*treille*):



Особо характерной чертой рифмовки перевода являются клаузулы конечных окончаний. Вторая, третья и четвертая лессы написаны полностью женскими окончаниями, кроме дактилических в 10, 12, 16, 41 и гипердактилической в 44 стихах, которые близки к женским. Первая и пятая лессы построены на чередова-

ниях женских и мужских окончаний. У Верхарна нет такого различения клаузул, мужские и женские окончания чередуются между собой, хотя, впрочем, без определенной системы. Предпочтение Волошина к женской рифме не случайно, оно исходит от центрального образа стихотворения *море--сирени*, звуки и клаузулы которого подхвачены всем звуковым комплексом стихотворения. Можно заключить, что клаузулы выступают как ритмообразующий элемент, благодаря которому воссоздание чарующей песни сирен, всплески морских волн, звуки корабля, "подобного лилиям", отражают адекватно семантическое движение подлинника. В этой связи уместно вспомнить слова Волошина о значении выбора конечных окончаний, сказанные им по поводу перевода Брюсова стихотворения Верхарна *Кузнец*. По мнению Волошина, Брюсов не схватил главного у Верхарна--"размаха тягучих гласных"¹²², их "широту и певучесть"¹²³:

... не говоря уже о том, что конец этой строфы безусловно требует *рифмы женской, а не мужской*. (Курсив мой--В.А.)¹²⁴

Итак, рифмовка перевода имитирует оригинал, способствует восприятию его плавной "волнообразной" мелодии. Эффект удлинения гласных оригинала, характеризующих мелодику Верхарновских окончаний, достигается благодаря употреблению большого количества женских и дактилических рифм.

Внутренние рифмы перекликаются с внешними, как и в подлиннике. Эти репризы ассонансов конечных рифм переходят из лессы в лессу, связывая их в одно единое мелодичное ритмическое целое. Звуковая константа первой лессы *о, е*:

споря--темными--возле--утесистых--моря--с семьею, стен--

Средиземного;

второй лессы *а, е, о, и*:

альй--гнал, горело--алело--белые, синие--сыпались--и--изви-
вались--линии, фьорды--сырой;

третьей лессы *а, е, и*:

тумана--вставши--дна--царственной, шумело--белые, изобилья--
ширились;

четвертой лессы *а, е, у*:

пены--пели--синели--глядевшие, люди--юге--запутаны--сумерки--
тусклы--у--вкруг, страсти--мерцали--зубчатые--пламя;

пятой лессы *а, е, о, и*:

сон--он--подобных--которую, кораблей--ушедших--сети--с дет-
ства--не был, моряками--парус--мачты--старую, илиям--корабли.

Хотя звуковые константы лесс только частично совпадают с оригиналом (*а, о, е*), система их употребления та же и цель их одна--достичь плавности "волнообразной" мелодии. Большого эффекта достигают ассонансы, расположенные в одном и том же стихе или в параллельных метрических участках и образующие альтернативные ходы. Например:

В море сквозь сумерки синие
Что--то горело, алело,
сыпались белые розы,
И извивались, как лозы,
линии
женского тела.

о-о, у-и
о-е, а-е
и-е, а-о
и-и, а-и, а-о
и-е-е

Нам воистину слышен ласковый шопот сирен и мелодичный всплеск волн в этом отрывке с контрастом "галопирующих" гласных о-е, а-о, и-а, и-е.

Основными методами передачи аллитераций в стихотворении *На Север* являются излюбленные Волошиным повторы одного звука в одном и том же стихе, имеющего аккумулятивный эффект,

различных звукоподражательных согласных и параллелизм употребления двух или трех согласных (чаще других *р-л*), имеющих пластический эффект. Так же, как и Верхарн, он использует аллитерации в сочетании с разнообразной вариацией ассонансов в воспроизведении оркестровки стиха. Мы уже говорили выше о французском влиянии на развитие техники звуковой организации поэзии символистов. Метод, характерный для поэтического языка перевода Волошина, еще раз подтверждает это. Аллитерационный ритм перевода, следуя за оригиналом, верен "заклинательной силе" символистского "напевного стиха"¹²⁵, т.е. Волошин использует арсенал символистской техники. Приведем примеры.

Повтор звука *с* в первой лессе расположен в том же порядке и представляет усиление при том же качественном составе. От его аккумуляции исходит то же впечатление, что и от Верхарновского коварного пения сирен:

1	Deux vieux marins des mers du Nord	
2	S'en revenaient, un soir d'automne,	s-s
3	De la Sicile et de ses îles souveraines,	ss-s-s
4	Avec un peuple de Sirènes,	s
5	A bord.	
1	С темными бурями Споря	с-с
2	Возле утесистых Стен	сс-с
3	Два моряка возвращалиСь на Север	с-с
4	Из Средиземного моря	с-с
5	С Семьею Сирен.	сс-с

В том же отрывке повторы согласных *н, в, м, т* находят эквивалент, хотя их порядок и частота изменены, но эффект воспроизведения точен, их сочетания имитируют шум морских волн и ветра.

Аллитерации согласного *с*, отражающие песню сирен, сосредоточены также в первой половине четвертой лессы в соче-

таниях глухих *ст* с сонорными *л, р*:

Сирены снасти страсти сумерки тусклы сыры стены сирены,
в то время как вторая половина построена на сочетаниях шумных
и сонорных: глухого *к* с носовым *м* в чередование с звонкими
д-г и плавными *р-л*:

вкруг мачт как пламя высокие дрожали грудь глядевшие люди

Внутренние аллитерации пронизывают каждую лессу, представляя своего рода звуковую вязь. Повторы *р, л* выступают как константы всего перевода Волошина; в сочетаниях с ассонансами *о, е, и* они расположены симметрично, увеличивая ритмическую и интонационную нагрузку стиха. Так же, как и в подлиннике, пластика их сочетаний достигает большой поэтической силы.

Сравним схему их расположения у обоих поэтов во второй лессе:

6	or	il	re	lr	or
7	ar	l	ru		gr
8	or	il	re	l	or
9	or				
10	ar		ri		
11		la	ri	l	or
12	l	re	ar	r	
13	or	ll			or
14	l r	er			
15	or				
16	l li				
17		lr			or

6	ер л		ле	ал
7	ли ли			ор
8	ер	ро	ал	
9	ал	ро		ор
10	ол			
11	ере	ол	ла	ла
12	оре	ер		
13	оре	але	ло	
14	ал	ел	ро	
15	ал		ло	
16	ли			
17			ла	

Схемы расположения показывают, что переводчик следует за оригиналом в своем методе воспроизведения пластического эффекта сочетаний *р-л*; комбинации сочетаний *ор-ре*, *ро-ер*, *ол-ло*, *ал-ла*, *ли-ле-ел*, их повторы и симметрия похоже воспроизводят Верхарновские сочетания *ор-ре*, *ар-ра*, *ла-ли*, *ил-л*, хотя порядок их расположения и частота реально не совпадают, но принцип оркестровки тот же.

В следующем примере стихотворения Верхарна эффект звукоподражания достигнут благодаря сочетаниям шумных и сонорных согласных:

- 22 Rempli de chair, de fruits et d'or bougeant
 23 Qui s'avançait, porté sur des ailes d'écume.

- 20 Вставши со дна океана
 21 Золото, пурпур и тело...
 22 Море шумело...
 23 Ширились белые крылья
 24 Царственной пены.

Звукоподражательный эффект в переводе достигается сочетаниями повторов сонорных *р-л-м-н* с фрикативными *ш-с* и аффрикатой *ц* и глухих *п, т, к*. Такой комбинацией звуков достигается двойной эффект от всплесков волн и отзвуков чарующей песни сирен, с одной стороны, и звуков, связанных с прибытием корабля в порт, -- с другой. Если взять этот отрывок вместе с предшествующим стихом (19), то становится понятным, от какого доминирующего образа идут повторы: это "корабль, как рог изобилия". Так что развитие темы и все движение стиха в целом ощущается также и в звуковой организации перевода. Такое соотношение темы, ритма и звука становится метафорой, в которой звук играет роль не только в благозвучности стиха, но и как средство

тематической выразительности. Такой метод фоно-семантической передачи оригинала делает перевод функционально близким к нему и заставляет читателя воспринимать все произведение как высокохудожественное, ничем не хуже оригинального.

Таким образом, переводчик стремится к "подобнозвучию"¹²⁶ всего стихотворения, употребляя метод "пронизывания" стиха звуками и звуко сочетаниями семантически доминирующего слова¹²⁷. В этом он адекватно приближается к методу Верхарна. Хотя о реальной, качественной передаче звуков не может быть и речи, в своей собственной системе Волошин добился, на наш взгляд, больших успехов.

Таков метод перевода Волошина стихотворения *На Север*. В нем переводчик сосредоточил свое внимание на адекватной передаче ритма и звукописи Верхарновского стиха. Что касается образности, она представляет творческую обработку темы двух моряков, возвращавшихся в родную страну из далеких южных краев "изобилия" с сиренами на борту. Макрообразность стихотворения (два моряка--сирены--толпа молчаливых людей на берегу--корабль--уход в страну мечты и сна) передана с предельной точностью, но микрообразность, т.е. воссоздание единичных образов, претерпевает творческую адаптацию: "Средиземное море" вместо "Sicile et ses îles" (расширение образа), "с темными бурями" вместо "un soir d'automne" (в оригинале рукописи читаем "с зимними" вместо "с темными"), "закат бледно-алый" вместо "les brumes mensongères", "белые розы" вместо "les vignes", "их не видали" вместо "ne les entendaient pas"

и т.д. Адаптация микрообразов находится в сфере поэтики Верхарна, поэтому подобные изменения не чувствуются, так как они являются второстепенными в этом стихотворении Верхарна. Главное--ритм и звукопись--сохранены, перевод воспринимается как гармоничное законченное высокохудожественное произведение, в котором воссоздан внутренний голос бельгийского поэта.

ИТОГОВАЯ ТАБЛИЦА ПЕРЕВОДА ВОЛОШИНА НА СЕВЕР

	Совпа- дение	Несов- падение	Не переведено
<u>Тематическая выразительность</u>			
Воспроизведение образности:			
макрообразность	адекват.		
микрообразность	адаптация		
словарь	адекват.		
<u>Гармония стиха</u>			
Формальная структура:			
Эквилинеарность	44	46	2
Строфическая организация	5 лесс		
Метр и размер	аналог: метрич. верлибр		
Чередование рифм	аналог системы	частичн. порядок	
Чередование стиховых окончаний	I, IV лессы	интенсива- ция Ж в I-IV	
Ритм:			
Силлабо-тонический	адекват. системы		
Ритм ударности	1-2-3	частичн. поря- док чередов.	
Синтаксический	принцип ритм. стр. адекват. адекват.	структура фраз	
Смысловой			
Звукопись:			
Ассонансы:			
рифма	аналог		
альтернативный ритм	аналог		
"резонирующий" ритм	аналог		
Аллитерации:			
аккумулятивный эффект	аналог	усиление н, т	
пластичность (внутрен- ние аллитерации)	аналог	усиление л	
звукоподражательный эффект	аналог		
оркестровка	аналог	обеднение ор во II	
Связь звука и смысла	аналог метода		

Дерево (L'Arbre)

Перевод поэмы *Дерево*, законченный Волошиным 23 ноября 1916 года¹²⁸, представляет третий тип переводов Верхарна. Он принадлежит к той группе переводов, где на первом месте стоит ритм поэтической мысли Верхарна, поэтому в нем, как и в других переводах этого типа (*Микельанджело, Завоевание, Толпа*) он, "отбросив рифмы, старался дать стремление его метафор и построение фразы, естественно образующей 'свободный стих'"¹²⁹. Перед нами--высокоритмическое стихотворение, написанное ударным дисметрическим свободным стихом, построенным на константах ударных, лексических, синтаксических, логических и звуковых повторов. Рассмотрим отрывок из поэмы--первую, вторую и третью лессы¹³⁰.

L'Arbre

- 1 Tout seul,
- 2 Que le berce l'été, que l'agite l'hiver,
- 3 Que son tronc soit givré ou son branchage vert,
- 3 Toujours, au long des jours de tendresse ou de haine,
- 4 Il impose sa vie énorme et souveraine
- 6 Aux plaines.

- 7 Il voit les mêmes champs depuis cent et cent ans
- 8 Et les mêmes labours et les mêmes semailles;
- 9 Les yeux aujourd'hui morts, les yeux
- 10 Des aïeules et des aïeux
- 11 Ont regardé, maille après maille,
- 12 Se nouer son écorce et ses rudes rameaux.
- 13 Il présidait tranquille et fort à leurs travaux;
- 14 Son pied velu leur ménageait un lit de mousse;
- 15 Il abritait leur sieste à l'heure de midi
- 16 Et son ombre fut douce
- 17 A ceux de leurs enfants qui s'aimèrent jadis.

- 18 Dès le matin, dans les villages,
- 19 D'après qu'il chante ou pleure, ou augure du temps;
- 20 Il est dans le secret des violents nuages
- 21 Et du soleil qui boude aux horizons latents;

22 Il est tout le passé debout sur les champs tristes,
 23 Mais quels que soient les souvenirs
 24 Qui, dans son bois, persistent,
 25 Dès que janvier vient de finir
 26 Et que la sève, en son vieux tronc, s'épanche,
 27 Avec tous ses bourgeons, avec toutes ses branches,
 28 --Lèvres folles et bras tordus--
 29 Il jette un cri immensément tendu
 30 Vers l'avenir.

Oeuvres, V, (1928), 60-61

Дерево

1 Одинокое,--
 2 Лето-ль баюкает, треплют ли зимы,
 3 Иней ли ствол серебрят, иль зеленеет листва.
 4 Вечно,--сквозь долгие дни гнева и нежности--
 5 Оно налагает свое бытие на равнины.

 6 Сотни и сотни лет видит все те же поля,
 7 Те же пашни и те же посевы.
 8 Ныне умершие очи--
 9 Очи отдаленнейших предков
 10 Видели,
 11 Как петля за петлей заплеталась кольчуга
 12 Крепкой коры и сильные ветви,
 13 Мирно и мощно царило оно над работами дня,
 14 Ложе из моха в косматых ногах раскрывая
 15 В полдень усталым жнецам,
 16 И сладок был сумрак его
 17 Детям, любившимся здесь--
 18 Некогда.

 19 Ранним утром по нем в деревнях
 20 Определяют погоду:
 21 Оно причастно тайнам клубящихся туч
 22 И солнц, на заре замутненных.
 23 Оно--образ бывшего на страже осиротелых полей.
 24 Но как бы глубоко проедена плоть ни была его
 25 Памятью,--
 26 Только январь склоняться начнет,
 27 И соки в старом стволе забурлят,--
 28 Всеми ветвями своими и завязью почек
 29 Руки и губы его!--
 30 Оно, напрягаясь в едином порыве, кидает свой крик
 31 В будущее...

Переводы, стр. 69

Поэма Верхарна открывается коротким стихом из двух слогов, который благодаря своему медленному такту ритма сразу привлекает внимание к смыслу всего произведения: образ одинокого Дерева, символизирующего человеческую жизнь. Оно то сильное, то слабое, через невзгоды, борьбу и страдания живет одним--устремлением в будущее. Эта мысль выражена последующими длинными стихами, отражающими своим построением монотонность повторяющегося цикла жизни, представленного параллелизмом антитетических образов *l'été--l'hiver---de tendresse ou de haine*, где слово *toujours* увеличивает напряженность поэтической мысли. Регулярность спокойных величавых александрийских стихов обрывается контрастическим коротким стихом *Aux plaines*, выступающим параллельно к первому стиху *Tout seul*; замедление этого стиха--"эхо" увеличено носовыми гласными. Мы наблюдаем четный свободный стих, построенный по принципу: количество слогов во фразе обратно пропорционально ее значению. Ударный ритм от одного такта переходит на четыре такта в александрийских стихах и опять падает до одного в 6 стихе: 1-4-4-4-4-1.

Вторая и третья лессы построены по той же системе--короткие стихи из 6^{ти} слогов (10,16), подчеркивающие значение идеи, сменяются монотонным александрийским стихом. В конце третьей лессы ритм замедлен резким переносом из четырех слогов *Vers l'avenir*, придавая всей равномерной интонации эмоциональную емкость. Формула ударности базируется на чередовании 2,3,4 ударов в их параллельном расположении:

- II. 4-4-4-2 / 3-4-4-4-3 / 4
 III. 2-4-4-4-4 / 3-3-3-3 / 4-2-4-1

Вторую и третью лессы можно разделить на параллельные ритмические сегменты, в которых ритмические удары повторяются. Во второй лессе в первом сегменте дебит идет от большего к меньшему (4-4-4-2), ритм сменяется кольцом трехударных тактов, заключающим группу регулярно чередующихся четырехтактных стихов, и заканчивается одним четырехударным стихом.

Третья лесса открывается двухударным стихом, который переходит в нарастание четырехударников, их ритм сменяется группой трехударников, чередующихся с кольцом четырехударников, двухударным замедлением ритма в 28 стихе и резким одноударным падением в 30 стихе.

Замедление ритма достигается также многократными внутренними паузами и переносами, в которых поэтическая напряженность падает на перенесенное слово, как например, в 9-11 стихах:

Les yeux aujourd'hui morts, les yeux
Des aïeules et des aïeux
 Ont regardé...

Каждая лесса представляет одну развернутую фразу--одну поэтическую мысль. Ее структура обладает динамикой благодаря внутренним паузам и переносам, повторам слов или группы слов, основная функция которых является повышенная экспрессивность коротких выделенных слов:

Aux plaines, vers l'avenir, toujours, dès le matin, qui,
 ont regardé и т.д.

Тонический и синтаксический ритмы дополнены звуковым

ритмом. Каждая лесса представляет определенную звуковую завершенность. Верхарн верен своему методу оркестровки, благодаря параллелизму фонетических реприз, аккумуляций нескольких звуков в одном стихе, повторов звуков семантически важного слова (метод "пронизывания").

Перевод написан ударным дисметрическим свободным стихом, в котором сочетаются гетерогенные стиховые строки, расположенные в зависимости от ритма поэтической мысли вслед за оригиналом. Самые короткие состоят из 3, 4, 5 слогов, самые длинные--из 17. Две основных взаимосвязанных формы ритма бросаются в глаза при чтении перевода: его ударность и лексико-синтаксический ритм. Каждая из них представляет определенную систему, основанную на повторах и симметрии. Ударность перевода так же, как и у Верхарна, характеризуется вариациями сочетаний 1-2-3-4 ударов в строке, их комбинации образуют повторяющиеся соизмеримые сегменты, в речитативном ритме.

Одни сегменты образуют дебит от большего количества ударов к меньшему, как например, во второй лессе с 6 по 10 стихи: 4-4-3-3-1, с 15 по 18: 3-3-3-1; в третьей лессе с 26 по 29: 4-4-4-2 или от меньшего к большему в первой лессе: 1-4-4 / 1+4 / 4. Подобные сегменты адекватны Верхарновскому ритму с падением и нарастанием.

Вторые сегменты образуют вариации двух или трех чередующихся ударов: 3-2-3-2 (19-22 ст.), третьи--повторы одних и тех же: 4-4-4-4 (11-14 ст.); и те, и другие соответствуют оригиналу. Но есть четвертая группа ритмических сег-

ментов, занимающих особое место в ударном ритме и находящихся в прямой зависимости от синтаксиса Волошина. Речь идет о 4, 23, 30 стихах, в них выделены слова, расположенные на ритмически одинаковых местах: *вечно* (4), *оно* (23), *оно* (30), первые два отделены дефисом, а третье обособляет следовавший за ним деепричастный оборот, разрывая стих. Эти обособленные слова могут быть рассмотрены как малые единицы ударного ритма, в то время как остальная часть предложения, -- как большие единицы ударного ритма, формула ударности будет составной: 1+4.

Итак, несмотря на некоторое несовпадение в вариациях расположения ударных сегментов, принцип полиритмической ударности налицо:.

- I. 1-4-4- (1+4) -4
 - II. 4-4-3-3-1 / 4-4-4-4 / 3-3-3-1
 - III. 3-2-3-2 / (1+4)-4-1 / 4-4-4-2 / (1+4)-1
- (вертикальные линии обозначают разбивку на ритмические сегменты)

Лексико-синтаксический строй перевода отражает довольно точно подлинник и тесно связан с ударным ритмом. Стихотворение открывается словом *Одинокое*, соответствующим замедлению ритма, ему параллельны другие выделенные слова:

вечно (4), *видели* (10), *некогда* (18), *оно* (23), *памятью* (25), *в будущее* (31).

Все они создают своего рода диссонанс и определяют динамику интонации, изменяющейся в зависимости от концентрации той или иной поэтической мысли.

Первая лесса расчленена на два полустрофия, хотя логическое подлежащее только одно, так же как и в подлиннике, --

оно (il), относящееся к обоим полустрофиям. Первое полустрофие представляет эллиптическое предложение с повторяющимися разделительно-перечислительными союзами *ли-ли-ль*, без второй части смысловая законченность нарушается; контекстуально мы можем считать, что первая лесса представляет одну сложную инверсионную структуру, состоящую из нескольких эллиптических предложений, соединенных разделительно-перечислительными союзами. Второй и третий стихи представляют хиазм, построенный на двойном контрасте глаголов и существительных: *лето--зима, иней--листва и баюкает--треплет, серебрит--зеленит*. Их двойной контраст отражен в смысловом повторе 4-го стиха: *гнева и нежности*, которые, в свою очередь, выступают как параллель:

лето--листва--баюкает--зеленит,
зима--иней--серебрит--треплет.

Такое соотношение синтаксиса и образности похоже воспроизводит первую лессу оригинала.

Вторая лесса разделена на три части: первая построена на диссонансах *очи* и *видели*, точно воспроизводящих движение Верхарновского стиха (9-11). Повтор *очи* с разделительным тире между строками усиливает напряженность "ожидания" перенесенного члена предложения. Вторая часть воспроизводит Верхарновский величавый александрийский стих; параллельные конструкции, соединенные союзом *и* (12,13), метафорические глаголы *заплеталась* и *царило* сообщают торжественную приподнятость стиху. Третья часть меняет тон и конструкцию: три переноса, деепричастный оборот, выделение короткого стиха *Некогда* (18) отражают стремительность поэтической мысли. Хотя у Верхарна

нет выделения *jadis* в отдельный стих, оно соответствует его стилю.

Третья лесса представляет одну стремительную развернутую фразу с многочисленными простыми предложениями, однородными членами, паузами, замедлениями. Анафорические *оно, и,* выделения в короткие самостоятельные стихи *память* (25), *руки и губы его* (29), *в будущее* (31) усиливают это впечатление стремительности. Большим достоинством перевода является передача типичного для Верхарна наречия *impuément* не дословно, а в виде длинного стиха в 17 слогов, вместо 10 у Верхарна (29). Во французском языке эффект растягивания исходит от тройного *a*, что невозможно на русском языке. Увеличение количества слогов в предложении не только передает эмоциональную динамику Верхарновского стиха, но и плавную мелодику за счет повторов ассонансов. Такой эффект удлинения гласных за счет удлинения стиховой строки является редкостью в русских переводах французской поэзии¹³¹.

Рассматриваемое стихотворение Верхарна рифмовано. Перевод не рифмуется, но система инструментовки, свойственная Верхарну, сохраняется. Возьмем к примеру вторую и третью строки. Повторы гласных *е, и, о* и согласных *л, т, н, з* отражают чередование сезонов -- зимы и лета. Подобный параллелизм фонетических реприз воспроизводит Верхарновские повторы групп гласных *а-а, о-а, о-е, и-о, и-а, i-i* и тот же параллелизм согласных *lt, vr, sv, vs, lp, pl, rt, br, ql, qs, dt*. Сравним:

2 Que le berce l'été, que l'agite l'hiver

3 Que son tronc soit givré ou son branchage vert...

2. Лето--ль баюкает, треплют ли зимы,
 3. Иней ли ствол серебрит, иль зеленеет листва.

В переводе удачными являются повторы, воспроизводящие принципы инструментовки оригинала:

1) внешние и внутренние ассонансы:

зимы-- <u>и</u> ней	и-и
листва-- <u>и</u> ней	и-и

2) контрастирующие гласные:

треплют-- <u>и</u> зимы	е-и
иль-- <u>е</u> зеленеет	и-е
ствол-- <u>о</u> листва	о-а
лето-- <u>е</u> баюкает	е-у
серебрит-- <u>и</u> зеленеет	и-е

3) аккумуляция тех же гласных в одном стихе:

иней--ли--серебрит--иль--листва (3)

Тот же принцип применен Волошиным и для согласных:

1) аккумуляция в одном стихе или в метрически параллельных участках:

<u>и</u> ней-- <u>е</u> зеленеет	и-и	
<u>б</u> аюкает--серебр <u>и</u> т	б-б	
<u>л</u> ето-- <u>ль</u> --треп <u>л</u> ют-- <u>ли</u>	л-л-л-л	(3)
<u>ли</u> --ствол-- <u>иль</u> -- <u>е</u> зеленеет--		
<u>ли</u> ства	л-л-л-л-л	(4)

2) пластический эффект:

лето--баюкает--треплют--ствол--серебрит--зеленеет,	
лт бт трлт стл србрт лт	
зимы--ствол--серебрит--зеленеет	
з-с с-з	

Подобная система фонетических реприз воспроизводит Верхарновскую инструментовку во всем стихотворении. Рассмотрим еще один пример, в котором использован аналогичный метод.

- 13 Il présidait tranquille et fort à leurs travaux
 14 Son pied velu leur ménageait un lit de mousse...

i-i, o-o, eu-eu, ü-u, o-a; l-l-l-l, lr-lr, s-s, m-m, tr-tr, f-v

- 13 Мирно и мощно царило оно над работами дня,
 14 Ложе из моха в косматых ногах раскрывая...

и-и, о-и, о-а, о-а, о-и, о-а, а-а; р-р-р-рр, м-м-м-м, л-л,
 н-н-н-н-н-н, с-с

Мы видим, что только некоторые звуки похожи (р, л, м, с, и, о), но принцип оркестровки воспроизведен адекватно: повторяющиеся пары ассонансов, внутренние и внешние ассонансы, заменяющие рифму, система тождественных опорных согласных, повторяющихся в определенных интервалах--весь этот звуковой строй, служит ритмообразующим элементом. Сохраняя свойственный Верхарну принцип фонетического ритма, Волошин отказывается от рифмы, но, на наш взгляд, не искажает фонетический уровень подлинника.

В отношении образно-семантического строя перевода стихотворение Волошина кажется на первый взгляд почти буквальным переводом. Метод прямой передачи макрообразности использован им для передачи смысла оригинала, т.е. четкость образов, стройная система тропов и фигур воссозданы соответственно материально-зримой весомости Верхарновских образов. Пристальный анализ микрообразности выявляет несколько творческих адаптаций, но которые не изменяют стиля Верхарновской образности. Так например, для передачи *les yeux* Волошин употребляет славянизм *очи*; *maille après maille* вызывает у переводчика образ по ассоциации *кольцуга* (11); прямой образ *son ombre* становится метафорическим *сумрак его* (16); *qu'il chante ou pleure* (19),

persistent (24) выброшены; *immensément tendu* (29) расширено до *напрягаясь в едином порыве* (30). Эти недостатки забываются, если учесть, что общий образно-стилистический аспект перевода содействует решению основной задачи перевода--свести до минимума расстояние, разделяющее перевод и оригинал.

Таким образом, при переводе поэмы Верхарна *Дерево* сохраняется образность, глубина поэтической мысли Верхарна, его словарь и синтаксис. Отказываясь от рифмы, видоизменяя четный верлибр и ритм, Волошин воссоздает главное--лексико-синтаксический и стилистический облик оригинала. Переводчик осуществляет в нем принцип своего метода перевода, в котором, как он пишет в своем "Предварении о переводах":

... приходится жертвовать не столь важным для главного... если же главное лежит в содержании, в образе, в синтаксическом развертывании фразы, то переводчик должен честно пожертвовать рифмой.¹³²

ИТОГОВАЯ ТАБЛИЦА ПЕРЕВОДА ВОЛОШИНА ДЕРЕВО

	Сов- падение	Несов- падение	Не переведено
<u>Тематическая выразительность</u>			
Макрообразность	Адекватно		
Микрообразность:			
расширение образа		1	
образ по ассоциации		1	
образ по аналогии		1	
не переведено			2
Словарь	Адекват.		
<u>Гармония стиха</u>			
Формальная структура:			
Эквилинеарность	30	1	
Строфическая структура	3 лессы		
Метр и размер	Аналог: дисметрич. верлибр		
Поэтика ритма:			
Силлабо-тонический ритм:			
количество стиховых			
строк в лессе	III	I, II	
количество слогов в			
стихе	Частично	Четность	
	Адекватен:	метра	
принцип ударности	1-2-3-4	Вариации	
		разноакцент.	
		сегментов	
Лексико-синтаксический ритм:			
повторы отдельных слов,	Аналог		
групп, фраз	Аналог		
параллелизм конструкций			
синтаксическая композиция:			
а) общий аспект	Адекват.		
б) паузный ритм	Адекват.		
в) переносы:			
метод	Адекватен		
количество	11	1	
г) интонация	Адекватна		
Звуковой ритм:			
а) конечные рифмы			не перевед.
б) принцип фонетической			
репризы	Адекватен		
в) аккумуляции внутрен-			
них аллитераций	Аналог		
г) пластический эффект	Аналог		
д) окестровка	Аналог		
е) связь со смыслом	Аналог		

Таков Верхарн в восприятии Волошина. Интерес его к бельгийскому поэту начался в начале 20-го века и сохранился в течение двух десятков лет. Переводы были сделаны в разное время, начиная с 1904 года по 1919 год, метод его менялся вместе с изменением эстетических и философских взглядов самого Волошина. Но общее у всех переводов, одно--тщательность работы, высокая требовательность к себе, точная передача индивидуальности Верхарновского стиля с помощью *равносильных* средств его родного языка, т.е. его стремление передать то же впечатление, которое получает читатель от оригинала.

Принципы и метод его работы, с которыми нас знакомит его "Предварение о переводах", нашли свое воплощение на практике. Переводчик выбирает свой метод согласно тому, что он считает главным в стиле Верхарна: содержание, образы и синтаксис, рифмы и звуковые эффекты, или смысл, ритм и звуки. Так выделяются три группы переводов, из которых мы рассмотрели *Ужас, На Север, Дерево*. Отношение к Верхарну, изложенное им во вступительной статье, как в зеркале отразилось в его переводах; но несмотря на некоторый субъективизм его интерпретаций, лицо Верхарна, его мировидение и его ритм воссозданы с предельной точностью. Мастерство, с которым Волошин использовал *равносильные средства* русского языка, превратило его переводы в настоящее *сопричастие* творчеству Верхарна, в "приобщение самому творческому акту"¹³³.

СНОСКИ К ГЛАВЕ V

¹М. Волошин, *Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы*, (Одесса: Изд. "Омфалос", 1919); 2е издание (Москва: Изд. "Творчество", 1919).

²И. Куприянов, "История одной дружбы", *Радуга*, № 6, (1977), стр. 151.

³Э. Верхарн, *Окровавленная Бельгия*, Перевод Н. Кончевской, стихи переведены М. Волошиным, (Москва: 1916).

⁴Волошин, "Предварение о переводах", стр. 30.

⁵Два стихотворения о войне включены им в названный сборник (*Защитники Льежа, К Бельгии*), третье стихотворение нам, к сожалению, не удалось найти.

⁶И. Куприянов, "Волошин--перекладач", стр. 80.

⁷Письмо Волошина к В. Брюсову от 17 марта 1904 года, цит. Куприяновым в: "История одной дружбы", стр. 151.

⁸Там же. Речь идет о стихотворении Верхарна *Au Nord*, переведенном Брюсовым в 1900 году.

⁹И. Куприянов, "История одной дружбы", стр. 153. Книга эта прошла незамеченной русской критикой; нам не удалось установить никаких следов этого предисловия "Эмиль Верхарн".

¹⁰Как метко выразился С. Маковский: "... Волошина крепко забыли в России..." [(С. Маковский, *Портреты современников*, (Нью-Йорк: Изд. Чехова, 1955), стр. 329]. Действительно, этот сборник переводов стихотворений Верхарна даже не упоминается в перечне русских переводов бельгийского поэта в предисловии к книге *Эмиль Верхарн. Стихи. Переводы с французского*, (Москва-Ленинград: 1961) и в примечаниях к книге *Эмиль Верхарн. Стихотворения. Зори. Морис Метерлинк. Пьесы*, серия 3^я, (Москва: 1972); 9 переводов Волошина включены в последнее издание поэзии Волошина *Стихотворения*, (Ленинград: "Библиотека Поэта", 1977), стр. 347-370.

¹¹Волошин, "Предисловие", Указ. сб., стр. 16.

¹²Там же, стр. 21.

¹³Там же.

- 14 Там же.
- 15 Волошин, "Газеты", *Anno Mundi Ardentis*. 1915, (Москва: 1916), стр. 18.
- 16 М.Цветаева, "Живое о живом", стр. 164-165.
- 17 Волошин, "Предисловие", стр. 20.
- 18 Там же.
- 19 Там же, стр. 7.
- 20 Там же, стр. 21.
- 21 Там же.
- 22 В.Павлов, "Историософские взгляды М.Волошина", *Грани*, № 87-88, (1973), Изд. "Посев", Verlag, стр. 281.
- 23 Волошин, "Предисловие", стр. 21.
- 24 В.С.Дронов, "Валерий Брюсов и Эмиль Верхарн", *Брюсовские чтения*, сб., (Ереван: Армянское гос. изд., 1963), стр. 222.
- 25 См. об этом А.Н.Лурье, *Поэтический эпос революции*, (Ленинград: "Наука", 1975), стр. 101-106.
- 26 Волошин, "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", *Веси*, № 2, (1907), стр. 76.
- 27 Там же.
- 28 В.Дронов, Указ. соч., стр. 226.
- 29 Волошин, "Предисловие", стр. 15.
- 30 Там же, стр. 16.
- 31 Там же.
- 32 Там же.
- 33 Там же.
- 34 Там же, стр. 17.
- 35 Там же.
- 36 G.Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, (Paris: Nizet, 1947), p. 463.

³⁷ Charles-Baudoin, *Le symbole chez Verhaeren, essai de psychanalyse de l'art*, (Genève: Mongenet, 1924), p. 155, cit. par G. Michaud, p. 463.

³⁸ Е. Ланн, *Писательская судьба Максимилиана Волошина*, (Москва: 1927), стр. 8-9.

³⁹ Волошин, "Предисловие", стр. 22.

⁴⁰ Волошин, "Предварение о переводах", стр. 30.

⁴¹ См. о германском элементе в поэзии Верхарна: Huberta Frets, *L'élément germanique dans l'oeuvre d'Emile Verhaeren*, (Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1935).

⁴² Волошин, "Предисловие", стр. 9.

⁴³ Там же, стр. 11.

⁴⁴ Там же, стр. 12.

⁴⁵ Куприянов, *Судьба поэта*, стр. 91.

⁴⁶ Письмо Волошина к матери, (1905), Рукописный отдел Библиотеки им. Ленина, цит. Куприяновым, "Волошин--перекладач", стр. 84.

⁴⁷ Примечание к книге переводов Эмиль Верхарн. *Стихотворения. Зори. Морис Метерлинка*, (Москва: 1972), стр. 585.

⁴⁸ G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, (Paris: Nizet, 1947), p. 298.

⁴⁹ Волошин, "Предисловие", стр. 18.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

⁵² См. об этом: S.D. Cioran, *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*, (Mouton: 1977).

⁵³ *Petit Robert*, (Paris: 1967), p. 1114.

⁵⁴ Волошин, "Предисловие", стр. 12.

⁵⁵ Там же, стр. 7.

⁵⁶ Там же, стр. 8.

⁵⁷ A. Poisat, *Le Symbolisme. La Renaissance du livre*, (Paris: 1919), p. 168.

⁵⁸ Оригиналы взяты из издания стихов Верхарна 1926-1932 годов, римскими цифрами указан том, арабскими--страницы: Emile Verhaeren, *Oeuvres*, (Paris: "Mercure de France", 1926-1932).

⁵⁹ См. о символике Э.Верхарна кн. H.Frets, *L'élément germanique dans l'oeuvre d'Emile Verhaeren*, p. 246-262.

⁶⁰ *Petit Robert*, (Paris: 1967), p. 381.

⁶¹ Н.М.Шанский, *Краткий этимологический словарь русского языка*, (Москва: "Просвещение", 1971), стр. 525.

⁶² H.Frets, *Opus cit.*, p. 227-246.

⁶³ Волошин, "Предисловие", стр. 13.

⁶⁴ Волошин, "Предварение о переводах", стр. 29.

⁶⁵ В.Перельмутер, "Третий собеседник", *Мастерство перевода*, № 12 на 1979 год, (Москва: "Советский Писатель", 1981), стр. 424.

⁶⁶ *Petit Robert*, (Paris: 1967), p. 272.

⁶⁷ См. об этом: S.Johansen, *Le Symbolisme. Etude sur le style des symbolistes français*, (Copenhague: 1945), p. 22-73.

⁶⁸ Волошин, "Предисловие", стр. 14.

⁶⁹ Там же, стр. 14-15.

⁷⁰ Критики Г.Мишо, Шарль-Бодуэн, Фретс, Сюсекс, Старки, Цвейг подчеркивают внутреннюю религиозную сущность Верхарновского мировидения.

⁷¹ Волошин, "Предисловие", стр. 16.

⁷² Там же, стр. 17.

⁷³ Волошин, "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", стр. 76.

⁷⁴ Волошин, "Предисловие", стр. 20. Нужно заметить, что подобное восприятие Верхарновской городской *социальной* поэзии глубоко отличается от трактовки Брюсова, но его [Брюсова] трактовка Верхарна как поэта "современности" была подхвачена советскими исследователями. Верхарн известен русскому читателю только как "революционный поэт". Критик Дронов, например, пишет: "Верхарн--сложный и противоречивый поэт; в его творчестве были грандиозные взлеты мысли и досадные взрывы, *которые шли вразрез с принципами реализма* (курсив мой--В.А.). Заслуга Брюсова в том, что за надрывным пессимизмом и символистской шелухой *Вечеров, Разгромов и Черных факелов*... он разглядел подлинного Верхарна... представил его пред-революционной России... привлёк внимание русской общественности к самым острым в социальном отношении сторонам Верхарновской поэзии..." (В.Дронов, "Валерий Брюсов и Эмиль Верхарн", стр. 216).

⁷⁵ В виду объемности анализируемых поэм, мы не в состоянии разобрать их все, мы остановимся только на наиболее типичных образах и символах Верхарна в переводе Волошина.

⁷⁶ О символике Верхарна см. Charles-Baudoin, *Le symbole chez Verhaeren*, (Genève: 1924).

⁷⁷ Ibid., p. 156.

⁷⁸ *Petit Robert*, p. 1397.

⁷⁹ Волошин, "Предварение о переводах", стр. 30.

⁸⁰ Волошин, "Предисловие", стр. 20.

⁸¹ В.Перельмутер, Указ. соч., стр. 422.

⁸² Волошин, "Предисловие", стр. 17.

⁸³ Там же, стр. 15.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Charles-Baudoin, opus cit., p. 156.

⁸⁶ В.Перельмутер, Указ. соч., стр. 424.

⁸⁷ H. Morier, *Le rythme du vers libre symboliste*, p. 79.

⁸⁸ A. Mockel, *Emile Verhaeren, l'oeuvre et l'homme*, p. 179, cit. par H. Morier, Opus cit., p. 74.

⁸⁹ L.-P. Thomas, "Le Journal des poètes", 2 juin, cit. par H. Frets, Opus cit., p. 272.

⁹⁰ H. Frets, Opus cit., p. 271.

⁹¹ См. объяснение этих терминов в 4^й главе о Ренье.

⁹² H. Frets, *L'élément germanique dans l'oeuvre d'Emile Verhaeren*, p. 288.

^{92a} См. о подобном стихе в: B. Unbegaun, *Russian Versification*, (Oxford: 1953), p. 67.

⁹³ Волошин, "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", стр. 75.

⁹⁴ В.Перельмутер, "Третий собеседник", стр. 425.

⁹⁵ Волошин, "Предварение о переводах", стр. 29.

⁹⁶ Там же.

- 97 Там же, стр. 30.
- 98 Н. Morier, *Le rythme du vers libre symboliste*, p. 206.
- 99 Примечания Л.А. Евстигнеевой в кн.: Максимилиан Волошин, *Стихотворения*, (Ленинград: "Библиотека Поэта", 1977), стр. 451.
- 100 Выражение Брюсова, сказанное им по поводу оценки лучших переводчиков Верхарна; В. Брюсов, "Верхарн на Прокрустовом ложе", *Русские писатели о переводе*, (Ленинград: 1960), стр. 545.
- 101 Л.С. Бархударов, *Язык и перевод*, (Москва: 1975), стр. 15.
- 102 Н. Frets, *Opus cit.*, p. 213.
- 103 F. Fontaine, *Verhaeren et son oeuvre*, (Paris: 1929), p. 100.
- 104 В. Брюсов, "Верхарн на Прокрустовом ложе", стр. 547.
- 105 Н. Morier, *Le rythme du vers symboliste*, p. 244.
- 106 Термин В. Гофмана, использованный им для характеристики звуковой организации поэзии русских символистов. В. Гофман, "Язык символистов", *Литературное наследство*, № 27-28, (1937), стр. 91.
- 107 Н. Morier, *Opus cit.*, p. 237.
- 108 А. Белый, *Глоссолалия. Поэма о звуке*, (Берлин: "Эпоха", 1922), цит. В. Гофманом, стр. 90.
- 109 А. Белый, *Символизм*, стр. 179, цит. В. Гофманом, стр. 90.
- 110 G. Donchin, *The French influence on the Russian poetry*, chapt. V, p. 197-204.
- 111 E. Verhaeren, *Impressions*, vol. III, chap. "Art poétique", p. 181, cit. par Н. Morier, p. 222.
- 112 О символике фонем Верхарна см. указ. соч. А. Морье, стр. 222-235.
- 113 Письмо Волошина к Брюсову (1904), цит. И. Куприяновым, "История одной дружбы", стр. 151.
- 114 Волошин, Предварение о переводах, стр. 29
- 115 Рукопись перевода Волошина стихотворения Верхарна *Au Nord* (оригинал находится в Пушкинском Доме) см. в сб.: *Французские стихи в переводе русских поэтов 19-20 вв.*, стр. 494. Из этой рукописи мы взяли отсутствующие в сборнике переводов стихи 36, 37, 38, 39, структурально принадлежащие к этому переводу; нам не удалось установить, были ли они выброшены из сборника по простой редакторской ошибке или самим переводчиком.

- 116 Н. Morier, *Le rythme du vers libre symboliste*, p. 191.
- 117 В. Перельмутер, "Третий собеседник", стр. 423-424.
- 118 Э. Райс, "Максимилиан Волошин и его время", стр. lvii.
- 119 E. Verhaeren, "L'Art moderne", 27 juin, (1886), cit. par H. Frets, *L'élément germanique dans l'oeuvre d'Emile Verhaeren*, p. 284.
- 120 О кульминационной рифме в поэзии Верхарна см.: Н. Morier, *Opus cit.*, p. 212.
- 121 Ibid., p. 219.
- 122 Волошин, "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", стр. 79.
- 123 Там же, стр. 81.
- 124 Там же, стр. 79.
- 125 В. Гофман, "Язык символистов", стр. 98.
- 126 Термин В. Гофмана, "Язык символистов", стр. 93.
- 127 Там же, стр. 91.
- 128 Дата установлена по рукописи переводов Волошина (ИРЛИ, Пушкинский Дом), Примечания Л. А. Евстигнеевой к кн.: Максимилиан Волошин, *Стихотворения*, (Ленинград: "Библиотека Поэта", 1977), стр. 352-355.
- 129 Волошин, "Предварение о переводах", стр. 29.
- 130 В разборе этого отрывка не ставится задача исчерпывающего анализа поэтики верлибра Волошина.
- 131 Бунин, как и Волошин, переводил носовые ассонансы методом удлинения стиховых строк. См. об этом: О. С. Сапожникова, "И. А. Бунин -- переводчик Леконта де Лиля", *Тетради переводчика*, (Москва: 1982), стр. 21.
- 132 Волошин, "Предварение о переводах", стр. 29.
- 133 Волошин, "Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов", *Веси*, № 2, (1907), стр. 77.

ГЛАВА VI

ВИЛЬЕ ДЕ ЛИЛЬ-АДАН В ВОСПРИЯТИИ М. ВОЛОШИНА

I. Отношение Волошина к Вилье де Лиль-Адану: "Апофеоз мечты и смерти"

Максимилиан Волошин не примыкал ни к одной литературной группе, хотя он вращался и среди русских символистов, и среди символистов французских. Это стремление найти свое собственное кредо, свою личную, созданную им самим философию жизни, отличает его от символистов второго поколения (Вяч. Иванов, Белый, Блок), среди которых, по выражению редактора *Аполлона* Сергея Маковского, "он оставался чужаком по своему складу мышления, по своему самосознанию и по универсализму художнических и умозрительных пристрастий"¹.

Одним из этих "пристрастий" была идея о "мечте создающей и утверждающей реальности"², составляющая, по его мнению, сущность драмы Вилье де Лиль-Адана *Аксель*, о которой Волошин написал статью под заглавием "Апофеоз мечты и смерти" в *Аполлоне* и которую включил в свой сборник *Лики творчества* как "Апофеоз мечты (Трагедия Вилье де Лиль-Адана *Аксель* и трагедия его собственной жизни)"³.

Эта философия мечты, "которая начинает существовать

только тогда, когда о ней говорят"⁴ (О. Уайльд), созревала в тот период, когда Волошин занялся изучением французской литературы, особенно поздних парнасцев и символистов начала 20 века. Уже в 1904 году в журнале *Весы* он высказывает свои воззрения на поэтическое творчество, как *магию*. По его мнению, "русская литература в течение целого столетия вытравила мечту и требовала изображения действительности"⁵, только "Гоголь и Достоевский, одни, входили в область мечты"⁶, так как они сумели воплотить в слове то, что живет в человеке "как предчувствие, как возможность"⁷, становясь "действительностью трепещущей и ослепительной"⁸. Подлинное искусство использует мечту, так как она представляет "силу желания"⁹:

Уметь хотеть—это значит провидеть свое будущее. В этом тайна людей, рожденных под счастливой звездой. Зрительный орган времени—желание, развит в них с необыкновенной чуткостью. Каждое желание их исполняется. И они проходят сквозь жизнь с завязанными глазами, "слепцы, полубоги, провидцы".⁹

Такое понятие действительности как "желания", а искусства "как ее меч"¹⁰ отражает концепцию парнасцев, которые, придавая большое значение "искусству для искусства", выявляли тем самым довольно большой интерес к форме, к пластике,

В то же время эта характеристика поэтического творчества как *магии*, рожденной в мечте и воспроизводимой впоследствии как действительность, показывает эзотеризм¹¹ Волошина и оправдывает слова Малларме о том, что

existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une partie secrète.¹²

Склонность Волошина к "духовно-религиозному восприятию мира"¹³, как он сам писал в своей автобиографии, способ-

ствуется тому, что он серьезно изучает различные религиозные концепции. Его интерес лежит в чтении таких книг, как Багават-Гита, Риг Веда, Рамайяна, которые являются его первой ступенью познания религии, а потом он открывает для себя католицизм, называя его "умной и жестокой верой"¹⁴, но в то же время квалифицируя его как "спинной хребет всей европейской культуры"¹⁵. Он интересуется секретными обществами, сектой Розенкрейцеров, магией, магнетизмом, месмеризмом¹⁶, читает Элифаса Леви¹⁷ и Сара Пеладана, увлекается теорией флюидов, масонством и доктриной Пифагора о Трансмиграции души¹⁸, слушает лекции Бергсона в Париже, лично встречается с Рудольфом Штейнером, заинтересованный теософией. Все это накладывает отпечаток на его мировоззрение, вырабатывает его философское "кредо". В сравнении с русскими символистами начала века, например, с А. Белым и его антропософией, Вяч. Ивановым с его мифотворчеством, Чулковым с его "мистическим анархизмом" и др., оно лежит в том, что Волошин мечтал о религиозном синкретизме, когда различные религии объединятся, образуя одну общую религию, общую веру; но Волошин глубоко пессимистичен, сознавая, что это невозможно на земле, пока существуют "демоны разрушения и закона"¹⁹ -- меч, порох, революции, война.

На формирование его мировоззрения влияет личность и произведения Вилье де Лиль-Адана, которого он цитирует в краткой автобиографии, рассказанной М. Гофману²⁰. Вот почему становится понятным, зачем он переводит такую трудную, "длиннейшую розенкрейцеровскую трагедию Вилье де Лиль-Адана Аксель",

которую никто не хотел печатать", вспоминает С. Маковский²¹.

Вилье де Лиль-Адан импонировал Волошину своим оккультизмом и мистикой, отсутствием успеха в жизни, экстравагантностью поведения, страстью к мистификации, своим полным игнорированием литературных школ и группировок. Волошин пишет со смесью удивления, восхищения и участия о монomanии Вилье приписывать себе титулы, носить ордена, ему не принадлежащих, являться в костюмах двора, претендовать на престол последнего короля Греции или отстаивать у королевы Англии принадлежность острова Мальты²².

В свое очерке о Вилье Волошин описывает и действительные факты биографии Вилье, и те анекдоты, которые дошли до него из уст людей, "лично знавших Вилье"²³. Миф о Вилье, идущий от гротескного характера, странного образа жизни и абсурдности, был довольно распространенным во Франции не только при его жизни, но и после²⁴. Вилье был легендарным как человек, но его произведения были почти неизвестны даже во Франции, не говоря уже о России начала 20-го века. Хотя Волошин тоже излишне вдается в подробности анекдотических фактов жизни Вилье, которые представляют для нас меньший интерес, его структурный анализ трагедии *Аксель* заслуживает внимания.

Заметим, что метод Волошина характеристик "ликов творчества" скорее историко-биографический, чем эстетический, за что он не раз критиковался символистской прессой, делавшей упор на эстетический анализ художественных произведений. Волошин не раз подчеркивал, что для него важен писатель как

человек, важны те исторические условия, в которых он творит, бытовые подробности, черты характера, личная жизнь, так как произведения художника "нераздельны с его личностью"²⁵.

"Книга мертва для меня, пока за ее страницами не встает живое лицо ее автора"²⁶, пишет Волошин в газете *Русь* в ответ Брюсову, который протестует против некоторых подробностей своей частной жизни, затронутой Волошиным. Он был уверен в том, что истинный художник

сможет воссоздать лицо человека, когда разберет всю совокупность внешних и внутренних знаков, оставленных на нем стилем времени. Такой портрет становится историческим. Пусть он изображает человека неизвестного, безымянного, но раз в его портрете развернут свиток его жизни, он становится историческим документом, свидетельствующим о жизни всей эпохи, всей нации, к которым принадлежит изображенный неизвестный.²⁷

В другом месте он объясняет, почему он придавал большое значение биографическим деталям своим "лика́м творчества":

Те гении, в организме которых заложена чересчур сложная и буйная судьба, неизбежным инстинктом самохранения торопятся воплотить ее в произведениях искусства. Самоотверженные иногда успевают перелить всю свою судьбу, все свое будущее в свое творение...²⁸

Так Аксель, одноименный герой трагедии Вилье, по мнению Волошина, является прототипом самого автора, и его жизнь— это "возможное продолжение Акселя при условии иного выбора"²⁹:

Трагедия эта—и автобиография, и исповедь, несмотря на глубокую бездну, отделяющую героическое самоубийство Акселя от нищенской жизни Вилье, которого не миновало ни одно унижение, ни одно поругание.³⁰

Того же мнения и критик Поль Гуревич, который, разбирая стиль Вилье, подчеркивает трансгрессию Вилье на своих героев, так что Вилье-писатель, играя роль героя по отношению к современности, вызывает у читателя состояние негодования перед жесто-

костью судьбы, тем самым приводя читателя в состояние некоторого беспокойства³¹.

Что касается фактов жизни и анекдотов, рассказанных Волошину или цитированных им из книг Кальметта, Понтависа де Гессея, Реми де Гурмона, Малларме, Ружмона, исследования подтвердили, что мифы, созданные вокруг Вилье оказались фактами³². Для России начала 20-го века эти имена и книги открывали новый горизонт в культуре Франции, тяга к которой никогда не уменьшалась у символистов, но особенно возросла у группы Гумилева-Кузмина; именно в эту пору Волошин публикует свои сведения в *Аполлоне* (1912), хотя он начал работу над *Акселем* в 1907 году³³. Нам неизвестно, как отнеслась группа *Аполлона*, или вообще современная Волошину критика именно к этой статье о Вилье, но критик Б. Эйхенбаум дает нелестную характеристику всему сборнику *Лики творчества*, осуждая выбор французских писателей, о которых пишет Волошин, т.е. Вилье де Лиль-Адана и других (Анри де Ренье, Барбе д'Оревилли, Поль Клодель), он квалифицирует это "легкомысленным служением парижской моде"³⁴.

Конечно, критик-формалист, каким является Б. Эйхенбаум, подходя к произведению как "совокупности приемов", не мог простить русскому автору, который "хочет писать так, как пишут французы"³⁵ и делает все возможное, чтобы быть самым французским из всех русских³⁶. По его мнению, читатель не может открыть для себя "лик творчества" самого Волошина, который скрывается "за возлюбленной словесностью"³⁷, и что книга Волошина не идет дальше "общих положений"³⁸. Далее он обвиняет

автора в банальности суждений и в бессильности "ознакомления русских читателей с литературными и театральными направлениями современной Франции"³⁹, игнорируя целые течения литературы и не упоминая "многих крупных авторов"⁴⁰.

Мы не можем согласиться с такой оценкой Эйхенбаума. Несмотря на историко-биографический подход к личности исследуемого писателя или поэта, о котором мы говорили выше, суждения и разборы французских авторов не лишены глубины и оригинальности. Что касается выбора их, значение статей Волошина остается актуальным и в наши дни, для русского читателя особенно, так как произведения Вилье де Лиль-Адана, Клоделя, Малларме, Барбе д'Оревильи, Ренье, о которых писал Волошин, остаются почти неизвестными в СССР.

Кроме статьи Волошина, предисловия Брюсова к переводу Б. Рунд *Жестоких* рассказов и рецензии на этот перевод Куприна, в России до революции 1917-го года никто о Вилье не писал. После революции появились заметки в энциклопедиях А.Я. Шабады, О.И. Ильинской, Н.Я. Рыковой и две статьи Н.И. Балашова в *Истории французской литературы* и в послесловии к *Жестоким* рассказам Вилье (1975), куда в дополнениях был включен и "неопубликованный перевод" Волошина первого акта драмы *Аксель*, законченный им еще в мае-октябре 1909-го года, найденный в его рукописях в доме-музее в Коктебеле (теперь Планерское)⁴¹.

Хотя публикация перевода "не считается научной"⁴², она является единственным переводом *Акселя* на русский язык и

может быть названа своего рода литературным памятником, а поэтому заслуживает текстологического анализа. Метод перевода становится яснее, если рассматривать его в связи с интерпретацией Акселя в статье, о которой мы упоминали выше, в которой он анализирует всю трагедию, хотя перевел он только ее первый акт. Поэтому прежде, чем перейти к анализу перевода, мы займемся разбором этой статьи.

Волошин не раз подчеркивает философский смысл трагедии и называет ее гениальной по своему "логическому чертежу конструкции"⁴³. Ее "архитектурный план"⁴⁴ он сравнивает с готическим собором, с "готической сложностью и пышностью орнаментов и в то же время стройным равновесием и символическим распределением масс"⁴⁵. Он так пишет об архитектонике трагедии:

Когда входил в нее, то видишь сначала исполинскую арку портала, затем взор теряется надолго в темноте внутренних переходов и на украшениях отдельных часовен, пока не раскроется величие главного корабля, пока не приблизишься к алтарю, проникаясь словами той молитвы, которая застыла в этом величественном камне: драматическое действие ведет от загадки к загадке, и лишь в самом сердце трагедии раскрывается срединная роза ее символов.⁴⁶

Современники Вилье высоко ценили драму, как пишет критик Рейт, "pour son style autant que pour sa construction et sa pensée"⁴⁷. Она служила им моделью своих произведений, так как была написана технически по-новому с точки зрения формы, структуры и стиля. Символисты признавали, как и Волошин, что Аксель имеет "une architecture secrète qui donnerait la clef de son oeuvre"⁴⁸.

Ключом к трагедии или "срединной розой ее символов",

согласно Волошину, является замысел мастера Януса, в нем воплощена судьба трагедии, "древний рок"⁴⁹, предназначение героев Сары и Акселя и в тоже время--их сознание. Замысел Януса--в двойном преодолении любви и золота. Пройдя искушение истиной католицизма и истиной жизни, Сара и Аксель преодолевают этот двойной соблазн любви и золота, чтобы встретиться и найти счастье в смерти, так как, делает вывод Вилье, жизнь вообще не нужна, человечество не должно продолжать эту ненужную комедию, только на небе человек обретает счастье. Значит, покончить с собой--это логично, человечество должно последовать за Акселём.

Введение мастера Януса, по Волошину, дает трагедии сверхъестественный элемент, но ход событий находится "в области свободных человеческих волений"⁵⁰. Выборы Сары--божественное отступничество, и Акселя--отступничество от Святого Духа, а потом победа над собственными желаниями, интерпретируются Волошиным как естественный путь человеческой природы:

Двойная иллюзия золота и любви, правящая всеми устремлениями людей, должна быть побеждена без посторонней помощи, без сверхъестественного вмешательства "простой и девственной человечностью".⁵¹

Замысел Януса становится понятным только в середине трагедии, раскрывая постепенно философский смысл--отречение героев от "света, надежды и жизни", которыми является католицизм, "умная и жестокая вера"⁵²; Волошин сравнивает *нет* Сары с вершиной пирамиды, а католицизм с ее основанием, этого слова, "венчающего последним камнем вершину пирамиды"⁵³ было достаточно, чтобы разрушить "глыбы всей веры, всей истории старой

Европы"⁵⁴.

Четыре части трагедии Вилье: *Мир религиозный, Мир трагический, Мир оккультный, Мир страстной*--Волошин соответственно называет--искушением католичества, искушением возможностями жизни, искушением истиной, искушением любовью. Он дает характеристику каждому искушению, а потом делает вывод, что высший смысл всех искушений--освобождение от них, отрешение от всех желаний. Волошин заключает:

Правда--только то, что вырастает из глубины духа, как подводное растение. Аксель и Сара отказались от приятий "Света, Надежды и Жизни", потому что это были не их вера, надежда не их сердца, жизнь не их духа, для того, чтобы та же самая истина выросла из самых глубин их сознания, потрясенного любовью и радостью, и этим стала личной и безусловной... Единственный выход, единственное желание, которое подобает им на этой последней ступени счастья--смерть.⁵⁵

В отношениях к смерти Акселя и Кириллова из романа Достоевского *Беси* Волошин находит сходство:

Кириллов ложью называет то самое, чему Аксель дает царственное имя мечты.⁵⁶

Для Акселя мечта, связанная с достижением высшей власти, высшего счастья, высшей свободы выбора, становится полной только тогда, когда человек добровольно отказывается от этих благ, так как "то, что составляет ценность этих сокровищ, заключено в нас самих"⁵⁷. Таким образом, ценность материального и духовного зависит от смысла, который мы вкладываем в них, и самоубийство Кириллова, который мыслит "богом по неволе и несчастным, ибо обязан заявить свое своеволие"⁵⁸, выражает только начальную стадию сознания, в то время как "Аксель--это Кириллов, преображенный на Фаворе человечества, это--осущест-

вленная греза Кириллова"⁵⁹. Аксель и Сара находят в смерти радость, в этом их отличие от Кириллова, заключает Волошин.

Сравнение Акселя с произведениями Достоевского не кончается этим, Волошин идет дальше, проводя параллель между образами "Великого Инквизитора" в романе *Братья Карамазовы* и Архидьяконом. По его мнению, образ Архидьякона имеет "художественное преимущество"⁶⁰ над образом Великого Инквизитора, так как Вилье удалось создать более реалистический, "почти бытовой тип римского священника"⁶¹. Эта конкретность и сжатость выражения придает Архидьякону правдоподобность, в то время как "для Достоевского Великий Инквизитор лишь грандиозный и далекий символ, носитель его слова"⁶². Волошин сопоставляет весь первый акт трагедии Аксель с *Легендой о Великом Инквизиторе*, оба произведения "взвесили на весах совести душу исторического католичества"⁶³. Он цитирует речь Архидьякона и сопоставляет ее с речью Великого Инквизитора⁶⁴:

Вилье

... Наша справедливость и наше право не зависят от законов человеческих. Это мы для их спасения, в сознании их, братоубийственном в самой сущности, основали и зажгли эти правящие идеи...

... Наше преобладание на земле единственная санкция для какого бы то ни было закона. Мы -- власть. Нам она передана от Бога...

Но всякий человек -- раб или царь -- может нас упрекнуть за нашу пищу лишь с куском нашего хлеба во рту...

Достоевский

... потому что малосильны, порочны, ничтожны и бунтовщики... принесут свою свободу к ногам нашим и скажут ... лучше поработите, но накормите нас...

Они будут считать нас за Богов, за то, что мы, став во главе их, согласились выносить свободу.

... без нас самые хлебы, добытые ими, обращались в руках их лишь в камни, а когда они воротились к нам, то самые камни обратились в руках их в хлебы...

В то время, когда писалась статья о Вилье, у Волошина не было подозрений о влиянии друг на друга "латинского гения и гения славянского"⁶⁵, по его выражению, но к 1916 году после личной встречи и беседы с секретарем журнала *La Jeune France*, где часто печатался Вилье, Волошин становится уверенным, что "влияние Великого Инквизитора на Акселя можно считать установленным"⁶⁶. Так же считает критик Е. Другар, который сопоставил три текста: Вилье *Аксель*, Достоевского *Легенда о Великом Инквизиторе* и Анри Ла Люберна *Торрекемада*⁶⁷. Тексты Достоевского и Ла Люберна очень похожи, по его исследованию, составляют "la parfaite vraisemblance..."⁶⁸, он пишет, что Ла Люберн перенял сюжет русского романиста,

mais il l'a recrée dans un sens nettement français et classique, le resserant, le clarifiant, et substituant à une froide et tortueuse politique une solide psychologie.⁶⁹

Далее Другар указывает существование фактов, по которым рассказ принадлежит Вилье, а Ла Люберн, с которым Вилье часто встречался в салоне Нины Виллар, записал с его слов и опубликовал. В.-Э. Мишле подтверждает это письмом Вилье к нему, как секретарю журнала *La Jeune France*. Действительно, тип Инквизитора интересовал Вилье, но с психологической точки зрения, а не как исторический персонаж 16 века. И, когда он пересмотрел *Акселя* в 1885 году, пишет Другар,

La légende de Dostoevski était donc venue simplement raviver de tout récent et très personnel souvenir. Et ce sont bien en effet, les attitudes d'esprit, les pensées, les expressions mêmes parfois de l'Archidiacre que l'on retrouve dans toute la première partie du discours de l'Inquisiteur...⁷⁰

Эта история стала известна публично во Франции в 1913

году⁷¹, Волошин встретился с Мишле в 1916 году, статья была готова к опубликованию к 1911 году⁷², это говорит о том, что его сопоставления текстов оказались верными. Вот что он записал после встречи с Мишле:

... беседа перешла на *Великого Инквизитора*, *Братья Карамазовы*, так как роман еще не был переведен. Но *Великий Инквизитор* в переложении (не знаю чьем)⁷³ появился в *Revue Blanche*⁷⁴. Вилье его прочел и говорил об этой теме. Ему не нравилась трактовка Достоевского, и он на эту тему импровизировал целый рассказ, который тут же кем-то⁷⁵ был записан с его слов и напечатан. Не помню в каком из малых журналов, которые в ту эпоху много возникало и гибло⁷⁶. ... Так влияние *Великого Инквизитора* на *Акселя* можно считать установленным. Я это сделаю непременно, когда попаду в Париж⁷⁷.

Советский критик Н.И. Балашов характеризует *Аксель* как антиклерикальную сатиру, разоблачающую лицемерие католической церкви, единственный аргумент которой было насилие. Более того, по его мнению, Вилье подчеркивает своей драмой не одно крушение католической церкви, но уясненное им до конца... крушение основ веры.⁷⁸

Он также связывает драму с "переворотом, произведенным Парижской Коммуной"⁷⁹, преувеличивая роль *Акселя* в общедемократическом движении Франции. Мы согласны с Волошиным, что *Аксель* — это идеал, "символ"⁸⁰, "один из гнезда Прометеев, Каинов, Великих Инквизиторов и Фаустов"⁸¹, по верному замечанию Волошина. *Аксель* и *Сара* не верят в счастье на земле, но предпочитают небо, где счастье возможно, потому что они несут в них самих свое собственное счастье. *Аксель* говорит: "Мне довольно солнца", тем самым утверждая, что он несет в себе "свое солнце", и ему "не нужны восходы никаких солнц внешнего мира"⁸², и только собственное я, находящееся глубоко внутри, а

"не во вне", представляет "единственный путь к Богу"⁸³.

Такой идеалистический подход к драме Аксель отражает взгляды мэтров французского символизма. Драма была принята ими как протест против позитивизма, против реальной действительности, и оценена, прежде всего, за ее культ идеи, за ее философское содержание⁸⁴. Принадлежал ли Вилье к символизму, этот вопрос остается спорным и даже противоречивым, но критика согласна с его ролью как распространителя идей, как оккультиста и гегельянца:

... son influence sur les jeunes poètes symbolistes a été immense allant même jusqu'à dépasser celle de Mallarmé.⁸⁵

Интересно отметить, что в круге этого влияния находились те французские писатели и поэты, которыми восхищался и Волошин, т.е. Ренье, Реми де Гурмон, Верхарн, Малларме, Гюисманс, Ж. Роденбах, Клодель; для одних это был путь к католицизму (Гюисманс), для других--эстетический опыт (Малларме, Мишле), третьих--вариации бодлеровской теории соответствий (Гиль, Морас). Что касается Волошина, то Вилье оказал влияние на все его мировоззрение, его идеалистическую интерпретацию Вселенной, его взгляд на "познание как на воспоминание"⁸⁶. Приведем несколько примеров, подтверждающих тесную связь этих двух писателей:

Вилье

Познание--это воспоминание. Человек не учится--он только находит потаенное: вселенная лишь предлог для развития этого всезнания.⁸⁷

Волошин

Мозг человека--это длинный свиток, на котором записана нестираемыми знаками вся история человечества... Победа над мгновением совершается тогда, когда человек вспомнит историю человечества и вселенной из себя... Нужно, чтобы книга прочла

Вилье

Существовать--значит ослаблять или усиливать его (знание) в себе, с каждым мгновением осуществляя себя в результате совершенного выбора... Свобода--на самом деле только освобождение.⁸⁹

Волошин

самое себя...⁸⁸

Желание--наше зрение в будущее.

Уметь хотеть--это значит провидеть будущее. Мечта--это чистая эссенция воли.⁹⁰

Неизбежность будущего уничтожает субъективную иллюзию свободы воли, необходимую для жизни...⁹¹

Вся история человеческой деятельности записана в складках моего мозга...⁹²

Эти высказывания показывают, что Волошин, как и Вилье, рассматривал познание как нечто интуитивное, а творчество как проявление подсознательного, подкоркового, тем самым "претворяя все, что внутри и вовне человека"⁹³ в одно мгновение:

...Слово--осуществление статимого, а все, что есть, во времени осуществляется лишь однажды и в течение одного мгновения.⁹⁴

Подобно этому звучат слова святого Фомы в устах Архидьякона:

... полное познание самого себя в единое мгновение...⁹⁵

Нужно заметить, что такое отношение обоих авторов к познанию, отражает теорию Платона: знание как воспоминание о дожизненном бытии^{95а}.

II. Анализ первого действия драмы Аксель

Метод перевода прозы Волошиным отличается от его метода перевода поэзии, в котором, как мы показали, воспроизведение ритма играет главенствующую роль. В переводе прозы Волошин контекстуально точен, передавая значение слова, прежде всего. В этой связи вспомним, что Е. Эткинд в своей книге *Поэзия и перевод* замечает, что "в прозе слово--первозлемент искусства--выступает прежде всего как носитель смысла и

стилистического тона"⁹⁶. Действительно, в "передаче смысла и стилистического тона" могут быть сформулированы основные принципы перевода прозы, т.е. перевод только тогда верен оригиналу, когда содержание его передано в адекватном стиле. Гачечиладзе, продолжая мысль Эткинда, пишет, что

Переводчик должен создать аналогичное оригиналу единство формы и содержания.⁹⁷

Приступая к разбору перевода Волошина *Аксель*, мы и будем руководствоваться этим методом, т.е. методом сопоставительного стилистического анализа, так как "без стилистического анализа перевода, анализа передачи тончайших особенностей подлинника, мы не можем говорить о верности и точности"⁹⁸.

Аксель--это драматическая поэма в прозе, написанная в музыкальном лирическом тоне, типа Вагнеровской оперы⁹⁹, "un torrent du lyrisme"¹⁰⁰. Музыкальность и ритм фразы, придающих лиризм и торжественность стилю Вилье, высоко оценили символисты, называя его *поэтом*, имея в виду его прозу. Гюстав Кан определил ее как "la prose cadencée"¹⁰¹, а Теодор де Вьеза называл не иначе, как "le charme mystérieux et subtil des mélodies infiniment purs"¹⁰². Наконец, В.Б. Йетс сказал, что *Аксель*

was written in prose as elevated as poetry... (in which) all the characters are symbols and all the events allegories.¹⁰³

Таким образом, в нашу задачу входит показать, как Волошин-переводчик прозы, выполнил эту двойную задачу: с одной стороны, передать верно тематическую выразительность или "смысловую емкость"¹⁰⁴ драмы, т.е. идейно-художественный за-

мысел автора, непосредственно связанный с языковым и эстетическим чутьем, а с другой стороны, сохранить музыкальность (т.е. благозвучие) и лиризм фразы Вилье. Разбор перевода даст возможность выявить равносильные системы лексико-фразеологических эквивалентов и определить ритмико-синтаксическую доминанту, которые, на наш взгляд, придают индивидуальное своеобразие слогу французского автора.

Драма Аксель, как мы отмечали выше, разделена автором на четыре действия, которые Вилье называет частями¹⁰⁵. Внутри каждой части он подразделяет на подчасти, которые просто обозначены римскими цифрами. Всего в первой части, озаглавленной *Le monde religieux*, девять сцен, причем первая сцена обозначена порядковым числительным, а все остальные сцены просто римскими цифрами. Волошин упорядочил эту некоторую непоследовательность Вилье. Поскольку Волошин перевел только первый акт¹⁰⁶, он хотел, вероятно, упростить деление, надеясь, что драма будет поставлена на сцене¹⁰⁷. Он разделяет первую часть *Мир религиозный* на два действия: *И принудьте их войти (...Et forcez-les entrer)* и *Отрекшаяся (La Renonciatrice)*, а оба действия на девять сцен, как у Вилье, но названы они порядковыми числительными, так что его второе действие состоит только из трех сцен, причем девятая сцена немая, она пантомимична.

Такая архитектуроника драмы, хотя она и не соответствует оригиналу, выявляет определяющую роль второй части *Мира религиозного*, в которой борьба Архидьякона и Сары один на

один увеличивает напряженность философского конфликта, который здесь выражен как антитеза духа (Сара) и материи (Архидьякон). Первое действие, по Волошину, показывает приготовления к "философской абстрактной дуэли".

Сара, последний отпрыск аристократического рода, принцесса де Монперс, заключенная в монастырь Святой Аполлодоры, расположенный во Французской Фландрии, должна быть пострижена в монахини. Чтобы подчинить ее полностью своей воле, Настоятельница монастыря и Архидьякон решают, не спрашивая ее согласия, отдать ее во власть Бога в ночь Рождества и сделать ее "горькой невестой Христа". С презрением Сара подписывает акт отречения от всех своих материальных благ, которые теперь переходят в руки монастыря. Здесь кончается первый акт в русском переводе.

Во время церемонии пострижения (второй акт), в самый торжественный момент, молчаливая до сих пор, Сара отвечает одно слово *нет*. Ужас проходит по часовне, все разбегаются от такого кошунства. Архидьякон в гневе заставляет Сару спуститься в склеп, в котором он открывает могильную плиту. В нем он хочет похоронить Сару заживо в наказание за ее отказ принять обет. Но Сара, сорвав старую секиру со стен, замахивается на Архидьякона, заставляя его самого спуститься в темную могилу. Потом со спокойствием и ловкостью она срывает церемониальное покрывало, связывает его узлами, взбирается на решетку окна, проскальзывает наружу, прыгает вниз и исчезает в снежной ночи.

Во втором акте Сара говорит только одно слово, хотя центр тяжести находится на ней. Она своим молчанием предохраняет себя от действия "сатаны", зла--Архидьякона, который описан как демоническое начало. В сущности, второй акт, который выделил Волошин отдельно, раскрывает философский смысл всей драмы: дух и материя несовместимы, компромисса не может быть. Сара отказывается посвятить себя христианству, покидает монастырь, выполняя свое мистическое предназначение, направленное Розенкрейцерами с доктором Янусом во главе.

Выделение двух самостоятельных актов переводчиком не искажает цельности передачи идеи оригинала. Даже в случае, если читатель больше не узнает о судьбе Сары, второй акт представляет нечто законченное, так как по замыслу Вилье Сара встречается с Акселем только в четвертой части, за что критик Пальжен упрекает Вилье не только в замедлительности действия, но и в "излишнем лиризме, в отсутствии действия, необходимого для трагедии"¹⁰⁸.

Волошин допустил не только вольность разбивки первой части на два акта, но также он не дает ни перечня действующих лиц, ни эпиграфа из Ламартина. Что касается объяснительной записки о местонахождении действия, Волошин сообщает кратко, что "действие происходит в 19 веке, около 1828-го года, в женском монастыре Святой Аполлоры, около побережья старой Французской Фландрии", тем самым давая понять, что переведенная часть представляет нечто законченное.

В сценических описаниях, в ремарках Волошин следует

за Вилье, сохраняя в общем ту же архитектуру, не считая несоответствия оригиналу в орфографии таких субстантивов, как Бог, Вера, Ад, Свет, Надежда, Жизнь и др., написанных с маленькой буквы, или несоответствия пунктуации в некоторых периодах (сложно-подчиненных предложениях). Как известно, Вилье придавал этому символическое значение¹⁰⁹.

Вся первая часть *Акселя Мир Религиозный* проникнута метафизическим спиритизмом, затаенной загадочностью, мистикой, в ней заключена, по выражению критика А. Лебуа, "une conception mystique du langage"¹¹⁰, что составляет один из основных элементов стиля французского автора. Она же придает произведению лирический характер, приближающий драму к жанру поэмы, несмотря на философские речи Архидьякона. У Вилье сочетаются сатирический, логический и лирический тон, они смешиваются вместе. Он достигает этого выбором лексики, насыщенной редкими словами, архаизмами, философскими терминами, многочисленными деталями в описании предметов, яркими метафорическими образами. Недаром его стиль Пальжен определяет как

splendeur toute parnassienne... préciosité voulue du langage.¹¹¹

Ему вторит критик Рейт:

Lui aussi pratique un style qui penche vers le rare et le précieux, qui a une musique toute particulière, qui abhorre les clichés et lieux-communs, qui favorise les archaïsmes et les mots rares, qui bouleverse l'ordre habituel des mots et qui exige de la part du lecteur un effort continu de compréhension.¹¹²

Волошину удалось найти этот правильный лирико-поэтический тон стиля Вилье, он делает упор на выбор лексики, прежде всего; она насыщена архаизмами, церковным словарем, с од-

ной стороны, и широким выбором эмоционально-романтических средств языка, -- с другой. Переводчик контекстуально передает точные соответствия романтических категорий лексики, используя прием стилизации: таинственность, мистичность, смерть. Приведем примеры.

С первых же строк драма производит впечатление таинственности, это достигается введением читателя в старое аббатство, ведущее в монастырь, огороженное толстыми каменными стенами, с низкими дверями, с каменными ступенями, с могильными плитами, где *только одна лампада озаряет здание (la lampe du sanctuaire)*. И при этом только одна

человеческая фигура, закрытая покрывалом, с босыми ногами в сандалиях стоит под лампадой... (стр. 149)

Une forme humaine, long voilée et les pieds nus sur des sandales se tient debout sous la lampe. (p. 9)

Волошин хорошо схватывает весь "мистический" тон, обрисовывая таинственность человеческой фигуры короткими ритмическими фразами. Перевод точно передает оригинал:

Un visage d'une beauté mystérieuse apparaît; c'est une femme. Elle est immobile, les bras croisés, les paupières baissées. L'Abbesse la regarde pendant quelques instants, en silence. (p. 10)

Таинственной красоты лицо появляется. Это женщина. Она неподвижна, руки скрещены, веки опущены. Настоятельница взглядывается несколько мгновений молча. (стр. 149)

Эпитет *mystérieux*, переведенный то *мистический*, то синонимом *таинственный*, проходит через всю драму, придавая тревожную окраску загадочности атмосфере и предметам этого подземелья, где происходит действие. Сравним оба текста. Мы находим эти эпитеты в разных лексических сочетаниях,

в определениях:

une beauté mystérieuse
le cierge mystique
de joie mystérieuse
les opales du colier
mystique

таинственной красоты
мистическая свеча
таинственной радостью
опалы мистического ожерелья,

в абстрактных сочетаниях:

leur mystique tendresse

их мистическую жажду нежности,

в сравнениях:

il est aussi mystérieux que nos mystères
оно также таинственно, как наши тайнства.

Эпитет *таинственный* становится существительным *тайна*, когда Волошин передает французское слово *secret* (*секрет, тайна*) или наречием *таинственно*:

... le secret, mon père, le secret...
тайна, отец мой, тайна...

important secret, un secret considerable,
важная тайна...

comme secrètement immobilisée
как бы таинственно парализованная

Тайным убеждением он переводит *intime conviction*, что означает "интимный; близкий, тесный, глубокий"¹¹³ и находится в том же семантическом поле, что и "тайный": "*intime qui est contenu au plus profond d'un être*"¹¹⁴.

Впечатление таинственности обстановки зависит от целой системы отрицательных атрибутов, к которым Волошин удачно находит русские соответствия с приставкой *не*:

incrédule
une chose inattendue,
invraisemblable
les immondes fièvres de la Terre
indéfinissable
solennellement inconnu,

неверующая
неожиданная, невероятная
вещь
нечистые лихорадки Земли
неопределимо
торжественное неведомое,

d'inoublable
toute l'infecte fumée du
cerveau mortel

незабываемое
всем нечистым испарениям
человеческого мозга

Волошин успешно находит эквивалент и другим "иррациональным" эпитетам, как например:

étrange renseignement
avis ténébreux
les faits sombres
ténébreuse orpheline
extraordinaire beauté

необычайное разъяснение
темное извещение
мрачные факты
мрачная сирота
необычайная красота

Он обыгрывает синонимы: *extraordinaire* (qui n'est pas selon usage ordinaire¹¹⁵), к нему русская калька--необычный; *étrange*--первое его значение "странный", а второе--"необычный"¹¹⁶; *ténébreux*--"темный, мрачный", в смысле непонятный соответствует слову извещение, а определение мрачный лучше подходит к существительному факт¹¹⁷. Эпитет темный употребляется Волошиным и для определения существительного душа (*une âme obscure*)--"темная душа" в смысле "непонятная", "таинственная" (*obscur* равен *mystérieux*¹¹⁸). Сравним:

Ecoutez, Sara, vous êtes une âme obscure. Sur votre visage toujours pâle brille le reflêt d'on ne sait quel orgueil ancien. Il sommeille en vous...--Oh! les harmonies que vous tirez de l'orgue vous ont trahies!.. Elles sont tellement sombres que j'ai dû prier soeur Aloise de le tenir à votre place. (p. 11)

Слушайте, Сара, вы--темная душа. На вашем всегда бледном лице сверкает отблеск неведомой древней гордыни. Она дремлет в вас... О! Те созвучия, что вы находите в органе, выдали вас!.. Они так мрачны, что я просила сестру Алоизу заступить ваше место. (стр. 150)

Второе предложение раскрывает смысл эпитета *obscur* (темная), определение к Саре--холодной, расчетливой, мистической женщине, ангелу-демону; и опять-таки отрицательное выражение *ne sait quel* Волошин воспроизводит отрицательным эпитетом с не-

неведомой, подчеркивая иррациональность образа Сары.

Мрачный (*sombre*) в смысле "таинственный", "непонятный" употреблен также в описании бумаг, найденных в старом аббатстве и оставленных древней "сектой Розенкрейцеров тому три века", Настоятельница не понимает их значения и называет их *мрачными*:

Je les trouve... sombres... (p. 22)

Я нахожу их ... мрачными... (стр. 155)

Вся сцена церемонии культа пострижения мистическая, так как молодая, прекрасная женщина отдает свое тело и душу сверхъестественному началу, она умирает для мира материи и рождается для мира Духа. Слово-образ *смерть* постоянно присутствует в метафорических перифразах, выражающих потустороннюю силу. Словарь сверхъестественного богат у Вилье. Как правильно замечает А. Лебуа

Villiers fait plus que d'ébranler le réel, il le nie.¹¹⁹

Слово *esprit* довольно часто встречается во французском тексте; Волошин, используя полисемию, находит ему четыре разных значений: дух, мысль, душа, нечистая сила, связанных общим семантическим стержнем, единым отвлеченным образом--идея. Приведем примеры:

- 1) Quant à votre homélie, vous pourrez parler à Sara, mon père, comme s'il vous fallait frapper le coeur et l'esprit d'une sorte d'incrédule... , indéfinissable!--l'esprit surtout! Le sien, je le crois, des plus abstraits, des plus profonds... (p. 29)

Что же касается вашей проповеди, вы можете обращаться к Саре, мой отец, так как если бы вам надо было поразить сердце и мысль в известном смысле неверующей... Это неопределимо и, главным образом, мысль. Ее мысль представляется мне одной из наиболее отвлеченных и глубоких... (стр. 156)

- 2) ... envoyées par les esprits du mal, ... la présence du malin esprit... (p. 22)
духами зла, присутствие злого духа... (стр. 151)
- 3) Ne t'oublie pas, tu ne seras jamais un pur esprit. (p. 38)
 Но не забывай того, что никогда ты не будешь с чистым духом. (стр. 158)
- 4) Mais quel homme, son heure venue, ne reconnaît avoir dépensé sa vie en rêves amers... lesquelles, mêmes, n'eurent de réalité, sans doute, qu'en son esprit? (p. 40)
 Но кто из людей, когда наступит его час, не признает, что жизнь свою он расточил в горьких... мечтах... которые и не существовали в действительности, а только в его душе? (стр. 159)

В первом примере *l'esprit* выступает как мысль, принцип, смысл, буква закона (*la réalité pensante*¹²⁰), во втором--дух, привидение, нечистая сила (*spiritisme*), в третьем--сознание, ум, в четвертом--душа, внутренний мир человека (*âme, moi*). Итак, используя полисемию слова *l'esprit*, Волошин сумел обогатить лексику своего перевода.

Смерть--другое слово, употребленное Вилье и в прямом значении:

Vous étendrez, en signe de mort (p. 15)

Вы будете здесь распростерты в ознаменование смерти (стр. 150),

и в предметно-стилистической ассоциации как слово-образ, т.е. в его метафорическо-метонимическом употреблении:

au bord du gouffre,
 plonger dans les ténèbres
 vous pousser vers le ciel
 votre cachot
 pour mon éternité
 des cieux toujours étoilés
 des anges des ténèbres

на краю бездны
 утонуть во мраке
 толкнуть к небу
 вашу темницу
 на покой вечный
 вечно звездные небеса
 ангелов мрака.

Как видно из примеров, перевод представляет собой разнообразные фразеологические обороты, придающие стилю экспрессивную эмоциональность и в то же время книжный характер. Кроме того, переводчик находит четкие эквиваленты для предме-

тов смерти, как-то:

le tombeau, le sépulcre	гробница
le drap funéraire	погребальный покров
le voile	покрывало
du drap funèbre	мантия
le glas	заупокойный звон, колокол мертвых
l'allée des sépultures	в аллее между гробницами
le sanctuaire	часовня
la vaste dalle funèbre	широкого могильного камня

В переводе различными средствами компенсируются лексические элементы, служащие передаче сверхъестественного словаря Вилле, его "оккультную" лексику: для необъяснимой высшей силы (*l'empire du Diable, l'empire du Démon*) Волошин находит субстантивную перифразу *власть дьявола*; вводит русский контекст, переводя *l'Etoile des rois-Mages* как *Звезда волхвов*, а существительное *l'exorcisme* он переводит существительным с прилагательным во множественном числе *заклинательные слова*, оставаясь близким к семантике переводимого слова. Для перевода *notre surnaturel* Волошин образует неологизм по аналогии существительных с приставкой *сверх-*, прибавив ее к устаревшему слову *естество*, что означает "природа, натура, существо"¹²¹, *сверхестество* (существует "сверхъестественность" как отвлеченное понятие), Волошин же, создавая это слово, персонифицирует высшее существо. Вот как это звучит в переводе:

Вот, что создает право и укрепляет наше *сверхестество*. (стр. 156)

Еще один пример семантического перевода. Сара обладает страшным даром Понимания (... *du don terrible, l'Intelligence*), где существительное *l'Intelligence* вместо возможного "ум, сознание, рассудок" переводится как *Понимание* от слова, семантически близкого "comprendre"¹²². Такой перевод не вещественного значения слова, а его семантической значимости

лучше передает смысл образа Сары, ангела и демона в то же время, ее сверхъестественные качества предвидения.

Романтические традиции драмы четко выражены многочисленными отвлеченными определениями, связанными с потусторонним миром, к которым переводчик находит верные эквиваленты, построенные в основном на метафорических словосочетаниях; грамматически они являются сочетаниями прилагательного с существительным:

адские плевелы (сорная трава, в библейском значении--злой дух)--
l'ivraie infernale,
верховное внушение--une suggestion souveraine,
древней порчи--des envoûtements anciens,
нечистые лихорадки--les immondes fièvres,
наслаждения и восторги адовы--les éniivrances de l'Enfer.

Другой характерный элемент стиля Вилье--богатство субстантивных определений, Волошин переводит как адъективные:

длинную тунику из белого муара--une longue tunique de moire blanche,
померанцевые цветы--des fleurs d'oranger,
готический часовник--ce gothique livre d'Heure,
заупокойная обедня--l'office des morts,
власть мирская--l'autorité des Hommes,
пастырский золотой посох--la pastorale crosse d'or,
увещательное слово--mon prône d'exhortation.

Что касается прилагательных, употребленных перед субстантивом, стилистический эффект, оцененный символистами, в русском контексте он теряется в силу разной грамматической роли определений. Точной передачи эффекта не получилось у Волошина, так например, определения *необычайная красота--une extraordinaire beauté*, *темная супота--ténébreuse orpheline*, *важная тайна--un important secret*, *пыльного требника--d'un poudreux missel* и др. не имеют той эмоциональной окраски,

которая свойственна им на французском языке. Иногда он справляется с этим, переводя такие прилагательные другими грамматическими формами, как например, *un volontaire holocauste* деепричастием *восходя на костер*, принадлежащим к сходной семантической теме--собственное уничтожение.

Кроме романтико-мистических элементов лексики, подлинник богат терминами, редкими словами; он написан литературно-книжным языком, который исключает употребление разговорных выражений низкого стиля. Как правильно замечает Е. Эткинд,

французы располагают иными средствами архаизации речи, причем средства эти скорее находятся в области синтаксиса, нежели лексики.¹²³

Французский язык начала 19-го века, когда происходит действие в драме, или конца 20-го века, когда произведение писалось, очень мало изменился, в его лексике содержатся более употребительные или менее употребительные слова; прав Эткинд, что

"... высокий стиль" во французском языке зависит не столько от употребления высоких слов, сколько от неупотребления слов и конструкций разговорных, снижающих.¹²⁴

И чтобы показать "высокий стиль" ("*artiste et élaboré*"¹²⁵), в русском языке, Волошин избирает правильный путь насыщения своего перевода архаизмами, не только лексическими, но и синтаксическими. По количеству архаических элементов его язык напоминает язык произведений Пушкинской поры. Они используются им для стилизации, для воссоздания торжественного библейского слога речей Архидьякона, для создания колорита изображаемой эпохи, т.е. основная цель Волошина--историческая сти-

лизация переводимого текста. С другой стороны, архаическая лексика сообщает сатирический тон всему произведению, так как в речах Архидьякона заключены абсурдные догматические изречения средневекового христианства, которые разоблачаются автором.

Церковная лексика очень близка к тексту оригинала. Чтобы показать, насколько переводчик контекстуально точен, приведем несколько примеров. Волошин русифицирует имена средневековых теологов: Св.Августин, Св.Гильдегарда, Лактанций, Исидор Дамийский, Св.Бернар и др., находит эквиваленты для многочисленных церковных служителей, которые в драме занимают большое место:

священник	le prêtre,
сосвященствующий	le desservant de l'office des morts,
Настоятельница	Abbesse,
Архидьякон	Archidiaque,
сестра-привратница	la Tourrière,
сестры-управительницы	les soeurs de Maîtrise,
псалмопевец	Psalmiste;

для обращений к высокому церковному сану:

Его святейшества патриарха--Sa Grandeur le Patriarche,
мать моя--ma mère, отец мой, отче--mon père;

названий церковных событий:

Крещения--Épiphanie, Рождества--Noël, Накануне Сретения--
la veille de la Chandeleur;

церковной одежды:

мантия--une chape, орарь--l'étole, власяница--le cilice,
ризы--des insignes, покрывало--voile, священные облачения--
habits sacerdotaux;

атрибутам церковных церемоний:

малая митра--la mitre-mineure, благовест--les cloches annonciatrices, ладан--l'encens, сборник литургических пений--les antiphonaires, семисвечник--les sept-flammes, молитвенник--le bréviaire, священное миро--le sainte-chrême и т.д.;

абстрактным церковным понятиям и терминам:

обет--le voeu, самобичевание--les macérations, ее спасение--son salut, ваша проповедь--votre homélie, греховные неточности--les pécamineuses indécisions, славословие--la collaudation, божественное откровение--l'Inspiration divine и т.д.

Следуя приему стилизации, Волошин не останавливается на буквальном воспроизведении церковной лексики, более того, он архаизирует стиль Вилье даже там, где язык не представляет этого, как выражается Эткинд, "он количественно увеличивает меру архаического воздействия"¹²⁶. Ярким примером этой интенсификации служат следующие слова Настоятельницы в обращении к Сапе:

Ainsi la grâce descendra sur vous; l'oubli vous rendra l'esprit moins inquiet; vous sentirez bientôt le poids de l'amour divin; et, un jour (il n'est pas loin, peut être!), tressaillant au souvenir de cette heure sainte, vous m'embrasserez, les joues baignées de pleurs d'extase et de joie. Et ce sera le touchant, l'édifiant spectacle, réservé aux vierges qui demeurent à l'ombre de cette autel. Et vous comprendrez, alors, ce que j'ai osé faire, ce que j'ai pris sur moi d'accomplir. - Allons, soyez en paix. (p. 13)

Так благодать снизойдет на вас; забвение усмирит беспокойство вашего духа; вы почувствуете скоро бремя божественной любви; и наступит день (он уже недалек, быть может), когда вы, трепеща воспоминанием этого святого часа, вы будете целовать меня со щеками, омытыми слезами экстаза и радости. И это будет трогательным и укрепляющим зрелищем для девушек, живущих под сенью этого алтаря. И вы поймете тогда, что держала я сделать, исполнение чего я приняла на себя. Да будет же мир с вами. (стр. 151)

Речь Настоятельницы высоко эмоциональна, патетична, но она не употребляет ни одного редкого или устаревшего слова, ее эмоции выражены упорядочением синтаксических конструкций скорее, чем выбором лексики. Волошин правильно схватывает "стилистическое соотношение, стилистическое подобие оригинала"¹²⁷, он переводит *le poids*--бремя, *la grâce*--благодать,

*à l'ombre--под сенью; spectacle--зрелище, l'oubli--забвение, j'ai osé--дерзнула, descendra--снизойдет, soyez en paix--да будет же мир с вами, употребляя славянизмы, которые здесь выполняют определенную стилистическую функцию: они придают взволнованность речи Настоятельницы и в то же время показывают ироническое отношение к ней автора. Славянизмы, примыкая к книжно-литературным выражениям *снизойдет, забвение, усмирить, божественной любви, святого часа*, точно передают соотношения стилистических закономерностей французского и русского языков.*

В образе Архидьякона нарисована церковь в ее самой жестокой форме--инквизиции, в его речах Волошин, следуя за подлинником, гиперболизирует догматику католической религии. Архидьякон обрисован как тип палача-инквизитора, смысл всего действия--в его речах, философских монологах. Его речь насыщена теологическими терминами, изречениями теологов, латинскими выражениями. Волошин оставляет латинские ремарки, переводя их в сносках, что придает тексту теолого-дидактический характер.

Речи Архидьякона построены на патетических восклицаниях, ссыльной аргументации и дедукции. Переводчик сумел правильно отобразить их сатирическую окраску, достигая этого многочисленными славянизмами типа сложных слов с первой частью *благо, добро: благодать, благословите, благочестивого, добродетель; глаголами: низвергнись, дерзнула, осенить, принудьте, наречиями: воистину, местоимениями: кои*. Кроме того, он использует библейские выражения-перифразы:

персти и гордыни
упрямой овце нашего стада
кары бессильны над ней
ты не приняла места своего на пире
мы--пшеница господня

d'argile et d'orgueil,
la brebis rétive,
le chatiment s'emousse sur elle,
tu as refusé ta place au banquet,
nous nous sommes le blé de Dieu.

При сопоставлении подлинника и перевода эта нарочитая архаичность речей Архидьякона бросается в глаза. Там, где у Вилье употреблена нейтральная книжная лексика, у Волошина--устаревшее слово. Приведенные ниже примеры говорят сами за себя:

- 1) Oui, peut être, une grâce efficiente l'a touchée (p. 31).
Да, быть может, действительно благодать осенила ее (стр. 156).
- 2) Es-tu bien cette appelée d'en Haut, qui veut vivre sous l'humble chasteté qui nous illumine? (p. 36)
Ты ли, призванная свыше, воистину,--та, что хочет жить во смиренной чистоте, осеняющей нас? (стр. 158)
- 3) Abîme-toi, donc... (p. 36)
Низвергнись же... (стр. 158)
- 4) Toutes songeries contraintes à l'augmentation de notre âme en Dieu... (p. 41)
Все же метания, противные возвеличения нашей души в Боге... (стр. 159)
- 5) ... un ange du Ciel viendrait nous en enseigner... (p. 42)
... ангел с небеси спустится, чтобы преподать нам... (стр. 160)
- 6) Tu as bravé la divine colère... (p. 51)
Ты презрела божественный гнев... (стр. 163)

Бесспорно, перевод звучит поэтично, несмотря на отсутствие здесь поэтических слов. Более того, в результате оттачивания от архаического элемента перевод выглядит изысканно, архаизмы сообщают ему подходящий языковой пласт. Изысканность увеличивается также употреблением семантических калек, придающих тексту национальный французский колорит. Таковы словосочетания:

искать ее дружбы--rechercher sa compagnie, он мыслит анализировать--

il croit analyser, предоставить ей играть в чтение--l'avoir laissée jouer à lire, он копает могилу в своей душе--il creuse la fosse de son âme, мое стадо чистых душ--mon troupeau d'âmes blanches, душа мечей--l'âme des épées.

Семантическая основа лежит в переводе словосочетания *grande fenêtre à vitrail*, где *vitrail* имеет два значения: первое--"chassi de la fenêtre", второе--"panneau de verres de couleurs"¹²⁸, Волошин правильно находит к нему сочетание *оконница с расписными стеклами*--переплет оконной рамы, в которую вмазывают стекла, стекла и переплет называют *оконницей*¹²⁹, такое определение подходит к французскому значению слова "vitrail".

Le chœur claustral dans la chapelle, что означает "монастырский хор", Волошин переводит как *хоры в капелле*, где капелла--хор певчих и католическая часовня или домовая церковь, а хоры--открытая галерея балкона, где находятся певчие. Здесь возникает совмещение одного впечатления с другим, смежным с ним. Это метонимическое словосочетание "хоры в капелле" верно переводят семантику подлинника.

Что касается слова *des stallés*, оно дано в значении *скамьи*, или *сиденья*, или *хоров*; эти три равных перевода зависят от контекста. В основе сочетаемости этих слов лежит предмет, на который садятся. Такая сочетаемость, названная Ш. Балли "ассоциативным полем"¹³⁰, передает образ, а не только вещественное значение предмета и придает переводу некоторую субъективность. Но это не умаляет его достоинства, так как

слишком дословный перевод..., состоящий в воспроизведении вещественного смысла почти каждого слова, в формальном воспроизведении грамматических форм, приводит к появлению ха-

рактера научно-деловой речи, поэтому выпадает индивидуальный стиль подлинника.¹³¹

Семантическая основа лежит также в употреблении переводчиком синонимического ряда: *les ouvrages*, *les documents*, *les titres*, *les parchemins*; он переводит *les parchemins* и как документы, и как грамота, в то время как *les documents*--*les ouvrages* как рукописи¹³², *le parchemin* для него также лист пергамента, а *la première feuille de parchemin*--первый пергаментный лист. Эти синонимы, построенные по одной семантической модели для обозначения бумаги, которая служит свидетельством, значительно разнообразят лексику перевода. Другим примером могут служить *le missel*, переведенное в зависимости от контекста как требник и как молитвенник; *les cantiques*--славословие и песнопение; *l'autel*--алтарь и престол; с другой стороны, группе синонимов на французском языке *le prieuré*, *le couvent*, *le monastère*, *le cloître* соответствует одно русское слово монастырь. Таким образом, синонимы, сделавшись эквивалентами слова, не оказывают или оказывают очень малое влияние на смысл перевода в целом, это позволяет переводчику подставить одно слово вместо другого, не внося существенного изменения в смысловую емкость текста.

Индивидуальный стиль подлинника сохранен также в передаче различных элементов риторики. Тропы перевода в основном идентичны. Волошин использует свой метод прямой передачи образности. Анализируя метафоры, мы замечаем, что в их основе лежат образы света-жизни и темноты-смерти. Как мы уже отмечали, в словаре Вилье слово смерть и представления, связан-

ные с ней, присутствуют на каждой линии текста, или в прямом, или в переносном значении. Волошин переводит их описательно-метафорическими перифразами: на краю бездны, во мраке, вечный покой, забвение, на небе¹³³, или отдельными признаками-метонимиями: в глубине гробницы (*dans un tombeau*), место успокоения (*in-pace*), вашу темницу (*votre cachot*), вечно звездные небеса (*les cieux toujours étoilés*), аллея гробниц (*l'allée des sépultures*).

По контрасту с перифрастическими образами смерти он широко использует глаголы-синонимы с опорным словом *свет*: осветить, озарить, сверкать, ликовать¹³⁴. Приведем примеры:

- 1) Скоро алтарь *озарится* свечами... (стр. 149)
... l'autel va s'*illuminer*... (p. 10)
- 2) На вашем бледном лице *сверкает* отблеск неведомой древней гордыни... (стр. 150)
Sur votre visage toujours pâle *brille* le reflet d'on ne sait quel orgueil ancien. (p. 11)
- 3) Все черты Сары *светились* в это мгновение таинственной радостью. (стр. 154)
Les traits de Sara *brillaient*, en ce moment, d'une expression de joie mystérieuse... (p. 25)
- 4) ... пока ее вера, укрепившись, *не осветит* пустоту человеческих стра-ниц... (стр. 156)
... sa foi, bien raffermie, lui *éclaire* le néant des pages humaines. (p. 30)
- 5) Хор монахинь, вместе с органом, *ликуя*, невидимый: Noël, Noël! (стр. 161)
Le chœur des religieuses, invisibles dans l'orgue, *éclatant*: Noël, Noël! (p. 47)
- 6) ... с той минуты, как она познала себя, *просветленная* взглядом гос-пода... (стр. 165)
... dès qu'elle se fut reconnue, *éclairée* par un regard de Dieu... (p. 54)

В третью группу метафорических перифраз входят соче-

тания со словом *звезда*, которое обозначает божественный образ, "высокие духовные качества высшего существа..., эти выражения пришли из церковнославянской литературы"¹³⁵. Волошин переводит их литературными штампами, распространенными в русской поэзии 19-го века, особенно в Пушкинскую пору:

души чистые, как утренняя звезда--des âmes pures que l'Etoile du Matin, Звезда волхвов--l'Etoile des rois-Mages, всегда звездное небо--des cieux toujours étoilés.

Четвертой группой метафор, самой распространенной, являются те, которые отображают тему божественности или сверхъестественного существа, т.е. тема Бога и Дьявола и представления, связанные с ними. Они представлены или субстантивными определениями типа: *божественный гнев*--la divine colère, *князем адским*--le prince de l'Enfer, или развернутыми метафорами, перефразирующими теологические учения, высказывания средневековых схоластиков. Волошин прекрасно справился с этой задачей, приближая их к русскому контексту. Так например, изречение *d'argile et d'orgueil*¹³⁷, он переводит нашей *персти и гордыни*¹³⁸, *j'eus recours... aux mortifications*--до конца испытания всей юдоли¹³⁹, ...et, si elle a dans le coeur quelque ivraie infernale, la lui déraciner pour son salut--... и если в ее сердце живут адские плевелы, надо их искоренить для ее спасения¹⁴⁰.

Приведенный выше далеко не полный перечень метафорических и метонимических перифраз перевода показывают, как Волошин использовал равносильные лексические средства языка общекультурной фразеологии различного характера, которая явилась

основой для воспроизведения индивидуального стиля французского автора. Таким образом, в переводе Волошина, как и во французском тексте, основную стилистическую роль играют лексические элементы, которые акцентируют смысловое и образное содержание драмы.

Кроме богатства лексики, следует обратить внимание на вторую важную особенность стиля Вилье--ритмический строй произведения, придающий его слогу благозвучие. Недаром среди символистов он был назван *поэтом*. Передать в переводе ритм--задача нелегкая. В переводческой литературе по этому поводу существуют разногласия: например, В.В. Виноградов подчеркивает, что ритм прозы порожден "повторами семантико-фразеологическими и синтаксическими"¹⁴¹, А.В. Федоров предлагает соблюдение синтаксического единства, сохраняя ритмико-синтаксический рисунок последовательностью предложений, абзацев, периодов (архитектонику),--с одной стороны, и звуковых узоров,--с другой¹⁴²; Пешковский придавал большое значение интонации как основы деления периодов¹⁴³, Б. Томашевский говорит о колонне, ритмической единице "фонетического предложения, которое соответствует в прозе стиху" (речь идет о фразовом делении, совпадающем с синтагмами предложения)¹⁴⁴, впоследствии он согласился с тем, что найти такую ритмическую единицу в прозе иногда очень трудно, и он склонился больше к теории интонации, сообщающей ритм прозе¹⁴⁵; В. Стеневич предлагает разбор "рифмообразующих элементов: паузы, выбора и расстановки слов, интонации и фонетики, ударных и безударных слогов"¹⁴⁶.

В эпоху работы Волошина над драмой *Аксель*, т.е. в период от 1907-го года, когда он начал ее, до 1911-го года, окончания перевода, теоретических работ по переводу почти не существовало в России, а работы по ритму только начинались. Так А. Белого можно считать основателем теории ритма¹⁴⁷. Напротив, со стороны французских символистов уже давно велись серьезные исследования о ритме как поэтами (Вьеле-Гриффин, Верлен, Ренье), так и теоретиками (Ландри, Р. де Суза, Граммон)¹⁴⁸. У нас нет подтверждающих фактов того, что Волошин интересовался вопросами ритма в особенности, но все его высказывания об искусстве говорят о том, что для него вопрос формы, пластики, ритма, как и для парнасцев, ставился на первое место.

В своем "Предварении о переводах", сделанном к книге *Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы*, он ясно различает стихотворный и прозаический переводы. Если поэзия может быть субъективной, так как в ней "можно перелести смысл, можно перевести стиль, можно перевести синтаксис и ритм, но нельзя перевести рифмы"¹⁴⁹, то проза должна представлять собой "точный гипсовый слепок"¹⁵⁰. Об этом же он писал раньше в *Весах*:

Есть глубокая и органическая разница между переводом прозаическим и стихотворным. Прозаический перевод долгой и искусной работой всегда можно довести до совершенства гипсового слепка...¹⁵¹

Вышеприведенные слова о переводе смысла, стиля, синтаксиса и ритма можно считать программными для Волошина. Перевод *Акселя* подтверждает это: не только лексические эквиваленты были найдены, но также был передан с мастерством ритмико-

синтаксический рисунок произведения. Для характеристики последнего мы рассмотрим переводы трех отрывков текста Акселя:

а) собственно нарративный текст, или текст сценических ремарок и вся девятая немая сцена, б) речь Настоятельницы, в) речь Архидьякона.

а) Сценические описания даны в коротких ритмических предложениях, с небольшим количеством глаголов, но выбором слов таковым, что чувствуются регулярные паузы, сообщающие тексту гармоничность звучания. Мы воспользуемся методом ритмической структуры по Граммону, разработанным Марселем Крессо в его книге *Le style et ses techniques*¹⁵². Разберем начало описания первой сцены (стр. 149):

Хоры в капелле / старого аббатства. /	2
В глубине / огромная оконница / с расписными	
стеклами. / Налево / четыре ряда сидений. //	3//2
<i>Le chœur claustral / dans la chapelle /</i>	
<i>d'une vieille abbaye. //</i>	3
<i>Au fond, / grande fenêtre / à vitrail. //--</i>	
<i>A gauche, / les quatre rangs / des stalles. //</i>	3//3

Французский текст показывает ритмическое соответствие трех функциональных групп--трехчленный ритм двухсложников. Волошин переводит двухсложниками и трехсложниками с некоторыми переборами бинарного и троичного ритма функциональных групп. Но это не уменьшает ритм, так как он восполняется отсутствием глаголов и таким расположением слов, которые придают фразе единообразные паузы, приближающие текст к акцентному стиху. Действительно, если ударение во французском подлиннике равномерно падает через вторую стопу, то русский перевод использу-

ет дольники.

Ритм сценических описаний достигается также инверсией.

Например:

Таинственной красоты лицо появляется... Настоятельница взгляды-
вается несколько мгновений молча.

*Le visage d'une beauté mystérieuse apparaît... L'Abbesse la
regarde, pendant quelques instants, en silence.*

Если во французском языке употребление инверсии может быть рассмотрено как нормативное в сценических описаниях¹⁵³, то в русском переводе она выражает стилистический эффект, в частности, стилизации под архаичность. Инверсия вместе с паузами сказуемости в приведенных двух предложениях верно воспроизводит ритмический рисунок фразы Вилье.

Девятая сцена, или последняя немая сцена, представляет собой текст исключительно близкий к оригиналу и с точки зрения лексической, и с точки зрения ритмико-синтаксической.

САРА (Бросает топор. Одним движением опускает камень и равнодушно, концом ноги, задвигает затворы).

Сделав это, она приближается к окну и дергает за веревку рамы; окно широко распаивается с шумом. Клубы снега и ночной ветер врываются в церковь и тушат свечи.

Тогда Сара в темноте разрывает погребальный покров, крепко связывает одну половину с другой. Потом, набросив страннический плащ на свои праздничные одежды и встав на аббатское кресло, гибким и сильным порывом хватается за один из железных переплетов, хватает его рукой и одним прыжком выпрямляется на краю окна.

Потом она проскальзывает между решеток на внешний карниз и смотрит оттуда вниз, в пространство, в даль, в бесконечность. Снаружи глядит ночь, жуткая, темная, беззвездная. Ветер гуляет и завывает. Падают снег.

Сара оборачивается, прикрепляет к решетке разорванное и скрученное покрывало, пробует узел, закрывает голову серым капюшоном плаща, потом наклоняется, уменьшается и исчезает снаружи, в дождливой и холодной ночи, безмолвно. (стр. 166)

Sara jette la hache, d'un geste fait retomber la pierre et pousse, impassiblement, du bout de sa sandale, chaque verrou. Cela fait, elle s'approche de la fenêtre et secoue la corde du

витраил; la fenêtre s'ouvre avec violence, toute grande. Une bouffée de neige et de vent nocturne envahit l'église et éteint les cierges.

Alors Sara déchire, dans l'ombre, le drap funéraire et noue solidement l'une à l'autre les deux moitiés. L'instant d'après, ayant jeté un froc de pèlerin sur ses vêtements de fête, et debout sur la chaise abbatiale, elle atteint, d'un élan svelte et vigoureux, l'un des barreaux de fer, le saisit d'une main et se dresse d'un bond sur le bord de la fenêtre.

Puis elle se glisse, entre les barreaux, sur le bord extérieur et regarde, au dehors, en bas, dans l'espace, au loin, dans l'infini.

Au dehors, la nuit apparaît, affreuse, obscure, sans une étoile. Le vent siffle et rugit. La neige tombe.

Sara se retourne, attache à un barreau le drap tordu et déchiré, en éprouve le noeud d'une secousse, ramène sur sa tête la capuce grise de son froc,--puis elle se baisse, décroît et disparaît, au dehors, suspendue, dans la nuit pluvieuse et glacée, silencieusement. (p. 56-57)

Внешняя архитектуроника перевода воспроизводит подлинник не только в последовательности пяти периодов, но и их величине. Они состоят из гармонического сочетания двухсложников с трехсложниками, которые присутствуют почти поровну, воспроизводящих энергичность, стремительность и ловкость движений Сары, которая, несмотря на завывание ветра, клубы снега и шум затворов, хладнокровно уходит в темное мрачное пространство--свое будущее.

Паузы строятся на многочисленных двучленных или трехчленных фразовых конструкциях, отражающих излюбленный романтический прием:

обстоятельств--в пространство, в даль, в бесконечность;
глаголов действия--наклоняется, уменьшается и исчезает;
гудит и завывает;

прилагательных--гибким и сильным порывом; жуткая, темная, беззвездная ночь. Кроме того, паузы заканчивают смысл каждого

периода:

- 1й -- подготовка Сары к побегу,
- 2й -- она открывает окно,
- 3й -- она достигает высокой оконницы,
- 4й -- Сара снаружи оконницы,
- 5й -- Сара прыгает вниз.

Периоды симметричны: третий и пятый равны, так же как первый, второй и четвертый; все они построены по принципу синтаксического параллелизма, длина предложений соблюдена, концовки каждого периода соответствуют подлиннику, причем четвертый и пятый периоды представляют инверсию, что отражает взволнованность, эмоциональное нагнетание всей интонации отрыва, заканчиваясь одним наречием *безмолвно*.

Ритмический строй перевода Волошина зависит также от звуковых повторов. В подлиннике свист, звуки затворов открываемой оконницы, завывания ветра выражены словами с аллитерациями *f-v* (*fenêtre--vitrail--violence--bouffée--vent--envahit*), Волошин эти шумы передает сочетаниями слов со звуками *p*, а отсутствующие в русском языке носовые, воспроизводящие звуки ветра, он заменяет шипящими *ш, ч*:

← приближается--дергает--веревку--Рамы--широко--распахивается--
ветер--врывается--церковь; Широко--с шумом--ночной--тушат--
свечи (2й период).

Звук *p* является самым распространенным во всей описанной сцене, так например, в последнем предложении из 24 слов 10 со звуком *p*, и они падают на первую половину этого длинного предложения с изобильными однородными членами, выражены-

ми глаголами с энергичным звуком *p* (оборачивается--прикрепляет--пробует--закрывает). Такой выбор слов не случаен: в подлиннике того же периода из 27 слов 12 со звуком *p*, так что пропорция соблюдена. Тот же подсчет можно сделать и для второго периода (у Волошина из 27 слов 12 со звуком *p*, у Вилье из 37 слов 16 со звуком *p*). Без сомнения, звук *p* является доминирующим у Вилье, и эта особенность звукового рисунка французского автора, намеренно подчеркивающего энергичность, силу и стремительность героини, воспроизведена переводчиком с мастерством в определенной пропорции. Сравним:

Alors Sara déchire, dans l'ombre, le drap funéraire...

г г г г г г г

Тогда Сара в темноте разрывает погребальный покров...

р р р р р р

Здесь на шесть слов со звуком *p* у Вилье приходится четыре в русской версии.

Если Волошину не удастся найти точный звуковой эквивалент, он воспроизводит с успехом смежные звучания, как например, *un froc de pèllérin*--*страннический плащ*, или находит подходящие русские слова: *одним прижком выпрямляется* (*se dresse d'un bond*), *погребальный покров* (*le drap funéraire*), тем самым сохраняя звуковой рисунок фразы Вилье.

б) Речь Настоятельницы аббатства богата повторами, параллелизмами, трехчленной градацией. Она часто употребляет восклицательные обороты, умолчания, эллипсы. Все это придает ее стилю эмоциональность, взволнованную интонацию. Возьмем для разбора ответ Настоятельницы Архидьякону на его подозрение о

том, что Сара открыла для себя какое-то сверхъестественное извещение:

Oui, / c'est mon intime conviction, / je pense / que Sara de Monpers / a déchiffré / quelque avis ténébreux; // quelque étrange renseignement, /--une suggestion /... souveraine! / un important secret, / oui, / mon père! / oui, / vous dis-je, / un secret considerable, / sans doute! /--ensevelit / dans ce feuillet détruit. // (p. 26)

2.4//4.4.4

Да... / это мое тайное убеждение. // Я думаю, / что Сара де Монперс разобрала / некое темное извещение, / какое-то необычайное разъяснение /--верховное внушение! // Важную тайну, / да, / мой отец! // Да, / повторяю вам, / важную тайну, / вне всякого сомнения! // Теперь она погребена / вместе с сожженным листком. // (стр. 155)

2//2.3//3//2.2//2

Французский параграф представляет один длинный период, разделенный точкой с запятой, восклицательные знаки выражают эмоции--негодование и удивление в одно и то же время, они не употреблены для разделения на предложения, а скорее играют роль пауз. С точки зрения ритма период показывает гармоническое соответствие функциональных групп обеих частей периода: 2.4//4.4.4, которые вместе со словами, повторяющими свистящий звук *s* (*suggestion--souveraine--secret--ensevelit*) и градацией прилагательных (*ténébreux--étrange--souveraine--important*), передают ощущение тона взволнованности и трепета перед "верховной силой".

Волошин разделяет период на пять коротких предложений, определяя паузы точкой после первого и последнего предложений и восклицательными знаками после других. Первое и последнее предложения разделены на одинаковое бинарное количество функциональных групп: 2//2.3//3//2.2//2. Они соответствуют оди-