

М. В. Цветкова

**СТИХОТВОРЕНИЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ
«РАС—СТОЯНИЕ: ВЕРСТЫ, МИЛИ.....»
И ЕГО ПЕРЕВОД НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК**

Картина мира, создаваемая художественным текстом, складывается из огромного числа элементов, обладающих явным или скрытым смыслом. Один из выдающихся русских переводчиков В. Левик в 1959 г. опубликовал статью «О точности и верности перевода», в которой предложил разграничивать в переводческой работе понятия «точность» и «верность». Так, Жуковский в своих вольных переводах не был точен, но зато, как правило, был верен духу оригинала¹. Эту терминологию подхватывает и Л. Мкртчян, который объявляет «верный и точный» перевод тем идеалом, к которому следует стремиться. В то же время он подчеркивает, что в произведениях искусства всегда есть «невидимые» скрытые элементы, которые работают по принципу «двадцать пятого кадра». И чем незаметнее эти кадры «вмонтированы» в текст, тем большее воздействие они оказывают. Понятно, что при переводе в первую очередь теряются именно они².

Мысль о том, что воздействие произведения искусства происходит в значительной степени на бессознательном уровне, не нова. Гете, как известно, считал, что художественное произведение приводит читателя в восхищение именно той своей частью, которая неуловима для нашего сознания.

В поэзии «скрытые кадры» работают на уровне ритма и интонации, синтаксиса, морфемного состава слова и даже на уровне фонологическом. Для разных поэтов и даже для одного и того же автора на разных этапах творчества каждый из названных уровней значим в разной степени.

В то же время необходимо иметь в виду, что все элементы художественного мира теснейшим образом взаимосвязаны и взаимозависимы. Они всегда работают в системе и более всего напоминают живой организм, способный к росту и изменениям, каждое из которых ведет к неизбежному перестраиванию всей системы. В. П. Григорьев — один из ведущих современных специалистов в области лингвистической поэтики и исследований поэтического языка — считает, что следует говорить о «порождающем поэтическом мире», структурные связи внутри которо-

го отвечают связям внутри функционально-ориентированной системы поэтического языка, и предлагает называть его «идиолектом»³.

Определенный тип лирического субъекта и структура того типа художественного мира, который создается в произведении, всегда вызывают к жизни единственно соответствующие им средства поэтического языка. Причем «с каждым новым выбором сокращается круг возможностей для выбора других элементов, которые должны быть связаны в единое целое в пределах одной системы»⁴. Все средства поэтического идиолекта являются взаимобусловленными и взаимокompенсирующими.

Особенно важно учитывать эффекты сложного взаимодействия всех возможных уровней порождения смысла в творчестве тех авторов, которые разрабатывали их сознательно. К таким авторам относится, в частности, Марина Цветаева, наряду с Владимиром Маяковским и Велимиром Хлебниковым, с их установкой на активизацию скрытых резервов стершегося от постоянного употребления поэтического языка.

Стихотворение «Рас — стояние: версты, мили...» 1925 г., посвященное Борису Пастернаку, представляет ярчайший пример того, как самые «обычные» языковые средства в творчестве Цветаевой семантизируются. Уже в самом первом слове, разорванном тире, неожиданно высвечивается стертый от повседневного употребления смысл: «расстояние есть «раздельное стояние», «стояние розно». Таким образом, расстояние начинает восприниматься более ощутимо, конкретно, зримо. Не просто как некая протяженность, но как физическое состояние. Ощутимость пространства усиливается тем, что оно приобретает конкретное воплощение: «версты, мили», «дали», «стена да ров», причем они становятся активными деятелями стихотворения. Это они «рас — ставили», «рас — садили» героев, «расклеили» их, «распаяли», «расслоили», «расселили», «растеряли» и т.д.

Стихотворение построено на нанизывании все новых и новых смыслов на приставку рас-/раз-, знаменующую разделение, разрозненность. Причем, хотя, при поверхностном прочтении возникает ощущение, что речь идет о том, что расстояние сделало с героями, на самом деле через череду глагольных форм мы получаем характеристику лирической героини и ее избранника. Точнее, характеристики, которые беспрестанно перетекают одна в другую, претерпевая по принципу свободной ассоциации постоянные метаморфозы.

«Рас — ставили» — определили каждому его место, влечет за

собой по ассоциации «рас — садили» (опасных преступников, расшалившихся малых детей?), «чтобы тихо себя вели / По двум разным концам земли». В следующих двух четверостишиях выясняется, что «версты, дали» героев «распаяли», «расклеили», «расслоили», распяли, разведя их в две стороны, как две руки одного тела. Таким образом, герои продолжают быть нерасторжимыми, даже оказавшись отторгнутыми друг от друга, ибо они — «сплав / Вдохновений и сухожилий». Этот образ невольно привносит мотив крестной муки — святой, неизбежной, смиренно принимаемой, но, в то же время, традиционно ассоциируемой с самым страшным страданием, какое известно человечеству.

Следующий образ задан глаголом «расселить» и подкреплен сравнением: «расселили нас как орлов — / Заговорщиков», которое подхватывает и развивает намек первого четверостишия. Герои — преступники, заговорщики, смутьяны, мятежники, гордо противопоставившие себя миру. Они сильны и опасны, особенно в союзе. Поэтому — не люди, но обстоятельства (некие высшие судьбинные силы), для сохранения существующего миропорядка, предусмотрительно развели их врозь.

Однако оба — лирическая героиня и ее адресат — принадлежат к одному и тому же виду (они — как орлы, те, кто способны, в отличие от обычных людей, подняться над землей). Это заставляет их ощущать внутреннее кровное родство и, одновременно, противопоставленность всему остальному миру. Оттого расставания их «не расстроили — растеряли». Оба не могут не ощущать себя потерянными, сиротами, оказавшись оторванными от себе подобных: «По трущобам земных широт / рассовали нас как сирот». Эта фраза подхватывает и развивает вторую ассоциативную возможность, намеченную первым четверостишием.

Еще один образ, представляющий обреченных существовать розно героя и героиню — разбитая надвое колода карт. Для Цветаевой карты были овеяны особыми, очень личными переживаниями. В своей автобиографической прозе она отмечала, что «...к семи годам пристрастилась к картам — до страсти. Не к игре, — к ним самим: ко всем этим безногим и двуголовым, безногим и одноруким, но обратно-головым и обратно-руким, самим себе обратным, самим от себя отворотным, самим себе изножным и самим с собою незнакомым высокопоставленным лицам без местожительства...»⁵. Это признание сообщает дополнительные аспекты возникавшему прежде образу двух рук распятого тела, сплава, единства, вырастающего из двойственности,

и неожиданно перекидывает ассоциативный мостик и к орлам-заговорщикам и сиротам: высокопоставленные особы благородных кровей и, одновременно, бесприютные сироты, вынужденные именно вследствие своего непрявленного, но грозного могущества мыкаться по «трущобам земных широт».

Наряду с этим проигрываются и другие ассоциативные слои. Известно, что Цветаева и Пастернак к этому времени были почти не знакомы лично. Оба были очарованы творческой личностью друг друга. Их «роман» разворачивался заочно — в переписке, и был, если можно так выразиться, пронизан мотивом «любви издалека», столь характерным для куртуазной литературы. Это обуславливало рыцарский, аристократический дух их отношений. Кроме того, в эти годы для Цветаевой было характерно подчеркнутое ощущение своей принадлежности к гонимой касте «голубой крови» — в духовном смысле слова, вызванное откровенным разгулом низких страстей и вульгарных вкусов в послереволюционной России. Этим чувством пронизана вся ее дневниковая проза 1918—1919 гг.

Идея разъединенности, разорванности, заданная перетекающими друг в друга глаголами с приставкой рас-, с особенной силой звучит на глубинных уровнях. Отсоединенные при помощи тире приставки не только акцентируют самозначимость их семантики (причем, четырежды используя этот прием — в первом и в начале второго четверостишия, — Цветаева задает тем самым инерцию прочтения слов с данной приставкой на протяжении всего стихотворения, даже когда она написана слитно). Сам графический образ разорванного на части слова вопиет о разъединенности, о противоестественности этой разъединенности. Ту же функцию выполняют и тире, обозначающие на письме паузу (причем, гораздо более значительную, чем дефис), они воплощают длительность — пространственную («рас — стояния») и временную («который уж, ну который — март?!»). В третьем и четвертом четверостишии в двух похожих фразах, построенных на антитезе: «Не рассурили — рассорили» и «Не расстроили — растеряли», тире — между двумя противоположностями — как расстояние одного конца земли до другого, по которым рассадил герои.

Не менее неожиданный прием использует Цветаева и на стыке третьей и четвертой строфы, разрывая надвое «орлов-Заговорщиков», соединенных дефисом. Причем второе слово, повинувшись законам оформления стихотворной строки, написано с большой буквы. Этот прием тоже работает на ощущение противоесте-

ственности разъединения, расслоения двух половинок, ставших частью единого целого (в данном случае в грамматическом смысле слова).

В целом пунктуационное сопровождение этого стихотворения отмечено необычной для Цветаевой сдержанностью в использовании восклицательных знаков (восклицательный знак в последней строчке и восклицательный знак в соединении с вопросительным — в предпоследней). Зато обращает на себя внимание обилие многоточий, которые помимо основной своей функции — создания медитативной информации, становятся еще и графическим выражением верст, милей, дали, за которыми в тексте они непосредственно следуют. Многоточие по природе своей задает столь протяженную паузу при чтении, что разделяющее героев пространство вырастает в непреодолимую преграду. Оно прочитывается, как пунктуационное выражение словесного образа «Стена да ров».

Звуковой рисунок стиха тоже выстроен таким образом, что не может не внушать подсознательно мысль, с одной стороны, о разорванности, с другой — о бесконечной протяженности разделяющего героев пространства. На образ разрыва работает звук «р», употребление которого здесь значительно превышает норму обычной речи. «Пространственность» сообщается тексту за счет преобладающей гласной «а» в соединении со свистящим «с», который невозможно произнести быстро, особенно в таких звукосочетаниях, как «ст», «сс», «сп», понижающих стихотворение и задающих ритм произнесения словам с одиночным «с». Длительность и протяженность подчеркивается и сонорными «л», «н», «м», которые Л. Якубинский называл «медленными», отмечая, что произносить их приходится медленно и с усилием⁶.

Обращает на себя внимание то мастерство, с которым на звуковом уровне Цветаева сталкивает два противоречивых образа. Мощь сил, рвущих надвое «сплав вдохновений и сухожилий», так что буквально слышен звук разрываемой плоти, выписанный при помощи «р», «к», «т». Но в то же время здесь лейтмотивом проходит и звук рыдания, плача: «-или», «-ели», «-али», «-аяли», «-илий», «-яли» и т.п., причем, окончания эти помещены в основном в сильную позицию рифмующихся клаузул.

Игра контрастами проявляет себя и в том, как Цветаева выстраивает систему рифмовки. Строчки срифмованы попарно, причем женские рифмы на -или, -ели, -али и пр. сменяются мужскими. В результате в эмоциональном плане стихотворение

прочитывается как чередование замедленного движения, слабости, смирения, плача и взрыва энергии.

Тот же эффект достигается и за счет чередования строчек с короткими (или разбитыми тире) и длинными словами. Сравни, например «В две руки развели, распяв» и «Вдохновений и сухожилий».

Стихотворение было переведено на английский язык Элейн Фейнштейн. Основная сложность перевода связана с тем, что в арсенале английского языка нет такого замечательного средства, как русское раскатистое «р». Еще Платон в диалоге «Кратил» указывал на способность звука «р» передавать ощущение движения и прорыва. Э. По тоже отмечал мощный энергетический потенциал звука «г», называя его «the most producible» — самым продуктивным согласным. Однако это замечание не может быть безоговорочно принято для британского варианта английского языка, где в отличие от американского, о котором писал Э. По, «г» в большинстве позиций не озвучивается.

Слово «расстояние» точнее всего переводится на английский язык словом «distance», предоставляющим те же возможности, что и русское «расстояние» для дальнейшего обыгрывания приставки dis- в значении разъединить, лишить, свести на нет какое-либо действие, состояние. Приставка эта позволяет вполне адекватно передать смысл всех цветаевских глаголов с «рас-». Но переводчик предпочитает опустить тире, отделяющее приставку от остального слова, по-видимому, считая его чисто орнаментальным.

Подтверждением может служить тот факт, что в переводном тексте появляются тире там, где у Цветаевой их нет. Они тоже стоят в позиции, не оправданной законами пунктуации и тоже семантизируются (в цветаевском стихотворении также встречается подобное употребление: «И не знали, что это — сплав...», «Который уж, ну который — март?!» и т.п.). Однако здесь их присутствие гораздо менее неожиданно, чем внутри слова, так как в основном тире оказываются на месте потенциальной запятой, просто удлиняя паузу (Ср.: «Рас — стояние: версты, дали/ Нас расклеили, распяли,/ В две руки развели, распяв» оригинала и «Distance: how many miles of it/ lie between us now — disconnected — / crucified — then dissected» перевода).

Отчасти решение отказаться от отделения приставки в словах на «dis-» было вызвано, вероятно, самим словом «distance», которое нельзя также свободно разбить надвое, как «расстояние», высвечивая его изначальный смысл. В английском языке

ке есть слово «stance», восходящее к глаголу «stand» — стоять. Но словарь толкует его, как позицию в спортивной игре или образ мысли, взгляд, отношение. Таким образом, расчленение слова исказило бы основную идею оригинала, согласно которому «розное стояние» героев никоим образом не влияет на их духовное единство (родство образа мысли, точек зрения, отношения к миру): «Не рассурили — рассорили». В то же время такие глаголы, как «dispersed», «disconnected», «dissected», «disconcer-*ted*» как бы сами просятся быть разделенными, следуя замыслу Цветаевой.

Тем не менее, чутко следуя строю цветаевского стихотворения, Э. Фейнштейн подхватывает прием нанизывания слов с однородными приставками. Правда, не все они оказываются глаголами, а многие глаголы вместо активной формы приобретают пассивную, как, например, в цитированном выше втором четверостишии. А в третьей строфе на заданный оригиналом эффект работает только существительное «discord», заменившее глагол « рассурили». К тому же глаголы на «рас-», превращающие расстояние у Цветаевой в некий деятельный персонаж стихотворения за счет олицетворений, в английском тексте сменяют стертые метафоры: «divide» (разделяют), «lie between us» (лежат между нами), что неизбежно ступшевыивает напряженность образной системы оригинала.

Из 16 слов на «рас-/раз-» оригинала 13 являются глаголами. В переводе слов на dis- оказывается всего 7, причем глаголов среди них только 4. Отсюда видно, что образность английского стихотворения более статична. Здесь в противоположность оригиналу на поверхности оказываются не версты, мили — расстояние, выступающее в роли палача и мучителя героев, — но глубокий слой русского текста — сами герои, разъединенные, распятые на кресте расстояний, их разделяющих, разлученные и страдающие.

Третье четверостишие полностью переключает внимание на них, рисуя метафорическую картину, которой в цветаевском тексте нет:

Our spirits and sinews fuse,
There's no discord between us.
Though our separated pieces
Lie outside
The moat — for eagles!

(Буквально: наши души и жилы сплавлены в одно целое,

между нами нет разлада. Однако куски наших расчлененных тел лежат за рвом — пищей для орлов⁷). В то время как у Цветаевой главными действующими силами и здесь выступают версты и дали (олицетворяющие безликую власть судьбы):

Рас — стояние: версты, дали...
Нас расклеили, распаяли,
В две руки развели, распяв,
И не знали, что это — сплав

Вдохновений и сухожилий...
Не рассурили — рассоръли,
Расслоили...

Стена да ров.
Расселили нас как орлов-
Заговорщиков⁸.

Кроме того, приведенная статистика свидетельствует о том, что слова с приставкой, обозначающей разделение, как бы мастерски они не были подобраны, в переводном тексте скорее служат орнаментом, чем являются структурным остовом стихотворения.

У Цветаевой в стихотворении одновременно присутствуют два интонационных рисунка. Внешний, поверхностный, легко определяемый при первом же чтении — рисунок медитативно-иронический. И глубинный, который открывается не сразу, ощущается лишь интуитивно, но становится очевидным при анализе звукового строя стиха с его концевыми и внутренними рифмами на -али, -яли, -или и т.п., — интонационный рисунок плача, «взрыда», причитания, напоминающий народные заплачки. Причем трудно сказать, которая из интонаций имеет для восприятия стихотворения большее значение. Безусловно одно: ограниченное только поверхностной интонацией, стихотворение резко бы выбивалось из общего эмоционального тона поэтического мира Цветаевой. В переводе Фейнштейн сохраняется только одна интонация — внешняя, как более близкая для английского духа.

Вследствие указанной уже особенности британского варианта английского языка, «сглаживающего» звукосимволические возможности «г», а также появления задающего условия звуковой игры слова «distance», переводное стихотворение теряет отчетливую контрастность звукового построения оригинала. Русский текст построен на преобладании звука «р», частотность употребления которого равняется 35, из которых двойное «р» употреблено только два раза. Согласно описанию А. П. Журавлева

твердый «р» — «мужественный, грубый, холодный, шероховатый»⁹. Е. А. Гурджиева отмечает, что в начале слова (в рассматриваемом стихотворении такая позиция встречается 17 раз) и мягкий, и твердый «р» получают характеристику «острый, враждебный»¹⁰. Фонарь подчеркивает преобладание данного звука в «агрессивных» текстах¹¹.

Другие типичные для «агрессивных» текстов звуки, выделенные И. Фонадем: «к», «т» тоже достаточно часто встречаются в тексте стихотворения (12 и 19 раз соответственно). Еще один доминирующий в стихотворении звук «с» (встречается 34 раза). В системе с другими согласными текст актуализирует такие его характеристики, как «тусклый, печальный, тихий»¹², по контрасту с «враждебным, злым, громким»¹³ «р».

В английском тексте согласных, имеющих характеристики, работающие на звуко-символический эффект, задаваемый «d», насчитывается 95. В русском тексте согласных, близких по характеристикам к «р», — 100. В то время как согласных с характеристиками типа «слабый, женственный, медленный» в переводном тексте — 40 (меньше половины), в оригинале — 49 (почти половина). Напрашивается вывод, что сразу по нескольким параметрам звуковая текстура перевода оказывается менее резкой, контрастной, а следовательно, рельефной и яркой. Важно также учитывать то обстоятельство, что у Цветаевой чаще всего употреблен звук «р» (35 раз) и звук «с» (34 раза), а у Фейнштейн на первом месте «s» (34 раза), а потом уже с большим отставанием «d» (16 раз). Следствием этого оказывается преобладание в английском тексте таких звуко-символических характеристик, как «тусклый, печальный, тихий», что как нельзя лучше соответствует медитативному характеру перевода.

В то же время напряженность цветаевской лирической интонации передается в стихотворении Фейнштейн другими средствами. Один из крупнейших исследователей английского фоносемантизма в поэтическом тексте — М. М. Макдемотт¹⁴ отмечал, что чем больше в стихотворении гласных высокого подъема, тем больше повышается инстинктивно голосовой тон. В английском стихотворении гласные переднего ряда преобладают (30 из 49 гласных¹⁵), в то время как в русском преобладают гласные заднего ряда (55 из 71).

У Цветаевой на общее настроение работает также и ритмический строй стиха. Уже самое первое четверостишие, построенное из коротких слов, или слов, разделенных на части тире, задает рваный ритм. Причем во всех четверостишиях первые две

строчки в начальном слоге несут в себе тенденцию сверхсхемного ударения, провоцируемого приставкой «рас-», несущей на себе самостоятельную семантическую нагрузку. Этот прием расшатывает стройность логазда, в котором в целом выдержано все стихотворение, и создает дополнительное ощущение разлада.

Для английского языка короткие слова естественны и воспринимаются как норма — на них переводчику сыграть трудно. Хотя, возможно, подтверждением тому является заключительное двустишие, в котором все слова, кроме одного — односложные:

— What then? Well. Now it's March!
And we're scattered like some pack of cards!

В основном же Э. Фейнштейн, напротив, акцентирует многосложные слова, большая часть которых содержит приставку «dis-»: «disconnected», «disconcerted», «dissected». К ним примыкают: «separated», «crucified», «different», «conspiracy», «backwaters», в результате чего семантика отдаленности, разъединенности оказывается выделенной, подчеркнутой уже самой длительностью (зрительной и произносительной) этих слов.

Стихотворение Фейнштейн достаточно строго организовано для современной английской поэзии. Здесь нет четкой рифмовки оригинального текста, непривычной для английского читательского уха. Тем не менее на том уровне, на котором ее может принять и воспринять национальная традиция, рифма присутствует. Таковы, например рифмы, построенные по принципу созвучия корневого гласного miles — quietly; dispersed us — of the earth; pieces — eagles; рифмы для глаза fuse — us; march — cards; и уже вполне привычное для русского поэтического сознания сочетание disconnected — dissected и т.п.

Переводчику удается даже частично воспроизвести чередование мужских и женских клаузул оригинала (правда, нередко только для глаза: так miles звучит, как мужская клаузула, а выглядит, как женская). Но при недостатке в английском языке слов с ударением на второй слог от конца, эта мера, по возможно более точному сохранению фактуры переводимого текста, заслуживает того, чтобы быть отмеченной особо.

Однако в английской поэзии более ценным считается искусство не чеканно рифмовать клаузулы, а оформлять их затейливой звуковой вязью, которая часто обнаруживает себя только зрительно. Так, в первой строфе miles не только созвучно своей корневой гласной с quietly, но и притягивается к us за счет общего «s» на конце. Точно так же в третьей строфе fuse, us,

pieces, eagles объединены общим «s». В то же время outside третьей строфы перекликается с miles и like четвертой и так далее.

Таким образом, можно сделать вывод, что данное стихотворение в целом доносит до английского читателя основную идею и эмоциональный импульс оригинала. Переводчица мастерски использует функциональную замену тех элементов стихотворения, которые не могут быть восприняты английскими читателями, средствами, принятыми в национальной поэтической традиции. (Принцип функционального подобия, о котором говорит Е. Г. Эткинд¹⁶).

¹ Левик В. О точности и верности // Мастерство перевода. М., 1959.

² Мкртчян Л. Поэзия в переводе // Мастерство перевода. М., 1969. С. 15.

³ Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста / Под ред. В. П. Григорьева. М., 1990. Мысль о том, что произведение искусства, равно как и художественный мир писателя подобен живому / природному организму, высказывали также В. В. Вейдле (см.: Вейдле В. В. Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж, 1980) и Е. Эткинд (см.: Эткинд Е. Предисловие // Вейдле В. В. Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи).

⁴ Очерки истории языка русской поэзии XX века. С. 41.

⁵ Цветаева М. И. Автобиографическая проза. Черт // Собрание сочинений. М., 1997. Т. 5, кн. 1. С. 39.

⁶ Якубинский Л. «Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языке» // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 52—54.

⁷ Здесь нельзя не обратить внимание на фактическую неточность, которая допущена в переводе. Орлы не питаются мертвечиной. Такой образ никак не мог возникнуть у самой Марины Цветаевой, которая любила и очень хорошо знала пушкинскую «Капитанскую дочку», где Пугачев — самый любимый ее персонаж в повести — рассказывает калмыцкую сказку о вороне, который живет триста лет, но питается мертвечиной, и об орле, который живет только тридцать три года, но питается живой кровью.

⁸ Цитируя русский текст приходится приводить более пространственный пассаж, поскольку здесь одно предложение разворачивается более чем на две строфы, в то время как в английском переводе это предложение разбито на четыре!

⁹ Журавлев А. П. Фонетическое значение. Л., 1974. С. 47.

¹⁰ Гурджиева Е. А. Элементарный звуковой символизм (Статистическое исследование): Автореф. дис..... канд. филол. наук. М., 1973. С. 5.

¹¹ Fonagi I. Communication in Poetry // Word. 1961. Vol. 17, № 2. P. 198.

¹² Журавлев А. П. Указ. соч. С. 46—49.

¹³ Там же. С. 46—49.

¹⁴ Macdermott M. M. Vowel Sound in Poetry. Their Music and Tone-colour. Kgan Paul, Trench, Tubner & Co Ltd., L., 1940.