

**К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ СТИХОТВОРНОГО РАЗМЕРА:
СЕМИОТИЧЕСКИЙ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ, ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ
(на примере переводов У. Б. Йейтса на русский язык)
Часть II**

Д. А. Холина

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 19 октября 2012 г.

Аннотация: рассматривается стихотворный размер как двухсторонний знак, означающим которого является метрическая схема, а означаемым – «семантический ореол», условно закрепленный за определенной стихотворной «формой». Нашей задачей было провести сопоставительное исследование стихотворных текстов У. Б. Йейтса и их переводов на русский язык, выполненных Г. Кружковым, В. Савиным, А. Блейз. В заключении приводятся ряд рекомендаций для переводчиков, работающих с поэтическими текстами.

Ключевые слова: стихотворный размер, семантической ореол, шестистопный ямб, сонет, александрийский стих.

Abstract: we consider verse metre a bilateral sign whose signifying is the rhythmic structure of a poem, and the signified is the semantic associations attached to the metre. We attempt to compare W. B. Yeats's original texts with their translations into Russian made by G. Kruzikov, V. Savin, A. Blaze and make a conclusion about a set of recommendations for a translator to follow.

Key words: verse metre, semantic associations, iambic hexameter, sonnet, alexandrine verse.

**Семантический ореол метра:
переводческий аспект**

По словам Хелен Вендлер, “A poem is an experience in time activated by its forms, from the phonetic to the structural” / «Стихотворение – это переживание во времени, вызванное фонетическими, композиционными и другими средствами, создающими «форму» (перевод наш. – Д. Х.) [1, с. 5]. У. Б. Йейтсу удается оставаться в рамках традиции, но в то же время он, будучи модернистом, активно экспериментирует с рифмой, метром и строфой: “Because I need passionate syntax for passionate subject matter I compel myself to accept those traditional metres that have developed with the language. ... I must choose a traditional stanza, even what I alter must seem traditional” / Я вынужден принять те традиционные метры, которые развивались вместе с языком, ведь мне нужен эмоциональный синтаксис для того, чтобы говорить о чувствах. Я должен использовать традиционную строфу, и даже те изменения, которые я вношу, должны быть традиционными (перевод наш. – Д. Х.) [2, с. 15]. Отклонения от «канона», такие, как несовпадение формы (баллада, сонет) и содержания стихотворения, дополнительные или отсутствующие ударения, наличие точной или неточной рифмы, по мнению Х. Вендлер, являются семантически значимыми. Мы остановим-

ся на шестистопном ямбе и рассмотрим его в сочетании с другими выразительными средствами, ведь смысл поэтического текста заложен во всех элементах его структуры [3, с. 19–43].

**Семантический потенциал
шестистопного ямба в стихотворении
«The Unappeasable Host»**

Стихотворение «The Unappeasable Host» включено в ранний сборник *The Wind among the Reeds* (1899), основными мотивами которого являются двоемирие и взаимопроникновение сверхъестественного мира бессметных существ – Сидов и мира смертных людей, а также переживания героя из-за несчастной любви. Так, в стихотворении *The Unappeasable Host* роль «посредника», путешествующего между мирами, выполняет ветер. Образы моря и закатного солнца также выполняют роль посредников-медиаторов из одного мира в другой: путешествуя по морю, можно попасть в страну Сидов, а закат – слияние дня и ночи – это время, когда происходят встречи со сверхъестественным [4, с. 116].

The Unappeasable Host

1. THE Danaan children laugh, in cradles of wrought gold,
2. And clap their hands together, and half close their eyes,
3. For they will ride the North when the ger-eagle flies,
4. With heavy whitening wings, and a heart fallen cold:

5. I kiss my wailing child and press it to my breast,
6. And hear the narrow graves calling my child and me.
7. Desolate winds that cry over the wandering sea;
8. Desolate winds that hover in the flaming West;
9. Desolate winds that beat the doors of Heaven, and beat
10. The doors of Hell and blow there many a whimpering ghost;
11. O heart the winds have shaken, the unappeasable host
12. Is comelier than candles at Mother Mary's feet.

Стихотворение имеет форму сонета, соединяющего в себе особенности шекспировского сонета и сонета Петрарки. К особенностям итальянского сонета относятся: точная опоясывающая рифма (abba cddc effe), ритм (шестистопный ямб) и логическая структура: в первых шести строках содержится описание некоей ситуации, описывающей конфликт, в следующих восьми следует его разрешение. Две последние строки, подводящие итог стихотворению и резюмирующие в афористичной форме все, что было сказано выше, однако, принадлежат к шекспировской традиции. Х. Вендлер отмечает, что У. Б. Йейтс редко использовал сонет в чистом виде, а особенно – его шекспировский вариант (No Second Troy, 1916). Йейтс предпочитал ему итальянский, как, например, в *In the Seven Woods* (1903), поскольку логическая структура последнего дает большие возможности для диалектического развития мысли, или же создавал «гибриды» из обеих форм (*At the Abbey Theatre*, 1916; *Leda and the Swan*, 1923; *Meru*, 1935) [1, с. 147–181]. В *The Unappeasable Host* сонетная форма модифицирована почти до неузнаваемости: вместо положенных 14 строк мы имеем 12, без проделов, разделяющих строфы.

В «*The Unappeasable Host*» конфликт реализуется в противопоставлении мира живых и мира бессмертных. Так, бессмертные дети богини Дану смеются, торжествуют, будучи бессмертными, в то время как человеческий ребенок плачет, а его мать, слыша ветер, несущий голоса Сидов, чувствует конечность жизни и приближение смерти. Однако, эти миры не только противопоставлены, но и обладают чертами сходства, и в этом заключается разрешение конфликта. Золотые кроватки детей богини Дану и узкие могилы, ожидающие людей, имеют похожую форму, и подобный параллелизм между ними не случаен. Единство мира живых и мира неживых подчеркивается синтаксическим параллелизмом и анафорой в строках 7, 8, 9 (*Desolate winds*). Ветер, гуляющий свободно между мирами, одинаково достигает и рая, и ада. Его беспрепятственное движение передается через однородные придаточные, соединенные союзом *and*, при этом глаголы в обоих придаточных совпадают (*beat – beat*). Кроме того, в строках 9, 10 мы наблюдаем анжамбеман – конец фразы захватывает начало следующей строки, что убыстряет темп чтения и тоже создает

эффект беспрепятственного движения, а также прозаизированную интонацию, частично нивелирующую ритм стиха. «Недостающее» для классического сонета количество строк тоже значимо, оно заставляет читающего «споткнуться» на двух последних строчках: вместо предполагаемого продолжения о ветре и духах, герой акцентирует собственные чувства и дает оценку ситуации. Мы видим парадоксальное утверждение о том, что безудержные Сиды оказываются для героя притягательнее, чем игрушечные лампы – атрибут религиозного культа.

Нам было необходимо сообщить приведенную выше информацию до того, как мы станем говорить о метре для того, чтобы показать, что все выразительные средства существуют и работают не по отдельности, а дополняют друг друга. Шестистопный ямб в данном случае «поддерживает» традиционную форму итальянского сонета, влекущую за собой диалектику противоречия и поисков его разрешения.

Теперь обратимся к переводам стихотворения, выполненным Г. Кружковым («Неукротимое племя»), А. Блейз («Неукротимая орда») и В. Савиным («Непримиримый сонм»). Оригинальный текст написан шестистопным ямбом с регулярным чередованием ударных и неударных слогов, в то время как русские тексты содержат больше отклонений от традиционного ритмического рисунка. Это можно объяснить различием в строе языков: наличием флексии и сравнительно большим количеством морфем в слове, отсюда большее количество неударных слогов, что приводит к использованию в русском тексте трехсложного размера вместо двухсложного. Так, у Г. Кружкова мы наблюдаем чередование ямба и анапеста с окончанием строки на ударный слог (золотых – глаз – час – крутых – мне – зов – валов – огне – врат – вой – рой – лампад). Мужские рифмы являются весьма удачным решением, так как, во-первых, они передают особенности рифмы в языке оригинала. Во-вторых, необходимо помнить, что использование женской рифмы привело бы к пропуску ударения на последней стопе, что нежелательно, поскольку, как уже было сказано выше, русская силлабо-тоника подобных вольностей не допускает.

The Danaan children laugh, in cradles of wrought gold,
And clap their hands together, and half close their eyes <...>
<...> O heart the winds have shaken, the unappeasable host
Is comelier than candles at Mother Mary's feet.

Дети Даны смеются в люльках своих золотых,
Жмурятся и лепечут, не закрывают глаз <...>
<...> О сердце, пронзенное ветром! Их неукротимый рой Роднее тебе Марии Святой, мерцанья ее лампад!

У А. Блейз мы также наблюдаем чередование ямба и анапеста:

Дети Дану смеются в резных золотых колыбелях
И, полуприкрыв ресницы, в ладони весело плещут <...>
<...> О сердце, сраженное ветром — ордою неукротимой,
Что слаще сиянья свечей в изножии Девы Пречистой.

Женские рифмы, использованные А. Блейз, как раз и создают нежелательный пропуск последнего ударения: колыбелях – плещут – кречет – оледенелой – обнимаю – могилы – стылым – краем – свищут – дыма – неукротимой – пречистой.

В. Савин тоже совмещает в пределах одной строки ямба и анапест, а также чередует мужские и женские рифмы в последней стопе: в полусне – ресницы – орлица – снег – его – обоих – прибоя – сонм – сон – большие – Марии – огневой, что отчасти помогает «выровнять» ритмический рисунок:

Дети Данаана смеются в полусне,
Хлопают в ладоши, полузакрыв ресницы <...>
<...> О сердце шаткое, свечей у ног Марии
Приятней все ж непримиримый сонм.

Таким образом, в русскоязычном тексте стихотворения все переводчики совершают трансформацию, частично заменяя двухсложник трехсложником (ямб замещается анапестом). Для достижения наибольшей экспрессивности русскоязычного ямба рекомендуется в русском тексте использовать мужские рифмы для того, чтобы сохранить последний ударный слог в строке, как того требует русская силлабо-тоника.

Семантический потенциал шестистопного ямба в стихотворении “The Withering of the Boughs”

Обратимся к стихотворению “The Withering of the Boughs” из сборника *In the Seven Woods*, относящегося к среднему периоду творчества поэта. Оно вписывается в общее звучание сборника тем, что в нем присутствуют элементы театральности, драматизации (наличие прямой речи, обращения к собеседникам-птицам). Его лирический герой оставляет надежду соединиться со своей возлюбленной [5, с. 96–101]. Эта утрата требует того, чтобы герой «высказал» свою боль, превратив ее в произведение искусства. В этом стихотворении «эмоциональный синтаксис» реализуется в форме личного мифа, (географические объекты в котором, однако, вполне реальны – Echtge / гора Этге), в котором окружающая природа не просто персонифицируется, а является, подобно разумному человеку, собеседником героя, у которого тот пришел искать утешения. Сравним переводы фрагментов стихотворения, выполненные Г. Кружковым и А. Блейз.

The honey-pale moon lay low on the sleepy hill,
And I fell asleep upon lonely Echtge of streams.

*No boughs have withered because of the wintry wind;
The boughs have withered because I have told them my dreams*
(W. B. Yeats, “The Withering of the Boughs”).

Бледнея, луна опустилась меж сонных холмов.
И я задремал на Этге, где рек начало начал,
Нет, не от ветра увяли листья в лесу –
От снов моих, которые я рассказал («Увядание листьев»,
пер. Г. Кружкова).

Медово-бледная луна легла на сонный склон,
И я на Этге задремал, в ручьёвой стороне.
Не ветер ветви иссушил, не зимний холод лютый, —
Иссохли ветви, услышав, что видел я во сне («Увядание
ветвей», пер. А. Блейз).

Стихотворение состоит из трех октетов, каждый из которых заканчивается двумя строками рефрена, имеющего достаточно двусмысленную синтаксическую структуру: высказывание “*No boughs have withered because of the wintry wind*” не отрицает наличие ветра, но отрицает ветер как возможную причину увядания. Вспомним, что ветер на языке Йейтса может означать «зов» другого мира, в котором можно увидеть те фантастические образы, которые следуют дальше: колдуньи, танцующие Сиды, Байле и Айлинн в образе лебедей, скованных одной цепью. С другой стороны, “*the wintry wind*” (ледяной ветер) является осязаемым и воздействует на органы чувств, а не на воображение. Поэтическая картина мира У. Б. Йейтса строится на антиномиях, и в данном случае имеет место противопоставление и взаимопроникновение материального, вещественного и призрачного, идеального. Высказывание “*The boughs have withered because I have told them my dreams*” также содержит противоречие, которое основано на нарушении причинно-следственных связей и заключает в себе скрытый перформатив. Герой творит своими словами «другую» реальность, рассказанные сны приобретают сакральные, магические свойства, что, на наш взгляд, может быть истолковано как поэтическое творчество (вспомним, что кельтские барды по своему статусу были близки к друидам, и их функции даже часто сближались). Иными словами, рефрен обеспечивает трансформацию-перетекание тоски героя в череду эстетизированных образов кельтской мифологии и наоборот: изменяющихся образов в устойчивое, зафиксированное отдельно взятым стихотворением эмоциональное состояние героя, что напоминает еще об одной антиномии – изменение / стабильность.

Стихотворение написано шестистопным ямбом с паузой после четырех ударений, двенадцатисложным александрийским стихом, который является достаточно гибкой стихотворной формой, которую можно использовать для передачи разных смыслов. Соответственно, выразительный характер этого стиха адаптируется под содержание, но ритм при этом об-

ладает некоторой тяжеловесностью и медлительностью, главным образом, за счет длинной строки. Самым известным англоязычным упоминанием об александрийском стихе является фрагмент из «Эссе о критике» (1711) А. Поупа, где автор «импрессионистически» связывает ритм шестистопного ямба с медленным и затрудненным движением раненой змеи:

A needless alexandrine ends the song that like a wounded snake, drags its slow length along [6].

Первые четыре стопы в оригинальном тексте имеют более или менее регулярный ритм, в следующих двух в стопах (строки 1, 4, 8) мы отмечаем появление пиррихия, придающего ямбу ритмическое разнообразие и приближающего поэтическую речь к разговорной (см.: *murmuring to the birds, out of the depths of the lake*). Гибкость ритмического рисунка подчеркивается неточной рифмой *abacbdcd*, частично — перекрестной, частично — опоясывающей, «присоединяющей» к уже имеющимся шести строкам рефрен (выделен курсивом). Так, в строфе 2 мы имеем: *take – wool – lake – kind – cool – gleams – wind – dreams*. В трех случаях из четырех рифма является ассонансной, а в четвертом (*kind — wind*) — омонимической (омографической), глаголы могут рифмоваться с существительными, существительные — с прилагательными (*take – lake, wool – cool*), т.е. при совпадении фонем и слогов, на которые падает ударение, части речи могут не совпадать. При этом «*kind*» «поддерживается» в начале следующей строки ассонансом в *wind* и *unwind*, который создает внутреннюю тавтологическую рифму:

<...> where the Danaan *kind*

Wind and *unwind* their dances <...>.

Таким образом, получается, что **на каждую закономерность найдется элемент, ее нарушающий**. Все упомянутые нами выразительные средства (рефрен, рифма, ритм) служат одной цели: они выражают противоречивость внутреннего мира героя, его боль от потери возлюбленной эстетизируется и драматизируется. Превращение реального мира в мифический, неживого пейзажа — в живое существо, зыбких чувств — в вечную поэзию передается через использование «классической» формы, популярной в эпоху классицизма, во времена Корнеля и Расина, но при этом модифицированной и «расшатанной» дополнительными неударными слогами, разнохарактерной рифмой и нарушением причинно-следственных отношений. Три раза повторяющийся рефрен собирает и упорядочивает этот кажущийся «хаос» в единую цельную структуру.

В последней строке рефрена присутствует нерегулярный, «разговорный», практически прозаический ритм, который сохраняется в переводе Г. Кружкова.

В целом, Г. Кружкову удается сохранить ямба, правда, в рефрене он становится пятистопным, но в нем остается присутствующий в тексте оригинала пиррихий. Дополнительные безударные слоги «плавают» из начала строки в конец, что неизбежно: вспомним, что в английском языке ударные морфемы короче, а процент ударных слогов — выше. Оба переводчика полностью сохраняют рифмовку оригинала: *abacbdcd* (луна, зов, нужна, несущая, холмов, начал, в лесу, рассказал; пусть — стон — грусть — приюта — склон — стороне — лютой — во сне), при этом мы отмечаем более высокую частотность глагольных рифм в переводе Г. Кружкова и более высокую концентрацию рифм из существительных у А. Блейза. У А. Блейза шестистопный ямба оказывается более стабильным, неударные слоги появляются, как правило, после второго ударения в строке, а могут и вовсе не появляться, в целом, по сравнению с переводом Г. Кружкова, их число меньше (1–2 на строку vs 2–3). Разговорный характер второй строки рефрена нивелируется за счет более регулярных по сравнению с оригиналом ударений (исключение составляют два дополнительных неударных слога после второго ударения). Проведенный нами опрос среди получателей перевода, не являющихся специалистами в области переводоведения и квантитативной метрики, показал, что перевод А. Блейза воспринимается как «гладкий», «очень быстро читающийся», «лишенный шероховатостей», «излишне красивый» и даже «выхолощенный», что, по всей видимости, связано с более высокой степенью упорядоченности ритма и большей регулярностью ударений, что приводит к более высокому темпу чтения. Подобная упорядоченность в сочетании с лексическим наполнением, поэтизмами (нега) и фольклоризмами (холод лютой, премудрость, в ручьевои стороне, цепочкой скованы золотой) убирает экзотизм кельтской мифологии, подменяя ее русскими фольклорными мотивами. Подобная русификация, на наш взгляд, не совсем оправдана, особенно, при наличии гэльских топонимов (гора Этге).

Таким образом, как бы нам не хотелось представить четкий перечень рекомендаций о том, как следует переводить стихотворный размер, однозначного ответа на это вопрос пока нет, так как семантический ореол условен и неточен. Рассматриваемый практический материал нуждается в систематизации и доработке. Так, в дальнейшем планируется создать корпус, в котором будет представлен не только шестистопный ямба, но и другие метры, использованные У. Б. Йейтсом.

Однако на данном этапе нам удалось выяснить, что ритм стихотворения необходимо рассматривать в комплексе с другими языковыми и неязыковыми выразительными средствами: лексическими, синтаксическими, стилистическими, рифмой и формой

стиха. Один и тот же метр может иметь разный семантический ореол в зависимости от стихотворения и выполнять разные экспрессивные функции. Так, в первом из рассмотренных нами стихотворений шестистопный ямб, который, как и любой другой метр, является механизмом культурной памяти, является характерной чертой итальянского сонета. Итальянский сонет актуализирует комплекс сложившихся в европейской культуре ассоциаций, связанных с этой формой, так, например, он предполагает наличие конфликтных точек зрения или ситуации противопоставления, что вполне соответствует поэтической картине мира У. Б. Йейтса и его диалектике антиномий.

Во втором из рассмотренных нами стихотворений шестистопный ямб является отличительной чертой другой формы – александрийского стиха. Его классический «античный» ореол говорит о стремлении поэта остаться в рамках традиции, что подкрепляется образами, заимствованными из кельтской мифологии, что тоже говорит о приверженности традиции. В то же время привычная стихотворная форма «расшатывается» за счет сверхсхемных неударных слогов, неточной рифмы, нарушения причинно-следственной связи в рамках высказывания. В данном случае шестистопный ямб противостоит модернистской деформации и прочно «укореняет» текст в многовековой стихотворной традиции.

Переводчику, работающему над поэтическими текстами, необходимо иметь представление о том, как различаются системы стихосложения в культуре-источнике и культуре-реципиенте; необходимо также знать, какие стихотворные формы и выразительные средства используются переводимым поэтом. Важно понимать, что стихотворный метр имеет знаковую природу, и, как любой знак, имеет план содержания.

Необходимо подвергать доскональному анализу встречающиеся в тексте ритмические «неровности» и прочие формальные «неправильности», определить причину их появления, попытаться выяснить их назначение, а затем рассматривать возможности их передачи в языке перевода.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Vendler H. Our Secret Discipline. Yeats and Lyric Form* / H. Vendler. – Oxford University Press, 2007. – 428 с.
2. *Perloff M. Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats* / M. Perloff. – The Hague : Mouton & Co. N.V. Publishers, 1970. – 249 p.
3. *Лотман Ю. М. Структура художественного текста* / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 19–43.
4. *Приходько В. С. Мифопоэтический аспект ранней лирики У. Б. Йейтса (1889–1899 гг.)* : дис. ... канд. филол. наук / В. С. Приходько. – Ростов н/Д., 2005. – 262 с.
5. *Unterecker J. A Reader's Guide to Willam Butler Yeats* / J. Unterecker. – London : Thames and Hudson, 1961. – 310 p.
6. *Alexandrine*. – The Free Dictionary. – Mode of access: <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Iambic+hexameter> (дата обращения: 18.07.2012).
7. Анна Блейз. – Страничка переводчика (переводы с английского). – Режим доступа: <http://annablaze.narod.ru/> (дата обращения: 13.07.2012).
8. *Йейтс У. Б. Плавание в Византию : стихотворения* / У. Б. Йейтс ; пер. с англ., вступ. ст. и коммент. Г. Кружкова. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 300 с. – Текст парал.: англ., рус.
9. Уильям Батлер Йейтс. Стихи (в переводах разных авторов). – Режим доступа: http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/94483/Iieiits_-_Stihi_%28V_perevodah_raznyh_avtorov%29.html (дата обращения: 13.07.2012).

Воронежский государственный университет

Холина Д. А., аспирант кафедры теории перевода и межкультурной коммуникации

E-mail: dariakhol@mail.ru

Voronezh State University

Kholina D. A., Post-graduate Student of the Translatology and Cross-Cultural Communication Department

E-mail: dariakhol@mail.ru