

РИТМОМЕЛОДИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА И “ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ” ВЕРЛЕНА В ПЕРЕВОДАХ РУССКИХ ПОЭТОВ

Н. К. ГОНЧАР-ХАНДЖЯН

Давно уже известно и общеизвестно, что поэзия и музыка - две временные формы искусства - в отличие от пространственных связаны не только теснейшей генетической связью, но потому-то ею и связаны, что соприсродны субстанционально. Субстанцию и той, и другой составляет звук, последовательность звуковых единиц, их разворачиваемость в обращенное к слуху звучание, на уровне искусства приобретающее благозвучие, мерность, гармонизированное или же мелодическое и в силу этого именно эстетически и эмоционально воздействующее. Разница в том, что музыка оперирует “чистым”, “беспредметным” звуком, поэзия же - словом, то есть звуком, предметно, понятийно наполненным, семантизированным, смысловым. Она выстраивает не звуки и созвучия как таковые. Воспользовавшись выражением Марины Цветаевой, скажем, что поэзия выстраивает “созвучия смыслов”. Идеальную формулу поэтического текста дал нам Пушкин: “союз волшебных звуков, чувств и дум”. Действие и воздействие слова в поэтическом тексте - это слиянное действие и воздействие слова-знака и слова-звука.

Известны также свидетельства многих и многих поэтов о том, что стихи для них или рождаются, начинаются с ритма, с распева темы, еще до слов, или даются, складываются в словах, лишь найдя и выдерживая, ведя найденный ритм и распев своей темы. У метрического поэта “стих и мелодия выливаются вместе” - это обобщение из статьи О. Сенковского о древнем гекзаметре приводит Б. Эйхенбаум (оценивающий статью как “замечательную”) в своем фундаментальном исследовании “Мелодика русского лирического стиха”¹.

Наконец, упомянув исследование Б. Эйхенбаума, отметим и то, что в литературоведении целую область составило стиховедение, с особым своим предметом распознавания, а именно - музыкально-композиционных, ритмомелодических законов стиха. И сколько же в стиховедении музыкальных терминов: ритм, гармония, мелодия, тон, такт, кантилена, симфония, каданс, каденция, реприза, инструментовка, лад, напевность, распев и т. д.

Стихотворное произведение поэзии и, в частности, лирической складывается и соответственно воспринимается как музыкальная, ритмомелодическая композиция. В ней и только в ней как в органичной себе форме сказывается содержание, тема стихотворения. Ритмомелодика в широком смысле вбирает в себя, по слову Андрея Белого, естественную напевность души поэта, то есть то, что душе поэта жаждет высказать, выразить. А Белый неоднократно и страстно говорил о *мелодии* как о “песенной душе лирики”, мелодию же определял так: “Только в *мелодии*, поставленной в центре лирического произведения, превращающей стихотворение в подлинную распеваемую песню, поставлены на свое место: образ, звукоряд, метр, ритм (...); ритм нам дан в пересечении

¹ См. в кн.: Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, с. 353-354.

со смыслом; он - жест этого смысла; в чем же место пересечения? В интонационном жесте смысла; а он и есть *мелодия*².

Помеченное выше в самых общих и кратких чертах говорит о первостепенно важной функции ритмомелодики в создании стихотворного текста - функции организатора композиции, функции тона, вбирающего и ведущего тему. Отсюда и то первостепенной важности значение, которое приобретает при переводе стихов с языка на язык улавливание и адекватная передача их музыкальной выстроенности. Тем более важно это, когда из языка в язык переводится тяготеющая к напевности лирика, будь то стихи немецких или английских романтиков, французских или русских символистов или, в армянской поэзии, Теряна, Исаакяна, Чаренца. Что уж говорить о важности музыкальной, ритмомелодической отзывчивости при переводе стихов такого лирика, как Верлен с его музыкальной и по духу, и по строю своему поэзией; Верлен, провозгласивший: "музыка прежде всего!" - девиз для целых плеяд европейских поэтов, идущих ему вослед; Верлен, давший самому знаменитому своему сборнику вполне программное заглавие - "Песни без слов".

Приведем несколько характеристик, которые дает этому сборнику Верлена Л. Г. Андреев, посвятивший ему специальную главу в своей книге "Импрессионизм". В сборнике этом "целая программа импрессионистической поэзии, ее ближайшей цели - музыкальности, ее далеко идущего следствия - "бессловности"... пейзаж здесь... преобразился, став пейзажем импрессионистическим - "пейзажем души", поэтому этот сборник составляется из "созвучий", то есть эмоциональных зарисовок, из стихотворений-набросков, фрагментов, мотивов, мелодий, собирающихся вместе в симфонию звучащего слова. В целом сборник и составляющие его стихотворения не имеют тем, осмысленных сюжетов, логического развития (...), создает же стихотворение движущаяся метафора, которая не декламируется, а словно бы поется... Повторения, внутренняя рифмовка, система созвучных гласных, аллитераций - все это создает эффект поразительного благозвучия, подлинной музыки стиха, музыки слова"³.

При том, что в различных языках слова, как правило, не совпадают по смысловому наполнению и стилистической окраске и уж совсем могут расходиться по звучанию и протяженности, возможно ли представить "переводимость" стихотворений с подобным уровнем музыкальной выстроенности и выразительности, т. е. возможна ли "созвучность" их воссоздания, без чего в данном случае, если и пропоется "песня", то вовсе не эта, а другая, иная?

Ниже мы попытаемся ответить на этот вопрос анализом ритмомелодической отзывчивости русских переводов одного из стихотворений французского лирика.

Верлена, решительно и заразительно обновившего темы, мотивы, язык поэзии, снявшего для поэзии границы между объективным и субъективным, внешним и внутренним, слившего их в одно, сомкнувшего в своем творчестве импрессионизм с символизмом, "нюансы" с "намекami" и "напевами", переводили на рубеже веков и впоследствии многие русские поэты. Иннокентий Анненский, зачинатели и лидеры символизма Брюсов и Сологуб, Вяч. Иванов, Максимилиан Волошин, ряд поэтов-символистов третьего и далее разряда, ближе к нам - Бенедикт Лифшиц, Пастернак, Эренбург, Чухонцев, блестящие мастера перевода А. Гелескул, А. Эфрон. В целом можно сказать, что Верлен состоялся в русском звучании. И совершенно особую роль тут сыграла переводческая работа, в частности, Брюсова, Сологуба и Пастернака.

² А. Белый. Будем искать мелодия (Предисловие к сборнику "После разлуки"). - В кн.: Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 547.

³ Л. Г. Андреев. Импрессионизм. М., изд. МГУ, 1980, с. 86-87, 90-91.

Для молодого Брюсова, одного из зачинателей символизма в русской поэзии, Поль Верлен был одним из “начал” символизма, его эстетики, ярко проявившейся не в абстрактно-идеалистическом, а в импрессионистическом своем варианте. С Верленом Брюсов выходил на свои пути в поэзии, и примечательно, что первой его изданной книгой была книга переводов из Верлена (“Романсы без слов”, Москва, 1894). Лишь год спустя появился его сборник “Шедевры”. В течение двадцати лет Брюсов, восхищенный, по его же признанию, “исключительной искренностью” и “поразительным очарованием музыкальной формы”⁴ верленовской поэзии, с великим усердием переводил этого поэта, и итогом его трудов стало изданное в 1911 году солидное собрание стихотворений Верлена.

Наибольшее и главное место принадлежит Верлену в переводческом репертуаре и другого выдающегося поэта символизма - Федора Сологуба. Переводы из Верлена дважды издавались Сологубом отдельной книгой (в 1908-м и в 1923-м, в общем счете - 53 стихотворения), причем сам Сологуб считал верленовскую книгу седьмой книгой своих стихов. О переводах его высоко отзывался Брюсов. М. Волошин писал, что Сологубу “удалось осуществить то, что казалось невозможным и немыслимым: передать в русском стихе голос Верлена”⁵. Сологуб лелеял идею соединить в одной книге свои и брюсовские переводы из Верлена. “Соединение наших переводов могло бы быть полезно”, - писал он Брюсову в 1918 г.⁶ и представил даже такую заявку в издательство “Всемирная литература”, но издание осуществлено не было. Как бы то ни было, именно любовной посвященностью и трудами двух этих поэтов - Брюсова и Сологуба - осуществлено было приобщение русского читателя к поэзии великого французского лирика, к волнующим “пейзажам” его души.

Какова же особенность роли третьего из названных поэтов - Бориса Пастернака? Ее особенность здесь в том, что именно Пастернаком с его редкостной силы поэтическим даром и голосом и всепокоряющей артистичностью переводчика ряд стихотворений Верлена и среди них занимающая нас “песня без слов” были исполнены на уровне шедевров поэзии, на вершинном уровне переводческого искусства, когда отзыв и полнота поэтического вдохновения поддержана полнейшей отзывчивостью поэтической техники.

Итак, три поэта, к тому же, можно сказать, три классика русского поэтического перевода привносят в русскую переводную поэзию стихи созвучного их мироощущению и эстетике, любимого ими французского лирика, каждый по-своему стремясь к верности духу, образам, звучанию оригинала. Соотнести и сравнить, что же и как у них получается, достаточно увлекательно просто с читательской точки зрения и чрезвычайно интересно и показательно с точки зрения профессионально-аналитической. Для такого соотнесения и сравнения нами выбрана одна из характернейших верленовских “песен без слов”, прозвучавшая в переводах всех трех поэтов. “Поэтическое произведение нерасчленимо, - справедливо утверждает Е. Эткинд, - оно представляет собою единство идеи, образа, слова, ритма, интонации, звукописи, композиции. Невозможно отделить ритм от стиля речи, синтаксис от интонации или музыкальности. Аналитическое рассмотрение требует изоляции отдельных сторон, но понятно, что такая изоляция может быть лишь условной, лишь от-

⁴ См. примечания в кн.: *Валерий Брюсов. Стихотворения и поэмы*. Л., 1961, с. 842. Там же и оценка самим Брюсовым своих переводов из Верлена: “В этих опытах было больше усердия и восторга перед поэзией Верлена, чем действительно воссоздания его стихов на русском языке”. Заметим, однако, что это самооценка мастера и как “первооткрыватель” Брюсов немало тут достиг.

⁵ См. примечания в кн.: *Федор Сологуб. Стихотворения*. Л., 1978, с. 634. О письме см. с. 635.

носительной”⁶. К такой “лишь условной” изоляции отдельной стороны мы и прибегаем здесь, выделяя определенный аспект сравнительного анализа - ритмо-мелодический, музыкально-композиционный, ибо при переводе такого поэта, как Верлен, - “музыка прежде всего”, тем более в “песне без слов”.

Вот два начальных катрена верленовской “песни”:

*Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable.*

*Le ciel de cuivre
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.*

Второй катрен повторяется в “песне” и как четвертый, первый возвращается шестым, замыкая “кольцо” композиции.

Вот воспроизведения этих катренов у трех поэтов-переводчиков:

В. Брюсов, вариант первый

*По необъятной
Степи тоски
Снег, как пески,
Блещет невнятно.*

*Медная твердь
Дремлет без света,
Веришь, что это
Месяца смерть.*

В. Брюсов, вариант второй

*Мерцанье странное
Струит безбрежная
Пустыня снежная,
Как бы песчаная.*

*Беззвездно медная
Твердь истомилась -
Мелькнула бледная
Луна и скрылась...*

В. Брюсов, вариант третий, конечный

*Тянется безмерно
Луговин тоска.
Блещет снег неверно,
Как пласты песка.*

*Небеса без света
Тверды, словно медь,
Месяц глянул где-то,
Вновь чтоб умереть.*

⁶ Е. Эткинд. Поэзия и перевод. М.-Л., 1963, с. 10-11. Здесь же отметим, что в указанной книге, затрагивающей широкий круг проблем поэтического перевода, с обращением к большому количеству текстов, на с. 388-395 приводится и занимающее нас стихотворение Верлена и тексты двух переводов В. Брюсова, переводов Ф. Сологуба, Б. Пастернака и Э. Линецкой (последнего по времени), дается их сравнительный разбор и оценка, с “комплексным” подходом к предмету рассмотрения, не предполагающим специального внимания именно к “музыкальности”. Разделяя критическую оценку Е. Эткиндром переводов Брюсова и Сологуба (как с “комплексной”, так и с любой “отдельной” точки зрения), мы усматриваем, однако, достаточно спорных моментов в разборе и оценке переводов Пастернака и Линецкой, как в “комплексе”, так и в отношении составных музыкальности.

*В полях кругом
В тоске безбрежной
Снег ненадежный
Блестит песком.*

*Как пыль металла,
Лазурь тускла.
Луна блуждала
И умерла.*

Б. Пастернак

*Средь необозримо
Унылой равнины
Снежинки от глины
Едва отличимы.*

*То выглянет бледно
Под тусклой латуню,
То канет бесследно
Во мглу новолунье.*

Сравнительный ритмомелодический анализ распространяется на *ритм*, на образующий его основу *метр*, на *интонацию* с характерными для нее фигурами и на звуковую инструментовку, или *звукпись*.

"У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи /.../ Различные размеры этих метров тоже разнятся по их свойствам"⁷, - писал Николай Гумилев, пытаясь даже как-то охарактеризовать выразительные свойства или "души" различных метров. "Ритм - самое глубинное, самое мощное организующее начало поэзии. Ритмом держится стих, ритмом он живет и дышит. Многообразны ритмы стиха и многообразны те отклики, которые они рождают в нас. Различные ритмы оказывают на нас различное воздействие, и не случайно поэты облачают то, что им надо сказать, в ту или иную ритмическую ткань /.../. При стихотворном переводе вопрос о выборе ритма - отправной вопрос... Решая для себя этот вопрос, поэт-переводчик должен иметь в виду основную свою цель - дать перевод, оказывающий по возможности то же эмоциональное воздействие, что и оригинал. Так считает создатель русского Данте Михаил Лозинский⁸.

Каков ритмический строй и им, конечно же, существенно определяемый тон (настрой, настроение) верленовской "песни" и каковы ритмические отклики, "соответствия" переводов?

Самую тему, настроение, эмоцию, тон верленовской "песни" определяет ключевое ее слово - *Еппи* - тоска, печаль, скука, уныние*. В очень простых, притушенных образах, в скупых, непритязательных словах развернута картина бесконечно тоскливой, наводящей уныние равнины, под небом без света, с исчезающей, едва появившись, луной, с проплывающими где-то в тумане, подобно тучам, деревьями... При всей "внешности" этой картины, она - метафора

⁷ Н. С. Гумилев. Переводы стихотворные. - В кн.: Перевод - средство взаимного сближения народов. М., 1987, с. 81, 82.

⁸ М. Л. Лозинский. Искусство стихотворного перевода. - В вышеуказ. кн., с. 98, 99.

* О значении этого слова в поэзии Верлена Л. Г. Андреев пишет: "Меланхолия - не тема поэзии Верлена, а его собственное состояние, его мировосприятие. От его предшественников, от Бодлера, например, ему досталось в наследство тягостное умонастроение, передававшееся словом *еппи* - здесь и тоска, и скука, и совокупность всех неприятностей, всех неурядиц. *Еппи* - понятие социальное, одно из самых выразительных воплощений критического обобщения опыта социальной истории Франции середины XIX века". - Указ. кн., с. 83.

“внутреннего”, состояния души, печального, удрученного, меланхоличного. Это состояние души выпевается поэтом в ритме, напеве монотонно-меланхоличном, конкретно - в монотонии, каденции близкой к амфибрахическому звучанию, по крайней мере таковое именно доминирует в двух начальных и дважды повторяющихся катренах, стало быть - в четырех из шести.

В. Брюсов, упорно искавший русского “подобия” этой песни, сделавший несколько ее переводов, в первом варианте отреагировал на нее двустопным стихом - *хорей + ямб*, во втором варианте - *ямбом* с дактилической клаузулой (что мало соответствует ритмоинтонации французского стиха с его фиксированным сильным окончанием), наконец в итоговом варианте - *хореем*, согласующимся с устоявшейся в русской поэзии традицией перевода, в частности, французских семисложников, но оказавшимся по своему тону, динамике, ускорению в несогласии с меланхоличной монотонией оригинала. В собственной поэзии разнообразно и гибко применявший трехсложники, в том числе амфибрахий, Брюсов здесь, скажем так, “недослышал” его. Ф. Сологуб применил свой излюбленный, в системе его стихов над всеми размерами явно доминирующий, разнообразно, разнотонно звучащий ямб, достигая большего, чем у Брюсова, сближения с ритмоном оригинала. Пастернак чутко подхватил амфибрахическую монотонию, слышимую у Верлена, великолепно применил свой же “коронный” трехсложник - амфибрахий, естественному напеву души переводимого поэта отозвался с поразительным согласием ритма, напева, тона.

Систему рифмовки оригинала, то есть тоже составную его ритмомелодики, Брюсов в итоговом варианте не сохранил, у Сологуба и Пастернака она сохранена.

Что касается интонации, то та раскованность и простота синтаксиса, его ритмическая распределенность, которая есть у Верлена, Брюсовым и Сологубом достигаются в относительной степени, возрастающей от первого ко второму. Пастернаком она достигается вполне, более того - в его исполнении проступают и сказавшиеся у Верлена синтаксические “капризы”, инверсии (в частности, неканоничность семантико-синтаксической связи в начальных строках), эмоционально усиливающие, обогащающие поэтический образ и речь, и ряд параллелизмов, что свойственно и песне Верлена, что вообще свойственно песне. В интонации небольшого верленовского стихотворения имеет место как бы кульминационное восхождение в пятом катрене и за ним снижение, затухание в замыкающем, репризно повторяющем первый, шестом катрене. Пятый катрен строится в восходяще-вопросительной интонации.

У Брюсова - в интонационном и, как это ни досадно, в смысловом противоречии с оригиналом - дана восклицательная фраза:

*Ворон, с хриплым криком,
Старый волк худой,
Вам в просторе диком
Хорошо зимой!*

Сологуб и Пастернак передают вопросительность подлинника:
Сологуб

*О ворон жадный
И тощий волк,
Что ждет ваш полк
Зимой нещадной?*

Пастернак

*Худые вороны
И злые волчицы,*

*На что вам и льститься
Зимой разъяренной?*

Наконец, богатейшая и завораживающая *звукопись* верленовской “песни”. Здесь мелодика песни задана “ключом” ее темы, звукообразом “Елпш”, вся звуковая ткань, образующая музыкальность песни, протянута на так называемых “закрытых” гласных “у” - “и”, сохраняющих полноту звучания в любой позиции - сильной и слабой, и это звукоряд, более всего передающий настроение тоски, уныния, меланхолии. Обратимся в этой связи еще раз к авторитетному слову М. Лозинского. “*Звукопись*, - говорит он, - мало изученная область, и поэты в ней орудуют не рассудочно, а следуя тому, что им подскажет муза. Мы знаем, конечно, примеры звукописи строго сознательной (напомню опыты Брюсова или Сологуба), но почти всегда она создается произвольно, возникающая из самой природы поэтического творчества, будучи коренным элементом самого этого творчества. *Звукопись*, звуки слов в стихах, всего ярче воздействует на нашу эмоциональность. Это не просто музыкальный звук, так или иначе нас настраивающий. Звучат слова, а слова - носители мыслей, образов, понятий, чувств. И вот эти-то мысли, образы, понятия, чувства проникнуты звуком, светятся изнутри разноокрашенным звуковым светом. Они вступают между собой в сложную перекличку, *звуки* таинственно роднят их между собой, созидают для нас сложные сети мысленных и чувственных ассоциаций”. Звучанием “у-ю-и-уи-юи” прошита вся “песня” Верлена. В брюсовском переводе звук этот не отзывается, здесь преобладающий звукоряд гласных “е-а-о”. Звуковыразительность оригинала, заданная как “ключом” первым катреном, достигается и высокой насыщенностью звука сонорными согласными (сонантами), то есть согласными, в которых голос, музыкальный тон преобладает над шумом, - носовыми и плавными (аннюи, люи, иель, люе, люн, мурир, окюнн, нюи, лё, ля, ле, лу, ми, мэ, эн, ин, он, сон, донк и др.). Сонанты составляют примерно половину от всех согласных в стихотворении Верлена, что само по себе достаточно говорит о тоне и качестве музыки. В брюсовском переводе заметны элементы звукописи, однако не той, что у Верлена; здесь возникают аллитерации на свистящие, на “р”, “д”. И стало быть, какое бы эмоциональное воздействие не шло от брюсовского перевода этой “песни”, не то это воздействие, что от верленовской. Сологубу удается передать верленовский звук в одном повторяющемся (втором) катрене, но невозможно не заметить, что звуковая отзывчивость никак не компенсирует здесь смысловых и интонационных несоответствий.

Что касается перевода Пастернака, то без малейшего преувеличения можно сказать, что передача верленовской звукоинструментовки здесь, что называется, на грани фантастики. Ключевое “Елпш” в отличие от “тоски” у Брюсова и Сологуба, отзывается в ключевом же “унылой” у Пастернака, начало следующей строки “La neige” (нэ́же) “incertaine” - в “*снежинках*”, и так же, главенствуя, ведут тему звучные “закрытые” гласные “у-и-ы”, и многократно аллитерируются сонанты: “н-м-л-р”.

Средь необозримо

Унылой равнины

Снежинки от глины

Едва отличимы.

То выглянет бледно

Под тусклой латуњю,

То канет бесследно

Во мглу новолуње.

⁹ В указ. кн.: Перевод - средство взаимного сближения..., с. 101-102.

Сравнивая три перевода этой верленовской “песни”, можно сказать, что если Брюсов и Сологуб пропели ее “подобия”, то Пастернаком пропета она сама; если у Брюсова и Сологуба состоялось достижимое творчеством, то у Пастернака - достижимое чудотворством. Конечно же, такие переводы в поэзии - редкость, счастливый случай. Но каждый из таких редких счастливых случаев - сокровищница уроков для всех, кто посвящается искусству поэтического перевода.

Ն. Կ. Գնչար-Խանջյան- Բանաստեղծական տերտի ոճմամեղեղայնությունը և Վեդենի «անբառ երգը» ռուս բանաստեղծների թարգմանություններում.- Յուրաքանչյուր բանաստեղծական տեքստ ունի իրեն հատուկ այս կամ այն գաղափարահուզական բովանդակությամբ պայմանավորված «երաժշտական» կառուցվածք և հնչողություն: Բանաստեղծական թարգմանությունն այնքանով է լիարժեք, որքանով արձագանքում է բնագրի ոճմամեղեղային հնչողությանը: Առավել մեծ նշանակություն ունի դա, երբ թարգմանվում է «երաժշտությունը՝ ամենից առաջ» սկզբունքը որդեգրած Վեդենի պես մեծ բանաստեղծը: Վերլուծելով նրա «անբառ երգերից» մեկի մի շարք թարգմանություններ՝ հողվածագիրը ցույց է տալիս բանաստեղծության երաժշտական որակի վերարտադրության հնարավորությունները: