

К ВОПРОСУ О ПОЭТИЧЕСКОМ ПЕРЕВОДЕ

Считается, что лучшим поэтическим переводом является тот, который более всего близок к оригиналу. При этом под близостью понимается не текстуальное соответствие, а некая «художественная адекватность». Что же это такое? На наш взгляд, сюда следует отнести стилевые особенности оригинала и его собственно стихотворные характеристики (размер и рифму). Естественно будет предположить, что понятие художественной адекватности должно включать в себя и адекватность соотношений между оригиналом и поэтической традицией его языка, с одной стороны, и переводом и традицией языка на выходе — с другой. То есть при переводе $\frac{A+B}{C} = \frac{A^1+B^1}{C^1}$, где А и А¹ — соответственно стилевые особенности оригинала и перевода, В и В¹ — их стихотворные характеристики, а С и С¹ — системы поэтической традиции языков оригинала и перевода.

Как известно, существуют две разновидности поэтического текста: автологический текст, характеризующийся «употреблением ... слов и выражений в их прямом, непосредственном значении»¹, и металогический текст с необходимой фигуральностью лексических единиц и оборотов. Таким образом, если в автологии за словом всегда стоит понятие, присущее ему в обиходной речи и обыденном мышлении, то, напротив, металогическое употребление слова всегда предполагает не свойственную естественной речи связь между понятием и его лексическим выражением.

Противостояние этих видов поэтического текста не следует понимать буквально, так как они часто сосуществуют в механическом или даже «химическом» соединении, являя собой трудно расчленимое единое произведение, хотя, впрочем, встречаются и в «чистом» виде, причем последнее замечание в особенности относится к автологическому тексту.

Тем не менее, и в творчестве отдельных поэтов, и в национальной поэзии вообще, и даже в истории поэтики,

¹А. П. Квятковский Поэтический словарь М., 1966, стр. 7

взятой в ее глобальном смысле, непрестанно чередуются волны автологических и металогических тенденций и течений. В этом нет ничего удивительного, поскольку отношения между ними отражают взаимодействие категорий «простого» и «сложного», поочередно вытесняющих одна другую.

Стилевые особенности (А и А¹) слагаются из множества компонентов, среди которых ведущую роль играет автологический или металогический характер текста (обозначим эту величину а). В дальнейшем мы, пренебрегая другими составными элементами поэтического стиля (которые сами по себе часто имеют важное значение, не противореча, тем не менее, нашим последующим рассуждениям), будем считать, что стиль — это и есть а.

Итак, для того чтобы утверждать, что перевод адекватен оригиналу, надо доказать, что $\frac{A}{C} + \frac{B}{C} = \frac{A'}{C'} + \frac{B'}{C'}$.

Предположим, что с точки зрения соответствия отношений между стихотворными характеристиками и поэтическими традициями языков на входе и на выходе, перевод совершен безупречно, то есть, что $\frac{B}{C} = \frac{B'}{C'}$. Тогда нам остается добиться при переводе следующего равенства:

$$\frac{A}{C} = \frac{A'}{C'}$$

Поэтический стиль оригинала А может быть представлен: 1) металогией, 2) автологией, 3) их комбинацией.

Рассмотрим эти варианты.

1-й случай

Если текст оригинала металогичен, то, очевидно, стиль перевода А¹ тоже должен быть представлен металогией, иначе $A \neq A^1$, причем их нетождественность будет так глубока, что разница между С и С¹ ни в коем случае ее не возместит.

Поскольку оба текста металогичны, они предполагают наличие поэтических тропов. Как же установить степень равноценности их А и А¹ (А=А¹)?

Лексическая валентность слова, ассоциации, вызываемые его звуковой оболочкой, множественность его значений, обуславливающие его металогическое употребление, не допускают, за редким исключением, лексического перевода. То есть «смысл» в данном случае никак не может служить инвариантом. Так существует ли вообще какая-

либо категория, позволяющая констатировать эквивалентность двух тропов? Мы считаем, что существует, и называем эту категорию поэтическим потенциалом тропа (Р). В дальнейшем мы рассмотрим природу Р и постараемся найти формулу его выражения.

2-й случай

Если текст оригинала автологичен, то и перевод должен быть выполнен в плане автологии. Тогда $A = A^1$ при адекватном переводе текста. Это, по сути дела, родственный прозаическому переводу прием, но ввиду того что надо заключить идею оригинала, выраженную по законам языка-объекта, в определенную форму поэтической речи (выполнить требование $\frac{B}{C} = \frac{B^1}{C^1}$), текстуальное соответствие будет выражено намного слабее.

3-й случай сводится к чередованию первых двух.

Поэтический потенциал тропа

Известно, что в основе тропа лежит сопоставление двух родственных, с точки зрения художника, явлений; то есть, любой троп предполагает скрытое или явное сравнение (за исключением некоторых однословных тропов). Как сравнение троп обязан удовлетворять двум требованиям.

1. Быть неожиданным — а для этого художнику надо вскрыть не приметную для постороннего взгляда взаимосвязь между сторонами или признаками феноменов, которые никто до него не мыслил в единстве или соотнесенности. (Кто, скажем, до Есенина замечал, что «солнце из выси — в колодезь золотое ведро», а месяц похож на кудрявого ягненка?)

2. Быть достоверным, то есть необходимо, чтобы эта взаимосвязь действительно существовала и была доступна человеческому восприятию, сфокусированному вдохновением художника. (После того как Пастернак увидел, что грачи срываются с деревьев «как обугленные груши», поражаясь: неужто раньше это не бросалось тебе в глаза?)

Теперь обозначим степень первородности тропа I, а степень его достоверности — R. Произведением этих величин характеризуется ценность тропа. Величину, равную I x R и таким образом учитывающую единство взаимо-

борствующих (ведь чем бесспорнее связь, тем она явственней» а стало быть, тем меньше у нее шансов оказаться инновацией) характеристик, мы и называем поэтическим потенциалом тропа Р.

В самом деле, нет ничего проще, чем найти неожиданный троп, не отражающий никаких реальных соотношений. Скажем, «дымоход мерцал, как набитая тинной кастрюля». Бесспорно, I этого тропа будет велика. Зато R равняется нулю. Отсюда и P тоже нулевой. Или наоборот. Что стоит сравнить бегемота с гиппопотамом? R в таком случае достигает предельной величины, но поскольку $I=0$, то и $P=0$, то есть ценность тропа равна 0. Впрочем, допустимы ассоциации и вторичного порядка. Допустим, что такой троп все-таки появился. Тогда именно в силу своей нелепости он прозвучит... неожиданно. Обретая I, образ принимает и какой-то P (R осталась прежней).

Примечания I Степень инноватности тропа I измеряется как новаторство в масштабе общества (человечества) Отсюда это — объективная величина, и она постоянна для данного момента времени

Степень достоверности тропа R — это величина более субъективная в том смысле, что лишь один или некоторое количество индивидов определяют ее величину согласно своим представлениям о мире и способности к фантазии.

Поэтому в один и тот же момент времени общественная оценка R складывается из разнородных показателей С течением времени укореняется объективно-историческая оценка R.

2. С годами R, хотя и слабо, но меняется а «по касается I, го эта величина подвержена очень резким изменениям; отсюда следует, что P постоянно меняется. В какую сторону? R может подниматься и опускаться I же всегда устремлена в своем развитии вниз Поэтому, не исключая временных подъемов, P с течением времени сокращается, что ведет к «девальвации» поэзии (более правильным был бы термин «девальвация традиций»).

Единицы металолического текста

Итак, всякий металолический текст предполагает наличие единиц (тропов), обладающих некоторым P, которые мы будем именовать единицами металолического текста. Мельчайший же отрезок металолического текста, обладающий поэтическим потенциалом и переводимый на данный язык, мы назовем элементарной единицей (микроединицей) перевода (U_{\min}).

Что значит перевести данную единицу металолического текста? Это значит найти ей эквивалент по потенциалу в

Здесь мы имеем ряд металолических единиц, обладающих некоторыми потенциалами. Обе строфы металоличесны.

Начнем их переводить. Сейчас нас не интересуют приемы — к ним мы вернемся позднее, — нас интересует вопрос о том, к какому результату будем мы стремиться? В переводе должно быть воплощено то же количество абстрактного металолического поэтического труда, что и в оригинале. То есть, в конечном счете, сумма P металолических единиц оригинала должна равняться сумме P металолических единиц перевода. Наиболее естественный путь достижения чппп — найти каждой единице с P эквивалент с тем же P . Причем не просто любой эквивалент! Ведь металолические единицы оригинала состоят в отношениях логической и художественной зависимости между собою, образуя систему. Стало быть, их эквиваленты также должны составить соотносимую систему. Это условие выполняется в процессе перевода, о чем речь пойдет далее.

Однако приемы перевода позволяют не всякой металолической единице оригинала найти эквивалент в системе логически-художественных соотношений, потому что:

- 1) или в языке-объекте нет основной лексической единицы;
- 2) или у нее другая стилевая окраска;
- 3) или язык оригинала использует чуждый языку на выходе грамматический прием;
- 4) или он использует не свойственный ему поэтический прием и т. д.

Это не значит, что перевести текст нельзя. Продолжим поиск. Вероятность отыскания эквивалента по потенциалу и по логически-художественным соотношениям увеличится, если мы будем исходить из потенциала не одной единицы, а из суммы потенциалов двух, трех и т. д. единиц. В конце концов мы найдем эквивалент, потенциал которого будет равен сумме потенциалов ряда металолических единиц оригинала. Таким образом, здесь уже микроединица перевода будет включать в себя несколько металолических единиц.

Отсюда понятно, что изыскание $U \min$ (микроединицы) зависит от объективных условий сопоставления языков и от находчивости художника. В силу последнего условия в оригинале даже при данном языке-объекте не существует постоянного количества $U \min$ (микроединиц): оно зависит от произволения переводчика.

Текстуальная близость тем выше, чем мельче микро-единица, но близость художественная от этого не зависит: она может и совпадать и противостоять близости текстуальной.

Примечание. По нашей системе, таким образом, существует для данной U бесчисленное множество U_1 , обладающих тем же P , что и U . Но далеко не все из этих U_1 являются переводами U . Однако и U_1 , которые считаются переводами U , также наличествуют во множестве, то есть у данного оригинала есть множество верных переводов

Трансформации тропа при переводе

Итак, если троп — это микроединица перевода, то как его переводить? Образ, естественно, включает в себя несколько лексических единиц, дающих ключ к передаче сравнения, лежащего в его основе.

Рассмотрим несколько примеров.

1. *Mis versos van revueltos
como mi corazón.* (José Martí)
Как сердце непокорное мое,
Идут мои горящие стихи, (перевод Журавлева)

В данном случае *revueltos*, имеющее у Марти определяемым словом *versos*, становится в переводе Журавлева эпитетом к *сердцу*. Меняется ли от этого поэтический потенциал испанского тропа, разбитого в переводе на два образа с явным отступлением от синтаксиса оригинала? Ничуть.

Впрочем, отступления такого рода от образной структуры оригинала явственно распадаются на две группы:

первая, где этот акт обусловлен фактурой языкового материала переводимого произведения, исключающей максимально приближенный синтаксический вариант перевода без ущерба для его художественной ценности;

и вторая, где причину отступления нужно искать в «своеволии» переводчика, который (отнюдь не в упрек ему будь сказано) жертвует близостью к оригиналу, дабы выиграть на другом фронте: ритмики, внутреннего развития образа и т. д., хотя сама по себе строка пообразно переводима. Кстати, отступления такого рода допустимы не только потому, что встречаются повсеместно и вошли в разряд дозволенных вольностей поэта-переводчика, без которых он не мыслит своей лаборатории, но прежде всего

по той простой причине, что сами по себе они еще не могут считаться огрехами, так же как их отсутствие само по себе не может быть поставлено в заслугу поэту.

2. *añora con sus bíblicas pupilas* (Vallejo)

тоской зрачки библейские налиты (перевод Грушко)

Здесь к простому глаголу *añorar* взято эквивалентом словосочетание *налиты тоской*, но опять же поэтический потенциал обеих строк находится на одном и том же уровне.

3. *Llegan tus manos en su órbita*

de aguardiente de cana. (Vallejo)

Вот ладони летят по своей

пламенной, как тростниковая водка, орбите, (перевод Самаева)

Aguardiente — это слово обжигает язык, оно само по себе жарче (в силу своей внутренней формы), чем русское *водка*, поэтому переводчик предпочел разложить его на двухцветный спектр, причем выделенный эпитет *пламенная* он отнес не к эквиваленту *aguardiente*, а к *орбите*

4. *Cuando triunfa en el alma*

el triste oscuro. (Vallejo)

Когда в душе темно, как в черной пади, (перевод Грушко)

Глагол *triunfar* изъят совсем. Кроме того, изменена грамматическая форма образа: *el triste oscuro* соответствует чему-то вроде *скорбного мрака*. Здесь употреблен артикль *el*, более материализующий прилагательное, нежели *lo*, который просто указывает на субстантивацию. Таким образом, в оригинале двойной троп: олицетворение (*triunfar*) и субстантивированное сочетание *el triste oscuro*, но оба компонента художественно слабы: первый — это типичный штамп, второй же балансирует на грани художественного и чисто грамматического феномена. В русском варианте они удачно заменены сравнением, причем общие их потенциалы равнозначны.

5. *Duros suspiros rotos* (Guillen)

Вздохов разбитые глыбы (перевод Самаева)

Метафора подменяет эпитет при равном их потенциале.

6. *Sangra su despedida el sol poniente.* (Vallejo)

Пролил свою разлуку диск кровотокающий, (перевод Грушко)

Центральный образ этой строчки — *sangra su despedida*. *Sangrar* — *кровоточить, истекать кровью* или *пускать кровь*. Перевести дословно не представляется никакой возможности: *sangrar* в первом значении выступает как переходный глагол; в этом и есть элемент неожиданности и, стало быть, действенности образа. Однако русский эквивалент [*кровоточить*] ни при каком условии не может приобрести переходность. Наиболее приближенный вариант перевода — это *кровоточит разлукой* или *истекает кровью разлуки* — оба тропа беспомощно аляповатые, а главное, несмотря на максимальную близость к оригиналу, они более всего противоречат духу данного образа, не говоря уже о поэтических принципах автора в целом. Между *кровоточит разлукой* и *sangrar su despedida* та разница, что *sangrar* — это лексически монолитная единица, она на слух первородна, как, скажем, русское *выплакать* (*выплакать разлуку*), в то время как в глаголе *кровоточит* явственно проступает сложная этимологическая структура (существительное плюс глагол), равноценная выражению *истекать кровью*. Поэтому употребление с этим словом управляемого существительного выглядит крайне неуклюже.

Переводчик идет по другому пути: русским эквивалентом к *sangrar* он выбирает фразеологическое сочетание *пролить кровь*, где *пролить* имеет до известной степени связанное значение. Затем *кровь* заменяется *разлукой*, и, памятуя, что глагол *пролить* тем не менее не полностью закреплён за существительным *кровь*, он уточняет образ, подставляя вместо *закатного солнца* — *кровоточащий диск*. Поэтический потенциал строки остается неизменным по отношению к оригиналу.

Итак, мы видим, что наше предположение о постоянном значении поэтического потенциала микроединицы перевода подтверждается примерами.

«Обогащение перевода»

Вместе с тем скрупулезно, по-аптекарьски дозировать поэтический накал стиха тропа — задача нечеловеческая и отсюда ненужная. При определении его потенциала, как известно, допускаются колебания в довольно просторных пределах. Больше того, сплошь и рядом мы сталкиваемся с сознательным обогащением стиха оригинала при переводе, когда поэт или преднамеренно привносит какой-то элемент

поэтичности, резко меняя потенциал переводимой микро-единицы (при этом имеется в виду такой случай, который выходит за рамки двух видов отступления от оригинала, упомянутых выше, где они диктуются нуждами процесса перевода), или опускает бездейственный стихотворный балласт — без тропов, с неудачными тропами, с тропами, которые при переводе оказываются штампом, хотя на языке оригинала воплощали определенную долю творчества. Умозрительно установить рамки допустимых отклонений, конечно, нельзя; в каждом конкретном случае чувство такта и ответственности, противоборствуя естественному желанию переводчика как можно лучше оснастить свое детище, подсказывает ему оптимальный вариант. Возьмем наугад какое-нибудь стихотворение Гильена, скажем, «Piedra del Horno», и посмотрим, где, в чем и насколько обогатил его поэт-переводчик Самаев.

1. (Del cielo)³ caen recuerdos
у entran por la ventana.
Вспоминанья вливают в окно,
(словно рыбы).
2. tus pies (inagotables) quemados por danza
вот ноги твои — (темней жженого сахара) —
плаваются в пляске

Здесь *tus pies quemados por danza* буквально переводится как *твои ноги, опаленные танцем*. Правда, *quemado* значит еще и *жженный*, а его звучание вызывает в сознании одно из значений *quemarse* — *загорать, пригорать*. Очевидно, это натолкнуло поэта на мысль дать развернутую метафору, черты которой проступали в единой лексической единице оригинала.

3. tu boca, sustancia comestible
вот губы твои из съедобной (чуть вязкой) мякоти
4. de pronto entran tus ojos traicionados
и вдруг эти (сладостные) обманутые глаза

В ы в о д ы

1. Говоря о поэтическом переводе, необходимо помнить, что не существует поэтического перевода вообще, а есть перевод автологического текста или же текста металогиче-

³ В скобках заключены слова, подтверждающие факт обогащения в виде опущения или добавления.

ского. Эти разновидности поэтического перевода требуют различного в корне подхода, поскольку различны их инварианты; в одном случае инвариантом является смысл, в другом — поэтический потенциал тропа.

2. В зависимости от того, насколько принимается во внимание коэффициент $\frac{I}{C}$, перевод может изменять свою форму, причем C допускает два возможных измерения: в синхронном и диахронном плане. Вряд ли можно отдать предпочтение какому-либо типу перевода; важно стремиться к совершенству в пределах данного вида. То есть, если, например, поэзия определенного языка не знает рифмы, то при $C=1$ мы должны будем сделать нерифмованный перевод, а при $C=C_{max}$ придется его зарифмовать, причем роли C берется в синхронном плане, то следует воспользоваться всем разнообразием современных рифм, а если в диахронном, то годны лишь те созвучия, которые были характерны для эпохи подлинника в языке перевода.

3. Допустимо и распространено «обогащение» перевода путем опущения или дополнения.