

Поэтический текст в контексте всемирной литературы.

Проблемы перевода и межкультурной коммуникации

Концепция всемирной литературы (*Weltliteratur*) была выдвинута Гете в 1827 г. и отразила связанные с активизацией взаимопроникновения литератур процессы, развернувшиеся с развитием средств массовой коммуникации. Сегодня в связи с эпохой глобализации эта концепция становится все более и более актуальной. Каждый автор, будучи переведенным на другие языки, обретает новые лики, которые схожи с его истинным лицом не более, чем портреты – с моделью, с которой они написаны. Однако в контексте всемирной литературы именно эти многочисленные «лики» в своей совокупности и составляют образ поэта или писателя. Тщательное сопоставительное исследование прочтений художественных текстов иными культурами с их оригиналами открывает широкие возможности не только для выявления множественности вероятных интерпретаций, но и для описания национальной специфики этих интерпретаций.

Важнейшим аспектом рецепции художественного произведения является перевод, который становится заместителем оригинала в новой культурной среде. Даже если переводчик бережно относится к оригиналу, стремясь сохранить его особенности, в процессе переложения текста с одного языка на другой происходит его неизбежное перекодирование. Наиболее существенными уровнями поэтического текста, которые в процессе перевода подвергаются вольному или невольному переосмыслению, оказываются уровни: жанра, тем и мотивов, ключевых слов, стилистических приемов, грамматики, метра, ритма и рифмы, пунктуации, интонации и фоносемантики.¹ В настоящей статье, по причине ограниченности ее объема, предметом

¹ Подробнее об этом см.: Цветкова М.В. Рецепция поэзии Марины Цветаевой в Великобритании. Hamburg: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.

пристального внимания станут метаморфозы, происходящие в жанровой природе произведения, в сфере его тем и мотивов, ключевых слов, а также метра и строфики на примере переводов русской поэзии на английский язык.

С точки зрения межкультурной коммуникации самые интересные преобразования текста при его переходе из одной культуры в другую происходят именно в плане тем, мотивов и ключевых слов, которые теснейшим образом связаны между собой.

Известно, что в русской поэтической традиции тема Родины занимает особое место, а само слово «родина» довольно часто выносится в заглавие стихотворения. Практически каждый значительный поэт в России написал произведение с таким названием. Достаточно вспомнить Баратынского, Лермонтова, Некрасова, Цветаеву, Белого, Бунина, Блока, Есенина. В то же время в британской поэтической традиции стихи с названием, эквивалентным русскому «Родина» (“Motherland”, “Homeland”), практически отсутствуют. Даже если расширить возможный синонимический ряд и включить в поиск слова *Fatherland, native land, mother country, England, Great Britain, Britannia*, удастся найти не так много стихотворений с таким названием.

Подобное различие двух поэтических традиций объясняется разницей английской и русской национальных концептосфер, которые уже в самой основе своей противоположны.² Русская концептосфера имеет ярко выраженный романтический характер, со свойственной романтизму мироощущению склонностью к противопоставлению материального и духовного, где акцент ставится на последнем, контрастностью видения мира, отсутствием полутонов, повышенной эмоциональностью, тоской по несбыточному и т.п. Все перечисленные особенности находят свое отражение

² Подробнее об этом см. Цветкова М.В. «Английские лики Марины Цветаевой»

и в трактовке темы Родины в русской литературе вообще и в поэзии в частности. С. Г. Тер-Минасова в своей книге «Язык и межкультурная коммуникация» отмечает, что «открытый патриотизм, словесно выраженная любовь к родине»³ является отличительной чертой русского характера. Что касается британцев, то они, по наблюдению С. Г. Тер-Минасовой, гораздо более сдержаны в проявлении своих чувств к родной стране. Она связывает эту особенность с общей склонностью к снижению эмоционального тона (известному как «understatement»), характерного для британской культуры.

Изучение корпуса британской поэзии, начиная со средних веков и до настоящего времени, дает основания утверждать, что поэты в Англии всегда стремились избегать открытого признания в любви родной стране. Исключением является только период подъема и расцвета Британской Империи, с которым связано появление стихотворений подчеркнуто патриотического характера, таких как “Rule, Britannia!” Джеймса Томсона, “England, My England” Уильяма Хенли и “England’s Answer” Редьярда Киплинга. Однако даже в это время образцы патриотической лирики в Англии встречаются намного реже, чем в России. Кроме того, даже в них тема любви к Родине, предстает в завуалированной форме.

Совершенно очевидно, что когда между двумя национальными традициями существует подобный разрыв, мы вправе ожидать серьезные трансформации текста на уровне его тематики при переводе. Прекрасным примером подобного рода трансформаций может служить стихотворение М. Цветаевой «Родина» в переводе на английский язык современной поэтессой Джо Шепкотт. Стихотворение Шепкотт было опубликовано в *Poetry Review* в

³ Svetlana Grigirjevna Ter-Minasova, *Jazyk I mezhkulturnaja komunikatzija*. [“Language and Intercultural Communication”](Moskva:Slovo, 2000) 176-7.

1993⁴ в ознаменование столетия со дня рождения Цветаевой вместе с двенадцатью другими ее стихотворениями в переводе английских и американских поэтесс. Переводчицам было предложено самостоятельно выбрать произведение для перевода, поэтому сам факт, что выбор пал на стихотворение с названием «Родина», заслуживает особого внимания. Шепкотт переводит это заглавие настолько близко к оригиналу, насколько это возможно: «Motherland», однако, полностью изменяет содержание стихотворения. В то время как Цветаева пишет о всепоглощающей любви к родной стране с болью от осознания невозможности вернуться туда (стихотворение написано в годы эмиграции), Шепкотт переводит разговор в план постмодернистской проблематики и развивает мысль о невозможности выразить словом любовь к Родине:

<p>О, неподатливый язык! Чего бы попросту - мужик, Пойми, певал и до меня: -Россия, родина моя! СНОСКА</p>	<p>Language is impossible in a country like this. Even the dictionary laughs when I look up “England”, “Motherland”, “Home”.⁵</p>
--	---

Из приведенного отрывка видно, что переводчица подчеркнуто отходит от оригинала, заменяя даже слово «Россия» на «Англия». В целом же, вольные вариации на тему цветаевского стихотворения, которые Шепкотт предпочла его переводу, легко объяснить различием русской и английской национальных концептосфер, о которых говорилось выше.

⁴ “Thirteen Ways of Looking at Tsvetaeva: Tsvetaeva versions by Wendy Cope, Mimy Khalvati, Carole Satyamurti, Sujata Bhatt, Jo Shapcott, Fleur Adcock, Carol Rumens, Gillian Clarke, Anne Stevenson, Carol Ann Duffy, Sarah Maguire, Kathleen Jamie” / *Poetry Review*. 83. 3 (Autumn 1993):7.

⁵ “Thirteen Ways” 7.

«Родина» в русской поэзии является не только популярным заглавием, но и важнейшим ключевым словом, которое создает много проблем для перевода на английский язык. В русском языке слово «Родина» этимологически связано с существительным «род» и глаголом «родиться»; таким образом, Родина для русских это место, где ты родился и где живет твой род. Ближайший английский эквивалент к русскому слову «родина» - «homeland» предполагает совершенно другую идею: родина там, где находится твой дом. Таким образом, слова «родина» и «homeland», хотя словари и представляют их как синонимы, существенно различаются по своей семантике и замена одного из них на другое влечет за собой изменение общей точки зрения.

Другой уровень, который претерпевает серьезные изменения в процессе перевода и может кардинальным образом преобразовать произведение - уровень жанра. Трансформации особенно очевидны, когда речь идет о жанрах, специфических для той или иной культурной традиции, например жанрах фольклорных. Для иллюстрации этого тезиса можно обратиться к переводам на английский язык стихотворения А. Ахматовой, написанного в жанре частушки. Частушка, как известно, представляет собой песню шуточного содержания, состоящую из одного-двух рифмованных хореических куплетов, которая не столько пелась, сколько «выкликалась» и обычно сопровождалась пляской. С появлением в русских деревнях гармони частушка стала исполняться под ее аккомпанемент. Ахматовское стихотворение «Я окошка не завесила...», стилизованное под частушку, содержит хорошо понятное всякому русскому острое ощущение драмы, рождающееся из резкого несоответствия жанровой формы, овеянной шутовым семантическим ореолом и трагичной лиричностью содержания:

Я окошка не завесила,
Прямо в горницу гляди.

Оттого мне нынче весело,
Что не можешь ты уйти ...⁶

Американская поэтесса Линн Коффин, переведшая это стихотворение на английский язык, сумела сохранить только общее фольклорное «настроение» оригинала. Воссоздав перекрестную рифмовку ахматовского стихотворения, она заменила чередование пяти и четырехстопных хореических строк, напоминающих частушку, на дольник, который, хотя и имеет фольклорные ассоциации, не связан с каким-то специфическим жанром. В результате весь эмоциональный эффект, на котором построено ахматовское стихотворение, оказался утраченным:

You can look straight into my room –
I didn't hang a single drape.
The reason today is free from gloom,
Is that I know you can't escape.⁷

Перевод того же стихотворения, выполненный Ричардом МакКейном, еще более далек от оригинала с жанровой точки зрения. Полностью отказавшись от метрики и рифмы, МакКейн превратил текст в лирический монолог, в котором совсем не угадывается фольклорного начала, свойственного стихотворению Ахматовой:

I didn't draw the curtains,
You can look straight into the drawing room.
The reason I am happy
Is that You cannot get away.⁸

⁶ Anna Akhmatova, *Sochinenija v dvukh tomakh. [Works in two volumes]* T.1. (Moskva: Pravda, 1990) 448.

⁷ Anna Akhmatova, *Poems*. Sel. and trans. by Lynn Coffin (N. Y.-L.: W. W. Norton & Company, 2008) 32.

Вопросы жанра в поэзии, как это видно на примере рассмотренного выше стихотворения Ахматовой, очень часто теснейшим образом связаны с вопросами просодии (метра, ритма, строфической организации и т.п.). Эта сторона поэтического текста нередко становится камнем преткновения для переводчиков, так как ее элементы отличаются предельной семантической нагруженностью, в то время как семантический ореол метра, ритма и строфы может существенно различаться в различных поэтических традициях.

Когда речь идет о переводе русской поэзии на английский язык, необходимо помнить, что русская и английская поэтические традиции с начала XX века просодически существенно разошлись. Современная английская поэзия предпочитает избегать рифмы (по крайней мере, в традиционном ее понимании), лишена жесткой метрической схемы, в то время как русская поэзия по-прежнему преимущественно рифмованная и продолжает активно использовать силлабо-тонические метры. Английские переводчики нередко склонны перекладывать русскую поэзию свободным стихом, как это сделал переводя Ахматову МакКейн, чтобы адаптировать ее ко вкусу современного читателя. Тем не менее, если переводчик ставит своей задачей воссоздать текст русского оригинала во всей его национальной и эпохальной специфичности, он не может избежать необходимости обратиться к силлабо-тонике.

Поскольку поэтический текст организован гораздо более жестко, чем прозаический, то каждый из уровней плана его выражения имеет более важную роль для понимания плана содержания. Метрическая организация стиха всегда обладает определенной семантикой. Проблемы взаимосвязи метра и смысла изучались такими выдающимися стиховедами, как Кирилл Тарановский⁹,

⁸ Anna Akhmatova, *Selected Poems*. Ed. and trans. by Richard McKane. (Boston: Bloodaxe Books, 2006) 85.

⁹ Kirill Taranovsky, "O vzaimootnoshenii stikhotvornogo ritma I tematiki." ["Correspondence between Rhythm and Theme"] *O poezii I poetike*. (Moskva: Jazyki kulturi, 2000) 373-403.

Михаил Гаспаров¹⁰ и Марина Тарлинская¹¹, однако они только наметили основные вехи возможных исследований в этой обширной области. Сравнительное изучение семантических ореолов метра в разных национальных традициях до сих пор вообще не становились предметом специального изучения.

Предпринятая автором настоящей статьи попытка сопоставить семантическое наполнение метров в русской и английской поэзии дала любопытные результаты.¹² Анализ корпуса английской поэзии, представленного в Нортонской антологии английской литературы¹³, начиная с момента появления в ней силлабо-тоники до настоящего момента, дал основания утверждать, что в английской поэзии для оформления тематики пути (как в прямом, так и переносном смысле), особенно если эта тематика связана с философскими раздумьями, обычно использовался четырехстопный ямб; в то время как в русской поэзии этот семантический ореол характерен для пятистопного хоря (как это было убедительно показано К. Тарановским в статье «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики»¹⁴). Согласно Тарановскому, в русской поэзии родоначальником традиции явился М. Ю. Лермонтов с его хрестоматийным стихотворением «Выхожу один я на дорогу»; в английской же поэзии основоположником семантического ореола можно считать У. Вордсворта с его не менее значимым для национальной традиции стихотворением «Желтые нарциссы». Таким образом, переводчику стихотворения Лермонтова, стремящему воссоздать семантику, транслируемую им на метрическом уровне, естественно было бы не копировать пятистопный

¹⁰ Mikhail Leonovich Gasparov, *Metr I smysl. [Meter and Sense]*(Moskva: Nauka, 1999).

¹¹ Marina Tarlinskaya, *Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian*. (Calgary, Alberta: University of Calgary Press) 1993.

¹² Подробнее об этом см. XVII Пуришевские чтения 2005

¹³ *Norton Anthology of English Literature. ed. N.H. Abrams et al. 6th ed. Vol.1.* (N.Y., Norton and Company, 1993)

¹⁴ Kirill Taranovsky, “O vzaimootnoshenii stikhotvornogo ritma I tematiki.”[“Correspondence between Rhythm and Theme”] *O poezii I poetike*. (Moskva: Jazyki kulturi, 2000) 373-403.

хорей оригинала, но обратиться в качестве его семантического эквивалента к четырехстопному ямбу.

Стихотворение «Выхожу один я на дорогу» неоднократно переводилось на английский язык. Версия, предложенная Юджином К. Кейденом (русским по происхождению, который эмигрировал в Америку в шестнадцатилетнем возрасте и, по его собственному признанию, оттачивал свое владение английским языком занимаясь переводом русской поэзии), точно следует за метрической схемой и рифмовкой оригинала и воспроизводит их настолько точно, насколько это позволяет английский язык:

Выхожу один я на дорогу; Сквозь туман кремнистый путь блестит; Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, И звезда с звездою говорит. ¹⁵	Lone I walk at night along the highway; In a mist the stony road gleams far. Still the night; to God the barren listens, And each star speaks softly to each star. ¹⁶
xx - x xx - x xx - x - x - x - x - x - x - x - x xx - x - x x x -	- x - x - x - x - x xx - x - x - - - - x - x - x - x - x xx - - - x x x -

(частое появление спондеев – типичная черта английского ямба, связанная с обилием в этом языке односложных слов)

Сравнение двух отрывков наглядно демонстрирует, что Кейден, будучи носителем русской культуры, чрезвычайно бережно отнесся к звучанию лермонтовского стихотворения и воссоздал его во всех подробностях. Однако

¹⁵ Mikhail Juryevich Lermontov, “Stikhotvorenija i poemu.” [“Poems and Narrative Poems”] T.2. *polnoje sobranije stikhotvorenij. V dvukhkh tomakh.* (Leningrad: Sovetskij pisatel. Leningradskoje otdelenije. 1989) 83.

¹⁶ Mikhail Lermontov, *The Demon and Other Poems.* Trans. by Eugene M. Kayden. (Yellow Springs, Ohio: The Antioch Press, 1965) 103.

он не принял в расчет тот факт, что в английской поэтической традиции пятистопный хорей лишен того семантического ореола, который он имеет в русской поэзии. Буквальное следование оригиналу парадоксальным образом отдалило переводчика от авторского замысла и лишило английского читателя возможности воспринимать стихотворение в контексте семантики пути, дороги, и связанных с ними раздумий.

Интересно, что два более поздних перевода, один, выполненный русским автором – Евгением Бонвером, другой - американцем Марком Петтусом, оба открываются строкой четырехстопного ямба, ритмически копируя знаменитые «Желтые нарциссы» Вордсворта : “I wandered lonely as a cloud” (–x | –x | –x| –x). Сравни: “I come out to the path alone” (Bonver) **Сноска!** и “Alone I set out on the road” (Pettus). **Сноска!** Правда, в дальнейшем оба переводчика отступают от заданного метра. Однако заявленная ими в сильной позиции начала стихотворения метрическая аллюзия на Вордсворта вполне достаточна для создания связи с национальным семантическим ореолом четырехстопного ямба.

Подобно метру строфика (которая вплоть до начала XX в. тоже была неотъемлемым элементом формальной организации стиха) тоже имеет национально специфический семантический ореол и неизменно представляет серьезную проблему для перевода поэзии и ее инокультурной рецепции. Проиллюстрировать сказанное можно на примере стихотворения Гавриила Державина «Бог» и его первого переложения на английский язык, сделанного Джоном Боурингом в 1921 году.¹⁷

Стихотворение Державина написано десятистишиями пятистопного ямба, характерными как для духовной, так и для торжественной оды в русской поэзии

¹⁷ John Bowring, *Specimens of the Russian Poets.* (Boston: Hilliard and Metealf Printers, 1822) 3.

XVIII в.¹⁸, таким образом, медитативный тон задан в оригинале уже с самых первых строк:

О ты, пространством бесконечный
Живый в движеньи вещества,
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трех лицах божества!
Дух всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто все собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет
Кого никто постичь не мог,
Кого мы называем: Бог.¹⁹

Боуринг в своем переводе заменил строфу, используемую Державиным на девятистрочную, а четырехстопному ямбу предпочел пятистопный (пятистопный ямб так же популярен в английской силлабо-тонике, как четырехстопный - в русской, таким образом, с точки зрения функциональной замены подобная смена размера совершенно оправдана). Кроме того, державинскую рифмовку, типичную для русской оды (ababccdeed), переводчик трансформировал в ababcdcdd:

O Thou eternal One! whose presence bright **a**
All space doth occupy, all motion guide; **b**
Unchanged through time's all-devastating flight **a**
Thou only God! There is no God beside! **b**

¹⁸ Mikhail Leonovich Gasparov, *Oчерk istorii evropejskogo stikha*. [The Review of History of European Verse] (Moskva: Nauka, 1989) 55-56.

¹⁹ Gavriil Romanovich Derzhavin, *Polnoje sibranije stikhotvorenij*. [Complete Collection of Poems] Biblioteka poeta. Bolshaya seriya. (Leningrad: Sovetsky pisatel. Leningradskoye otdeleniye, 1957) 116.

Being above all beings! Mighty One! **c**
Whom none can comprehend and none explore ; **d**
Who fill'st existence with Thyself alone : **c**
Embracing all, — supporting, — ruling o'er, — **d**
Being whom we call God — and know no more!²⁰ **d**

В целом, причины изменения строфики оригинала не вполне понятны. Единственное объяснение, которое представляется убедительным, состоит в том, что десятистишие практически не знакомо английской поэтической традиции. Из значительных произведений английской поэзии, созданных к началу XIX столетия, когда появился перевод Боуринга, можно вспомнить только “Ode to Himself “Бена Джонсона или “The Sun Rising” Джона Донна, написанные десятистишиями, однако оба стихотворения имеют метрическую схему и систему рифмовки отличную от примененной Боурингом. Кроме того, и стихотворение Джонсона, и стихотворение Донна имеет шуточный характер, в то время как стихотворение, переведенное Боурингом, глубоко философично.

Организация строфы, предложенная Боурингом, более всего напоминает спенсерову строфу “The Faerie Queene”: девять строк, срифмованных по схеме ababbcbcc. вполне возможно, что обращение к ней было обусловлено подсознательным желанием переводчика найти в национальной традиции функциональную замену строфе, имеющей семантический ореол прославления и восхваления. Аллегорическая поэма Эдмунда Спенсера, возвеличивающая династию Тюдоров, а с нею и Англию в целом, могла показаться Боурингу вполне подходящим образцом.

Рассмотренные в статье примеры убедительно показывают, что поэтическое произведение при переводе неизбежно претерпевает существенные изменения. Эти изменения могут вноситься переводчиками сознательно или невольно (вследствие языковых и/или культурных различий) и нередко

²⁰ Bowring 3-4.

кардинальным образом меняют не только облик текста, но и его содержание. Причем, поскольку формально поэтический текст более жестко организован, чем текст прозаический, малейшие изменения в области формы влекут за собой серьезный содержательный сдвиг. Потому в переводоведении так часто возникает вопрос о принципиальной непереводимости поэзии, который чрезвычайно точно и образно сформулировал Афонасий Фет, сам активно занимавшийся поэтическим переводом. По его остроумному замечанию переводить – значит “to replace a palm with a pine tree, an almond tree with a hazel and a cactus with a burdock”.²¹

Однако с точки зрения межкультурной коммуникации интересно не то, в какой степени перевод адекватен оригиналу, а в чем именно он наиболее приближен к нему, и в чем от него отходит, так как именно эти элементы текста позволяют судить о том, в каких аспектах культура оригинала и перевода сходны, а в каких отличны друг от друга. В связи с тем, что параллельно с процессом глобализации, охватившим мировую культуру активно идут процессы, акцентирующие национальную идентичность, представляется, что исследования в области кросс-культурной рецепции и бытования художественного текста, в том числе и поэтического, имеют большое будущее и открывают широкие возможности.

22

Список литературы:

1. Ахматова А. Сочинения в двух томах. Сочинения в двух томах. Т.1. Москва: Правда, 1990.
2. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М.:Наука, 1999.
3. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.

²¹ Fet 58.

²² Afonasij Afonasjevich Fet, “Dva pisma o znachenii drevnikh jazykov v nashem vospitanii”. [Two Letters about the Importance of Ancient Languages in Our Bringing up] /*Literaturnaja biblioteka*. 5 (1867) 57.

4. Державин Г.Р. Полное собрание сочинений. Библиотека поэта. Большая серия. Ленинград Советский писатель. Ленинградское отделение, 1957.
5. Лермонтов М.Ю. Стихотворения и поэмы. Т.2. Полное собрание сочинений. В двух томах. Ленинград: Советский писатель. Ленинградское отделение. 1989.
6. Тарановский К. О взаимоотношениях стихотворного ритма и тематики. / О поэзии и поэтике. Москва: Языки культуры, 2000.
7. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М.: Слово, 2000.
8. Фет А.А. Два письма о значении древних языков в нашем воспитании. //Литературная библиотека. 5, 1867.

9. Цветаева М.

- 10.Цветкова М.В. Английские лики Марины Цветаевой. // Вопросы литературы. № 5.2003.- С. 100-135.
- 11.Цветкова М.В. Метрическое оформление концепта пути / скитания в английской поэзии. XVII Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. Сборник статей и материалов. М. 2005. С.262.
- 12.Цветкова М.В. Рецепция поэзии Марины Цветаевой в Великобритании. Hamburg: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.
- 13.Akhmatova, Anna Poems. Sel. and trans. by Lynn Coffin. N. Y.-L.: W. W. Norton & Company, 2008.
- 14.Akhmatova, Anna Selected Poems. Ed. and trans. by Richard McKane. Boston: Bloodaxe Books, 2006.
- 15.Bowring, John Specimens of the Russian Poets. Boston: Hilliard and Metealf Printers, 1822.
- 16.Lermontov, Mikhail The Demon and Other Poems. Trans. by Eugene M. Kayden. Yellow Springs, Ohio: The Antioch Press, 1965.
- 17.Norton Anthology of English Literature. ed. N.H. Abrams et al. 6th ed. Vol.1., N.Y., Norton and Company, 1993.
- 18.Tarlinskaya, Marina Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian. Calgary, Alberta: University of Calgary Press, 1993.
- 19.“Thirteen Ways of Looking at Tsvetaeva: Tsvetaeva versions by Wendy Cope, Mimy Khalvati, Carole Satyamurti, Sujata Bhatt, Jo Shapcott, Fleur

Adcock, Carol Rumens, Gillian Clarke, Anne Stevenson, Carol Ann Duffy, Sarah Maguire, Kathleen Jamie” / Poetry Review. 83. 3 (Autumn 1993):7.