

ТРИ «ЮБИЛЕЙНЫХ» ПЕРЕВОДА СТИХОТВОРЕНИЯ П.Б. ШЕЛЛИ «ТО»: ДИАЛОГ АВТОРСКОЙ И ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИЙ

Ольга Викторовна Матвиенко

Донецкий национальный университет, Донецк
e-mail: matvizar@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются современные русские интерпретации стихотворения английского романтика П.Б. Шелли «То...» (“One word is too often profaned...”), опубликованные в 1993 г. в «Иностранной литературе» к 200-летию со дня рождения поэта. На материале текстов, принадлежащих представителям так называемого «бойлерного поколения», поэтам-диссидентам, проанализировано влияние переводческой стратегии на характер, концепцию и смысловые акценты перевода. Выявлены приметы индивидуального переводческого стиля, отмечены переводческие удачи и потери.

Ключевые слова: концепция, интерпретация, классический перевод, поэтика, лирика, любовная поэзия, философская поэзия, стиль, П.Б. Шелли.

Поэзия английского романтика П.Б. Шелли (1792-1822) традиционно считается трудно поддающейся переводу. Сложности перевода «Ариэля английской поэзии» (А. Моруа), с его глубинной философичностью и космизмом мировидения, певучестью звучания и «воздушным» стилем, мыслью без отвлеченных мудрствований и естественной простотой без примитивности, проявляются уже на первых подступах переводчика к практически любому шеллиевскому тексту. В. Козаровецкий отмечает: «Этот поэт у нас до сих пор по-настоящему не переведен именно потому, что его и переводить должен поэт такого же масштаба – или он должен быть личностью» [Козаровецкий, с. 7].

Стихотворение П.Б. Шелли «К...» («*One word is too often profaned...*») стало вызовом не одному поколению переводчиков. По наблюдению Л.И. Володарской, именно с него начинается русская шеллиана, оно самое популярное среди русских переводчиков [Володарская, с. 787].

Эта лирическая миниатюра была создана Шелли за год до смерти, в 1821 г. Возможно, она обращена к его второй жене и единомышленнице, автору знаменитого романа «*Франкенштейн, или Современный Прометей*», Мэри Шелли. Однако более вероятен другой адресат стихотворения – Джен (Джейн) Уильямс, жена друга Шелли капитана Уильямса, которому было суждено по-

гибнуть вместе с ним во время шторма близ Ливорно в 1822 г. Ей же посвящены и другие произведения, датированные последними годами жизни поэта, – «*Магнетизируя больного*», «*К Джейн с гитарой*» и др.

Уже беглый взгляд на стихотворение, заявленное поэтом в названии как образец любовной лирики, свидетельствует: для Шелли-романтика относительно любые жанровые и тематические разграничения, даже сугубо личное, камерное переживание поэт умеет облечь в философскую форму.

С точки зрения формы стихотворение состоит из двух восьмистрочных строф; каждая строфа, в свою очередь, делится на два четверостишия с перекрестной рифмовкой. Оно представляет собой чередование трехстопного амфибрахия в нечетных строках с двустопным в четных. Правда, размер не всегда выдерживается строго: есть пропуск слога в седьмой строке, а в последнем катрене добавлен лишний слог в начале – но на английский слух, привыкший к тонике, это не воспринимается как серьезный ритмический сбой, неупорядоченность стиха. Отметим также чередование мужских (четные строки) и женских (нечетные) клаузул: если первое норма для английского языка, моносиллабического по своей природе, то женские окончания стилистически маркированы. Чешский стиховед Иржи Левый отмечает, что в отличие от мужской рифмы, энергичной, твердой, создающей впечатление афористического

окончания, завершенности стиха, женская рифма звучит более мягко, расплывчато, заканчивает стих в интонации вопросительно-выжидательной [см. подр.: Левый 1974].

Обращает на себя внимание строгая, выверенная, продуманная архитектура стихотворения. Первая, третья и пятая строки начинаются с анафоры «*One word...One feeling...One hope*» (одно слово, одно чувство, одна надежда). Далее оказывается, что эта троекратная анафора служит зачином синтаксически параллельных конструкций в следующих за анафорой четных строках («*For me to profane it; For thee to disdain it; For prudence to smother*»). Трижды повторяется и слово «*too*» (слишком, чересчур). Во второй строфе тоже присутствует троекратный повтор, только теперь это ключевые слова, посредством которых лирический герой пытается прояснить природу своего чувства: существительные с определенным артиклем, явно противопоставленным намеренной нечеткости первых анафор: «*The worship... The desire... The devotion*» ([это] поклонение / обожествление, [это] стремление, [эта] преданность). В финале трижды, словно в заклинии, повторяются и образные пары *heart – Heavens, moth – star, night – morrow*, символизирующие силу земного и космического притяжения. Эта сквозная струящаяся троичность оказывает суггестивное, почти магическое воздействие на восприятие читателя / слушателя, словно предвещающая

бодлеровскую «намекающе-окликающую ворожбу».

Примечательно, что в своем любовном признании лирический герой упорно избегает произносить само слово «любовь», по мнению героя и alter ego поэта, многократно опошленное, оболганное, оскверненное, извращенное. Единственный раз звучит оно в начале второй строфы, где герой признается в невозможности дать «*what men call love*» («то, что зовется любовью»), со ссылкой на людскую молву. И эта апофатичность, разговор о любви через умолчание о ней, символична. В «человеческой плоскости» само понятие любви упрощается, выхолащивается, становится примитивным. Отсюда и избитые отрицательно окрашенной лексики: «*профанное слово*», «*презренное чувство*», «*надежда, схожая с отчаянием*», «*неверно, несправедливо*». Здесь героев разделяет все: дискредитация чувства, истертость слова, его обозначающего, доводы рассудка, который пытается погасить надежды героя на счастье. Зато вторая строфа стихотворения явно контрастирует с первой своей подчеркнуто возвышенной, сакрализованной лексикой: это «*The worship the heart lifts above, / And the Heavens reject not*» («поклонение, обожествление, возносимое сердцем и не отвергаемое Небесами»), образы света (звезда, рассвет), «*The devotion of something afar*» («преданность чему-то далекому»). Если в начальной строфе господствуют плоскость и горизонталь,

то в заключительной графически четко обозначена вертикаль: молитвенная устремленность сердца к небесам, влечение мотылька к звезде, тяга ночи к утру, порыв души к беспредельности, прочь от мира земных страданий. В первой части стихотворения доминирует идея разъединения (нигде не звучит объединяющее местоимение «мы», только «ты» и «я»); во второй все в мире оказывается подвластным силе притяжения и сближения: ничтожная мошка летит на звездный свет, непроглядная ночь сменяется рассветом, душа человеческая откликается на небесный зов. Несмотря на обилие существительных, в том числе абстрактных, отвлеченных, вся эта строфа – сама динамика, движение, порыв. Весь миропорядок, построенный на контрастах ничтожного и великого (мошка – звезда), темного и светлого (ночь – утро), любящего и любимой, человеческого и божественного (сердце – Небо), показан Шелли как утверждение непреложной силы и могущества «любви, что движет солнце и светила». Так сопрягаются у поэта личное и вселенское начала, стираются границы, разделяющие любовную, философскую, религиозно-медитативную лирику, что рождает пронзительное ощущение мистериальности бытия.

Впервые это стихотворение прозвучало на русском языке в переводе второстепенного литератора А.Н. Бородина (1813–1865). Ныне этот первый перевод почти забыт: следуя поэтическим традициям своего вре-

мени, А.Н. Бородин чересчур вольно обходится с ритмо-метрическим рисунком оригинала, обезличивает стихотворение общепоэтическими штампами, злоупотребляет грамматическими рифмами. Лексика окрашена сладко-сентиментальной чувствительностью, а православный колорит перевода плохо согласуется с радостно-вдохновенной пантеистической образностью Шелли.

Конгениального и сопоставимого по масштабу дарования переводчика Шелли обрел в лице поэта Серебряного века К.Д. Бальмонта (1867–1942). Конечно, его перевод Шелли не вполне свободен от инерции традиции XIX в.: удлинение стихотворного размера во избежание смысловых потерь ведет к многословности, водянистости стиля, пресловутые «бальмонтизмы» привносят в перевод стандартно-романсовую образность. Зато бальмонтовское прочтение отличается безупречной музыкальной дикцией, лиризмом и поэтичностью, впервые дав русскому читателю представление о магнетической силе поэзии Шелли.

Переводу Б.Л. Пастернака (1890–1960) «*Опошлено слово одно...*» суждено было стать хрестоматийным. Переводя «далекого и отвлеченного» английского поэта-романтика, Б.Л. Пастернак жертвует в известной мере формально-структурными особенностями шеллиевского текста, его мелодичностью. В его переводе легко распознаются черты собственного, пастернаковского, стиля –

поэтическая свобода, естественные, близкие разговорным интонации без тени выспренности, лаконизм и смысловая емкость, философская глубина и афористичность. Благодаря принципу «намеренной свободы» Пастернаку удастся создать перевод, эстетически равновеликий оригиналу, здесь новое самобытное произведение как проявление подспудного диалога автора с переводчиком рождается на перекрестье двух культур, оригинальной и переводной [см. подр.: Матвиенко 2012; Матвиенко 2009].

Художественная полемика Бальмонта и Пастернака – двух русских переводчиков Шелли, видевших в нем соответственно романтического музыканта и мистика-философа, получила продолжение в последующих переводах этого стихотворения. Так, в 1993 г. в честь 200-летнего юбилея П.Б. Шелли в «Иностранной литературе» в рубрике «Вглубь одного стихотворения» опубликованы, наряду с известными прочтениями Бальмонта и Пастернака, шесть новых поэтических прочтений «То...». Примечательно, что половина переводов – три из шести – написаны представителями одного послевоенного поколения, поэтами-диссидентами, что и дает основание рассматривать их в комплексе.

Математико-статистический подход в компаративном анализе поэтического перевода малопродуктивен: расчеты руководителя независимого уфимского филологиче-

ского семинара «Третье литературоведение» доцента Б.В. Орехова показали приблизительно одинаковое соотношение: около 30% для показателя точности, около 60% для показателя вольности во всех шести современных переводах в сравнении с подстрочником [Александрова]. Гораздо более полезными в нашем случае оказываются биографический материал, оригинальные тексты, интервью, где сами авторы излагают свои переводческие концепции и стратегии, раскрывают взаимосвязи собственной и переводной поэзии. Это дает возможность сочетать в данном случае по мере необходимости биографический и герменевтический методы, рецептивную эстетику, а также технику пристального чтения.

Сопоставительный анализ открывается переводом Аллы Всеволодовны Шараповой (род. в 1949 г.) – поэта, критика, переводчица¹.

¹ Журналист по образованию, А.В. Шарапова в бытность студенткой МГУ посещала литературные студии «Луч» (под рук. Игоря Волгина) и «СПЕКТР» (под рук. Ефима Друца), где и приобщилась к искусству поэтического перевода. Вдобавок к английскому самостоятельно освоила скандинавские языки. Она представляет «школу поэтов МГУ» и так называемое «бойлерное поколение», которое в годы застоя было вынуждено податься в ночные сторожа, дворники, истопники, диссиденты и / или эмигранты. Шарапова осталась на родине, однако публиковаться не смогла. Отдушиной для нее, как и для Пастернака когда-то, стали художественные переводы: в советское время – поэзия, сейчас – преимущественно проза, детская

Среди переведенных ею авторов – Чосер, Шекспир, Геррик, Сидни, Блейк, Шелли, Киплинг, Лир, Гарди, Йейтс, Лонгфелло, Дикинсон, Грейвз, Бодлер, Рембо, Рильке, Ибсен, Гамсун, Галчинский, Тувим, Рубен Дарио, Милош, Уолкот и множество других. Как видно из публикаций на сайте «Стихи.ру», у А.В. Шараповой широчайший диапазон переводческих интересов, но специализируется она на английской и скандинавской литературе.

На счету А. Шараповой ряд опубликованных переводов из Шелли, образцов гражданской, любовной, религиозно-философской лирики: «Республиканцам Северной Америки», «Прогулки дьявола», «Монолог Вечного Жида», «К Харриэт», «К*** (*Я трепещу твоих лобзаний)», «К*** (Пусть отошли в былое страсти)», «Лавр», «Тень Ада», а также поэма «Атласская колдунья». Очевидно, Шелли вовсе не случайный для нее автор, ради которого она, «ревнивая» переводчица, «не любящая быть второй» [Шарапова], приняла участие в поэтическом турнире.

Начнем с формальных параметров перевода: Шарапова сохранила исходный размер (чередование двух-трехстопного амфибра-

и научная литература, причем с заметным перевесом по сравнению с собственным творчеством. А.В. Шарапова печаталась в журналах «Новый мир», «Иностранная литература» и др. Автор сборника стихов «Среди ветвей». Награждена премией *Н.С. Лескова за поэзию и стихотворные переводы (1993)*. Живет в Москве.

хия), но поменяла местами клаузулы (у нее женские в нечетных строках, мужские в четных, в оригинале наоборот). Это создает эффект твердости, законченности мысли, четкости формы, придает стихотворению более строгий, веский, «мужской» характер.

Переводческий слух А. Шараповой улавливает непринужденную звукопись первоисточника, но воссоздается последняя иными, несколько непривычными фонетическими средствами: традиционные сонорные не столь заметны, но отчетливо слышен в первой строфе звонкий шипящий «ж» (*негоже, жестоко, осторожность, надежду, возможность, жалеть*), сменяющийся во второй звонким свистящим «з» (*наказ, к звездам с земли, вознеслась*). Кроме того, звукопись реализуется в начале слов (анафоры) в составе словосочетаний: «*влеченье же к высшему*», «*Неба наказ*», «*к звездам с земли*», «*бабочка бьется*», как отдаленное эхо традиции тонического стихосложения.

Лексические предпочтения А. Шараповой лежат в области «высокого слога» – книжной, поэтической лексики с налетом архаики: *глумясь, негоже, являть, губя, влеченье, возноситься, наказ, мольба* (устар. молитва), *томленье*. Переводчица не просто использует ее для создания временной дистанции, историко-культурного колорита, а всецело подверстывает под них перевод.

С концептуальной точки зрения две строфы стихотворения у Шараповой выполнены

в различных традициях. Первая строфа решена в духе средневековой лирики трубаду-ров. Герой изображен как «певец», славящий вселенскую любовь, чье поклонение возлюбленной исключительно платоническое («не чувственно это влечение»). На следы культа Прекрасной Дамы указывают «переводческие вольности»: упреки героини в жестокости и чрезмерной осторожности («жестoko являют осторожность, / Надежду губя»), что вызывает в памяти ассоциации с образом Прекрасной дамы, не знающей жалости (*La belle dame sans merci*). Собственно, у Шараповой задействовано «от противного» другое понятие – *mercy*, близкое шеллиевскому *pity*. Если *pity* – сочувствие, сопереживание несчастьям и страданиям других, то *mercy* – милосердие, склонность прощать и сострадать, снисхождение, терпеливость, непричинение другому боли. Фраза «Ведь есть состраданье – возможность / Жалеть, не любя», не будучи переводом соответствующего фрагмента оригинала, варьирует финальную строку другого шараповского перевода из Шелли – стихотворения «К Харриэт»: «*And pity if thou canst not love*» («И сжался, если не можешь любить»)¹. В стихотворении «К Харриэт» фигурируют и оба указанных слова *mercy*

¹ Любопытно, что шараповский перевод именно этого стихотворения был раскритикован И.Г. Гусмановым за неточность: просьба «Пусть не люби - жалея поэта!» никак не могла быть адресована Шелли собственной супруге [Гусманов, с. 100].

и *pity*. Призыв к милосердию (а это одно из основных качеств Пречистой Девы) вносит в перевод марианский мотив, придает ему библейские интонации.

Попытаемся разобраться, насколько это идет на пользу переводу. У Шелли легко, без нажима и дидактики, обозначено движение от интимных взаимоотношений во влюбленной паре ко вселенскому закону притяжения и любви, частный случай как проявление всеобщего закона. А. Шарапова делает акцент на моральном аспекте посредством модальности долженствования («То Неба наказ»), через введение оценочности («Негоже певцу», «Тебе не к лицу», «Жестoko являют...»), безапелляционное постулирование («Влечение же к высшему – свято»).

Образ земли как «юдоли скорби» тоже заимен библийским по происхождению и на первый взгляд близким аналогом «земли виноватой». Но смысловой и рифменный акцент на христианской «вине» вступает в концептуальное противоречие с пантеистическим духом Шелли. Оттуда же, из христианства, родом отрицание влечения как «чувственного», равно как и финальная просьба героя о прощении («И ты мне прости»). Возможно, поэтому Шарапова, единственная из всех переводчиков, вообще не употребляет слова «любовь» даже там, где оно присутствует в оригинале («*what men call love*»). Такое немислимо для Шелли, не видевшего противоречий между чувственной и ми-

стической (духовной) стороной любви. Переводчица признает святость исключительно возвышенного, платонического влечения, категорически отказывая в этом чувственной любви, хотя толковый словарь закрепляет за словом «влечение» оба этих значения. Отсутствующие у Шелли слова «свято», «виноватый» у А. Шараповой стоят на ритмических сильных позициях. Шеллиевское Небо не отвергает сердечного преклонения, но никак не дает наказ. Так незаметные семантические вариации приводят к концептуальным расхождениям, так естественная связь всего сущего превращается в переводе в «скованность одной цепью».

Шараповский текст изобилует умозрительными понятиями как взятыми у Шелли (*чувство, надежда, состраданье, влечение*), так и привнесенными (*возможность, осторожность, томление*). Уровень абстрактности, философичности в этом переводе выше, чем в других, в читательском восприятии Шелли предстает мыслителем даже в жанре любовной лирики. Но «творя своего предшественника» [Шарапова], переводчица подключает рисунок своего голоса, сообщает тексту новые черты, уходящие корнями в христианскую ментальность – нравственную суровость и дух аскезы, отречение от всего земного как заведомо грешного.

Из новых переводов выделяется неклассический текст Сергея Марковича Гандлевского (род. в 1952 г.) – поэта, прозаика, эссеиста

и переводчика, редактора журнала «Иностранная литература», лауреата Российской национальной премии «Поэт», Букеровской и Анти-Букеровской премий. С. Гандлевский наряду с А.В. Шараповой представляет «поколение дворников и сторожей» (по Б. Гребенщикову), он «выходец из подпольной литературы» с ее скептическим отношением к официальной культуре и идеологии. С. Гандлевский выбрал для перевода родственного по духу автора – бунтаря и нонконформиста Перси Биши Шелли, предтечу битников и хиппи XX века, который образом жизни, философией, творчеством бросал вызов устоявшимся морали, обычаям, традициям своего времени. Эта внутренняя свобода от любых ограничений, от обусловленности сближает переводчика с английским поэтом-романтиком.

Размышляя об отношениях автора и лирического героя, С. Гандлевский заметил: «Тактичное иносказание “лирический герой” можно понимать и в изначальном смысле – поэт героизирует себя, проявляет самые яркие свойства своей личности, пишет идеальный автопортрет, воплощает на бумаге мечту о себе. Постоянное общение с идеальным двойником дисциплинирует автора, велит равняться на лирического героя» [Гандлевский 2009]. Похоже, что через перевод сам Гандлевский вступает в подобные отношения с героем Шелли, который теперь становится его собственным лирическим голосом.

Поразительно мировоззренческое сходство лирического героя Шелли с жизненными установками самого Гандлевского. Вот, например, фраза из интервью: «Наше нынешнее общество вконец, на мой взгляд, трачено цинизмом, как кофта молью. Бороться с цинизмом, как мне представляется, лучше всего одним способом: самому не быть циником и поменьше иметь дело с циниками» [Гандлевский s.d.]. А это из другого интервью С. Гандлевского: «Лесков в одном письме аттестует свое время словами “добровольное оподление” — разве не похоже на нашу нынешнюю пору?» [Гандлевский 2009]. Оба эти высказывания как нельзя лучше согласуются со строками перевода: *«Есть слово издевке под стать... / Но нам ли с тобой принимать / В глумленья участие?»*.

По собственному признанию, в авторах англичанах С. Гандлевскому импонируют сдержанность и отсутствие пафоса. Вот и в лирическом герое Шелли он видит одиночку, который чурается выпренности и аффектации, инстинктивно сторонится легко управляемой черни и массовых действий: *«Но нам ли с тобой принимать / В глумленья участие?»*, *«И твое сострадание мне / Людского дороже»*, *«Дать любви, как у всех, я не дам»*. И в этом проступает внутренний опыт молчаливого советского диссидентства самого Гандлевского, непоказное мужество не быть как все, не идти на поводу у толпы, потребность защищать свое человеческое до-

стоинство, право на несогласие и собственную точку зрения. В отличие от шеллиевского текста, где я и ты изначально разделены, Гандлевский их соединяет в *мы* для совместного противостояния обезличенным цинизму и пошлости.

Неслучайно многократно использованный Гандлевским предлог «к», который обозначает космическое притяжение любви (*«к милостивым небесам взмыть»*, *«к звезде мотылек»*, *«ночь к рассвету»*, *«ревность к тому, что вдали»*), выразительно оттеняется антонимическим «от» (*«к звезде мотылек от земли»*, *«вдали от печальной юдоли»*) и даже в виде приставки *от-* в слове *«отчаянье»* как отказ от чаяний-надежд). В динамике перевода С. Гандлевского присутствует некий постромантический эскейпизм, бегство от постылой действительности.

Этот переводчик воспитан на русской словесности «золотого века» и мог бы сказать: есть Пушкин и остальная поэзия [Гандлевский s.d.]. Наверно, отсюда его непринужденная поэтическая дикция, естественное тяготение к высокому слогу. Однако торжественная «старомодная» лексика – *«глумленья»*, *«взмыть»*, *«не боле»*, *«юдоль»*, *«ревность»* в устаревшем значении слова *«усердие, рвение, стремление»*, – контрастно оттеняющая разговорный оборот *«издевке под стать»*, не просто создает ощущение временной удаленности от оригинала. Благородно-возвышенная речь помогает герою на уровне

стиля отмежеваться от пошлой и унижительной действительности.

Не Пушкиным единым жив поэт и переводчик Гандлевский. «В нашей национальной культуре есть целая коллекция таких именных эмоций и качеств: державинское чувство смерти, баратынская рефлексия, пастернаковское жизнелюбие», – говорит он [Гандлевский 2009]. И все это незримо присутствует и резонирует в его текстах. Вероятно, к Пушкину, а через него к байроновскому «Дон-Жуану» восходит и небрежно-иронический тон перевода. Лирический герой Гандлевского, наделенный даром рефлексии, наблюдает за собственным душевным смятением словно бы со стороны, с заметной долей самоиронии сродни романтической и драматизма («*есть страсть как несчастье*», «*глупость надежды*»). А может, эти строки навеяны гейневскими:

Кто влюбился без надежды,
 Расточителен, как бог.
 Кто влюбиться может снова
 Без надежды – тот дурак.
 Это я влюбился снова
 Без надежды, без ответа.
 Насмешил я солнце, звезды,
 Сам смеюсь – и умираю.

(перевод С.Я. Маршака)

Внимательное чтение показывает, насколько индивидуален подход Гандлевского,

не подражающего великим предшественникам: у него нет следов непосредственного влияния ни Бальмонта, ни Пастернака. Тем интереснее отметить то, что есть. Концептуально для него перевод – это вслушивание в первоисточник, а не следование чужим интерпретациям. Описанный им процесс создания эссе равно применим и к поэтическому переводу: «Ты слышишь некую тональность, интонацию и стараешься ее воплотить». На начальном этапе, настаивает Гандлевский, важно не делиться замыслом ни с кем, чтобы не спугнуть вдохновение и избежать охлаждения [Гандлевский 2009].

Итогом такого пристального вслушивания становится безукоризненная ритмометрическая верность оригиналу с точным соблюдением метра и размера (чередуются трех- и двустопный амфибрахий, мужские и женские клаузулы), однако без натужности, без нарочитости. Окказиональное добавление начального слога анакрузы в 7-й строке превращается в системное, начиная с 11-й строки, что отвечает легкой метрической неправильности первоисточника, – впрочем, вполне приемлемой для силлаботонической традиции с акцентом на тонике.

Звукопись перевода опирается на контраст ассонансов: открытый, широкий, полноразвучный, уверенный «а» (*стать – принимать, несчастье – участие, дам – небесам*) и близкий к восклицанию-стону-вздоху «о». Графическое обозначение звука «о» превра-

щает его в знак бесконечности, по которой томится лирический герой (*схожей – дороже, позволишь – всего лишь* в составной рифме *боле – юдоли*).

Анафору «*о*» переводчик воссоздает не указательным местоимением «*то*» или «*одно*» (грамматика русского языка позволяет вообще обойтись без последнего), но вынося в начальную позицию нетипичный для русского узуса глагол «*есть*». Таким образом, концептуальный контраст подлинника между единичным (одно слово, чувство, надежда) и вселенским у Гандлевского трактуется как чисто романтический по природе конфликт. Это конфликт между сущим и идеалом, земной ограниченностью, несовершенством – и недостижимым горним миром, «идеже несть ни печаль, ни воздыхание». Здесь явно слышны христианские настроения: Гандлевский прочитывает «*feeling*» как страсть, страдание, несчастье, а землю называет «*печальной юдолью*» (ср. с библейским выражением «*юдоль скорби*»). Единственный глагол в описании идеального мира «*взмыть*» – и то использованный в предположении наряду с ограничительными частицами «*всего лишь*», уточняющим наречием «*не боле*», словно кладут предел порывам в бесконечность лирического героя, указывают, что небеса недостижимы. И лирический герой Гандлевского не просто осознает это, он, похоже, устал от бесплодных поисков гармонии и любви и смирился с пушкинским выводом:

«На свете счастья нет, но есть покой и воля». Как видим, психологический рисунок у Гандлевского усложненный, тонко нюансированный. Его «неформатный» перевод особенно ценен скрытой силой и пронзительностью, какая обычно встречается в стихотворениях, написанных на родном языке. Это говорит о масштабе поэтического дарования С. Гандлевского, о явном попадании переводчика в резонанс с автором оригинала, об умении отыскать свои слова для рассказа об общеизвестном.

И в заключение – анализ перевода представительницы русской диаспоры в Германии Ольги Викторовны Денисовой (род. в 1944 г. в Киеве)¹.

¹ Выпускница Московского (по другим данным – Киевского) института иностранных языков, О. Денисова работала переводчицей с английского языка в киевском НИИ психологии, с 1981 г. живет в Германии (г. Дортмунд) вместе с мужем – поэтом Виленом Барским. Пишет стихи с 1967 г., но публиковаться начала в эмиграции, в зарубежной русскоязычной периодике (журналы и альманахи «Ковчег» (Париж, 1981), «Akzente» (Мюнхен, 1982), «Мулета Б» (1985), «Мулета ХОО» (1985), «Форум» (1985), «Черновик», «Зоил» (Киев), сборник «Дом с химерами», антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны» (США, 1986). Она известна как переводчица американских, немецких и австрийских поэтов, печаталась в журналах «Вестник новой литературы», «Арион», «Иностранная литература». Ее произведения включены в антологию «Освобожденный Улисс» (М.: НЛО, 2004), переводились на немецкий язык. Награждена премией «Vlother Literaturwoche» (1986).

В активе О. Денисовой, среди прочего, несколько переводов из П.Б. Шелли: «*Англия в 1891 году*», «*Время*», «*Философия любви*», «*Когда лампа разбита*», «*К*** (То слово так мало ценимо)*». Подборка, опубликованная на сайте «Стихи.ру», говорит о значимости фигуры Шелли для переводчицы и о ее интересе к английской и в целом западноевропейской романтической поэзии. Предисловие «Случай Клинга», где О. Денисова комментирует собственные переводы немецкого поэта-современника, проясняет ее взгляды на искусство перевода в целом: стихотворение – живой организм, но без статичности, благодности. Соответственно, его нужно не просто перевести – вырастить, как дерево, и полученный текст должен «нести печать своего двойного происхождения... быть русским, но – *по-новому*. Таким, какого до него еще не было». Смысл перевода иноязычной поэзии в том, чтобы «сообщить нашей поэзии об иных, новых возможностях видения мира, новых способах работы в языке». А для этого главное – «сохранить и передать – перевести – Дух, нерв, энергетику» [Денисова].

Ритмо-метрическое решение схоже у О. Денисовой с шараповским (женские клаузулы в нечетных строках чередуются с мужскими в четных, а не наоборот, как у Шелли). Акцент на мужских окончаниях позволяет повысить энергетику текста, но и отчасти приглушает его суггестивность.

«Выращивая» русское стихотворение Шел-

ли, Денисова добивается соответствия «русских ветвей» (морфологических структур, синтаксических конструкций и пр.) английским. Так, в намерении сохранить шеллиевский параллелизм переводчица старательно воспроизводит страдательный залог, бытующий в живой разговорной речи английского, да и немецкого языка, который окружает ее в эмиграции: «*То слово так мало ценимо.../ То чувство насмешкой гонимо...*». Загвоздка в том, что в русском языке они воспринимаются иначе – с эффектом искусственности, подчеркнутой книжности, с оттенком «канцелярита».

Умение О. Денисовой в гармонии разглядеть таящуюся в ее глубине диалектическую противоположность видно по звукописи. Согласно ее образному определению, перевод – «это дерево, ветви которого режут, коречат друг друга, плавятся, трещат, скрежещут. *Внутренний* ветер, ветер тревоги и ярости, сотрясает эти ветви, этот ствол. Затишье возможно лишь временное» [Денисова]. Как и А. Шарапова и С. Гандлевский, О. Денисова отказывается от звукописи сонорных. Зато отчетливо различимы ассонансы «о» и «и», особенно во второй строфе, создающие впечатление восклицания, вскрика, пронзительности. Из шестнадцати строк в двенадцати рифма держится на звуке «и», что придает последнему системный характер (*ценимо – гонимо, видно – обидно, сойтись – отзовись, другие – стихи, стремится – границы,*

стих – земных). Слышны «взрывы» скапливающихся вокруг раскатистого сонорного «р» согласных – *стремится, другие, рвется, границы, просторов*, воплощающих фонетическими средствами идею трансценденции, «взламывания» обозначенных пределов, а не просто ухода / бегства от страданий, как у С. Гандлевского. Особое внимание уделено структурообразующим анафорам – указательным местоимениям «то» (повторяется трижды) и «так» (четырежды).

Скрытой внутренней напряженностью отмечен и психологический портрет героя. У Шелли (и это явственно проступает в переводе Гандлевского) герой не желает участвовать в опошлении любви и призывает к тому же возлюбленную, молча отстраняется от толпы. У Денисовой герой отчасти зависим от общественного мнения, нерешителен, испытывает сомнения (*«То чувство насмешкой гонимо – / Признаюсь ли в нем?»*). Изменяется мотивация: героем движет не нравственная безразличность, а подсознательный страх осуждения. Эта же внутренняя несвобода сквозит и в его обращении к героине. У шеллиевского героя просьба скорее угадывается (нет формального грамматического показателя – повелительного наклонения), в безответном любовном признании он сохраняет спокойное достоинство. У Денисовой лирический герой даже не просит, а чуть ли не умоляет о снисхождении: *«О сжался! Пусть жалость обидна, – / Хоть так отзовись»*.

Здесь в эмоциональной палитре присутствуют и сознательное самоуничижение, и тень гордыни, и земная слабость героя – «человеческое, слишком человеческое». Можно лишь догадываться, какую роль сыграл собственный жизненный опыт переводчицы в интонировании создаваемого ею речевого портрета героя.

О. Денисова интериоризирует «темноту», превращает ее из характеристики внешнего мира (у нее нет образа устремленной к утру ночи) в психологическое состояние, «темную ночь души», по выражению Хуана де ла Круса (*«В отчаянье темном, как видно, / Надеждам сойтись»*). Нагнетанию драматизма в переводе служит идея губительной власти любви, отсутствующая у Шелли, но заявленная ранее Пастернаком (*«Так бабочку тянет в костер...»*). Возможно, этот известный О. Денисовой текст, а может быть, и рязановское стихотворение *«Любовь – волшебная страна»* из популярного в то время фильма *«Жестокий романс»* (1984)¹ подсказали переводчице фразу: *«Так бабочка в пламя стремится»*. Притягательная, но смертельно опасная стихия огня обозначает трансформацию, становление через гибель. Бабочка, в отличие от просто мошки / мотылька (*«moth»*), издавна трактуется как символ человеческой души; она становится собой, пройдя через

¹ *«Я, словно бабочка к огню, / Стремилась так неодолимо / В любовь, в волшебную страну, / Где назовут меня любимой».*

преображение и смерть (гусеница – куколка – бабочка). А в полете бабочки к пламени отображается устремленность души к очищению и перевоплощению.

Ольга Денисова неожиданно вводит в число заданных Шелли контрастных пар, которые притягиваются друг к другу по принципу диалектических противоположностей, антиномию творческую, поэтическую: «*Так бабочка в пламя стремится, / Созвучие – в стих*». До нее подобное рискнул сделать только русский советский поэт-лирик Валентин Лукьянов в забытом переводе 1970-х гг.: «*Как влечение к лучу мотылька, / К горизонту – поэта*». Логика «выращивания» переводного дерева открывает поразительную звуковую и смысловую перекличку «*стихии – стих*», обнажает родство этих понятий на глубинном уровне. Согласно М. Фасмеру, оба слова пришли в русский язык из греческого: греч. *στίχος* «ряд, строка, стих» и *stoichia* (мн. ч. от *stoicheion*) «элемент, материальное начало, стихия», родственное *stoichizō* «упорядочивать», *stoichos* «ряд». Стихия, мыслившаяся древними греками как упорядоченная система элементов, а в одном из современных значений антонимически трактуемая как ничем не сдерживаемая разрушительная сила природы, подразумевает единство хаоса и гармонии. Но точно так же спаяны хаос и лад в стихе, соединяющем разрозненные звуки и созвучия в стройное, ритмически организованное целое. Так еще одна счастливая

словесная и концептуальная находка переводчицы подключается к изначальной идее движущего мирозданием вселенского закона любви.

Переводчица интуитивно чувствует философскую основу творчества Шелли, но ее попытки «прорастить» философскую ветвь стихотворения не всегда приводят к желаемым результатам. Шеллиевская философия берет начало в самой сути жизни, она органически слита с чувственным опытом, рефлексией, художественным мышлением и образностью английского поэта. Денисовская философичность порождает переводческий стиль, близкий к «ученому», – суховатый, безэмоциональный, более уместный в трактатах, нежели в любовной поэзии: «*Так высшего рода стихи / Все в мире влекут*». Любопытно, что в поздней редакции перевода с сайта «Стихи.ру» (2009) слова «*просторов земных*» в финальной строке заменены на «*реалий земных*», что звучит логично, ведь у пространства не предполагается границ, но и более книжно, отвлеченно, обезличенно.

Не приходится удивляться, что именно это стихотворение, в котором продемонстрирован широчайший диапазон лирического голоса П.Б. Шелли – от сдержанной, скрытой от постороннего взгляда страсти до спокойной, почти неземной ясности, от интимных интонаций до глубоких философских обобщений, – стало серьезным вызовом русским переводчикам.

Вольнодумство и романтическое бунтарство Шелли оказались близки переводчикам «бойлерного поколения» А. Шараповой, С. Гандлевскому, О. Денисовой – «внутренним» и «внешним эмигрантам», обреченным на творческое молчание в 1970-80-х гг., но обретшим своего читателя в постсоветскую эпоху.

Их драматический личный опыт противостояния среде отразился в облике героя-нонконформиста Шелли. В психологических портретах героя не только угадывается личность самого английского романтика, но и проступают индивидуальности самих переводчиков. Нюансы этих портретов разнятся: истовый, взыскательный, аскетичный герой Шараповой; исполненный чувства спокойно-го достоинства усталый стоик Гандлевского, способный иронизировать над самим собой; колеблющийся, сомневающийся, в смятенье ищущий опоры герой Денисовой. Творческое начало переводчиков «по совместительству» невольно акцентируется и в переводах: так возникает герой-«певец» у А. Шараповой, а у О. Денисовой проявлением вселенского закона становится стремление «созвучия в стих».

Переводчикам-современникам важно уловить и передать шеллиевскую музыку сфер, но достигают они этого иными средствами, нежели К.Д. Бальмонт. Наряду с традиционными сонорными используются ассонансы, звонкие шипяще-свистящие звуки, «взрыв-

ные» скопления согласных, обнаруживаются новые, отличные от оригинала анафоры. При этом переводчики, взяв на вооружение опыт Б.Л. Пастернака, не поступаются краткостью и емкостью текста, его афористичностью, но работают над возвращением к шеллиевской первооснове, минимизируя «переводческие вольности». Каждый из переводчиков-современников воплощает на практике собственную концепцию перевода: «пересотворение» предшественников у А. Шараповой, преломление неповторимого авторского и переводческого опыта у С. Гандлевского, «выращивание дерева» у О. Денисовой.

В их прочтениях намного четче, чем у Шелли, проступает христианское начало. Оно ощутимо в идее любви-жалости, столь милой русскому сердцу (Шарапова), в отказе от чувственности, рождающей чувство вины (Шарапова), в представлении о земном бытии как средоточии страстей, приносящих несчастья (Гандлевский), в сумеречности души (Денисова). Высокая лексика у всех трех переводчиков не только призвана подчеркнуть культурно-историческую дистанцию, отделяющую толкователя и читателя от Шелли, но помочь лирическому герою обособиться от пошлой толпы, а читателю – почувствовать библейское, вневременное изменение текста, дыхание вечности.

Переводы со временем неизбежно устаревают. Но именно они дают иноязычному оригиналу второе дыхание, дарят новую

жизнь в другой культуре. И когда, по словам С. Гандлевского, «смысл и пафос... произведения искусства оказываются куда больше, чем его тема, когда они практически неисчерпаемы» [Гандлевский s.d.], вновь и вновь совершается словесное таинство Великого Делания.

Литература:

Александрова Н.Н. Стратегии идентификации переводного поэтического текста [Электронный ресурс] // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. Вып. № 1. С. 72-77. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/strategii-identifikatsii-perevodnogo-poeticheskogo-teksta>.

Володарская Л.И. Комментарии // Шелли П.Б. Избранные произведения. Стихотворения, поэмы, драмы, философские этюды. М.: Рипол-классик, 1998. С. 780-795.

Гандлевский С.М. Интервью. [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=3132&id=4780&view=print.

Гандлевский С. Мои литературные способности блуждают [Электронный ресурс] // Культура.ру. 2009. № 8 (7671). Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/gandlevsky-interview/>.

Гусманов И.Г. Поэтический перевод и интерпретация текста (о некоторых переводчиках Шелли) [Электронный ресурс] // Вестник

вятского государственного гуманитарного университета. 2008. Вып. 3, т. 1. С. 98-101. // Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/poeticheskij-perevod-i-interpretatsiya-teksta-o-nekotoryh-perevodchikah-shelli>.

Денисова О.В. Случай Клинга [Электронный ресурс] // Иностранная литература. 1996. № 9. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/kling.html>.

Козаровецкий В.В. Перевод и поэзия. [Электронный ресурс] // Поэзия.ру. Режим доступа: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=56033>.

Левый И. Искусство перевода. Пер. В. Росельса. М.: Прогресс, 1974. 394 с.

Матвиенко О.В. Поезія П.Б. Шеллі «До...»: українське відлуння // Зарубіжні письменники і Україна. Зб. наук. пр. Полтава: Полтавський нац. пед. ун-т ім. В.Г. Короленка, Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара, 2012. С. 222-230.

Матвиенко О.В. Стихотворение П.Б. Шелли «К...»: опыт переводческих интерпретаций // МОН України, Горлівський державний педагогічний інститут іноземних мов. Лінгвістичні дослідження. Горлівка, 2009. С. 150-164.

Шарапова А.В. Переводы – не кровососы. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.norge.ru/sherapova2014/>.

Шелли П.Б. Вглубь одного стихотворения. То (Перевод К. Бальмонта, Б. Пастернака, Вл. Корнилова, А. Спаль, А. Шараповой, А.

Грибанова, С. Гандлевского, О. Денисовой). // Иностранная литература. 1993. № 1. С. 91–96.

References

Aleksandrova, N.N. (2011). Strategii identifikatsii perevodnogo poeticheskogo teksta [Identification strategies for the translated poetic text]. *Gumanitarnyye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal'nem Vostoke*, 1, 72–77. Available from: <http://cyberleninka.ru/article/n/strategii-identifikatsii-perevodnogo-poeticheskogo-teksta> (date of access 25.08.2016).

Volodarskaya, L.I. (1998). Kommentarii [Commentaries]. In P.B. Shelli. *Izbrannyye proizvedeniya. Stikhotvoreniya, poemy, dramy, filosofskiye etyudy* [P.B. Shelley. Selected works. Poems, dramas, philosophical etudes]. Moscow: Ripol-klassik, 780-795.

Velichko, V. (Interviewer) & Gandlevskiy, S.M. (Interviewee). (2010, May 20). *Interv'yu* [Interview]. Available from: http://www.chaskor.ru/article/sergej_gandlevskij_my_svideteli_grandioznogo_yazykovogo_kataklyzma_17158 (date of access 25.08.2016).

Shapoval, S. (Interviewer) & Gandlevskiy, S.M. (Interviewee). (2009, March 02). *Moi literaturnyye sposobnosti bluzhdayut* [My literary talent roams]. *Kul'tura.ru*, 8 (7671). Available from: <http://www.litkarta.ru/dossier/gandlevsky-interview/> (date of access 25.08.2016).

Gusmanov, I.G. (2008). Poeticheskij perevod i interpretatsiya teksta (o nekotorykh

perevodchikakh Shelli) [Poetic translation and text interpretation: on some translators of Shelley]. *Vestnik vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, 1(3), 98–101. Available from: <http://cyberleninka.ru/article/n/poeticheskij-perevod-i-interpretatsiya-teksta-o-nekotoryh-perevodchikah-shelli> (date of access 25.08.2016).

Denisova, O.V. (1996). Sluchay Klinga [Kling case]. *Inostrannaya literatura*, 9. Available from: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/kling.html> (date of access 25.08.2016).

Kozarovetskiy, V.V. (2007, October 01). *Perevod i poeziya* [Translation and poetry]. *Poeziya.ru*. Available from: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=56033> (date of access 25.08.2016).

Levy, I. (1974). *Iskusstvo perevoda*. [The art of translation] (Trans. V. Rossel's). Moscow: Progress.

Matvienko, O.V. (2012). Poyeziya P.B. Shelli «Do...»: ukrains'ke vidlunnya [Shelley's poetry: "Before...": Ukraine echo]. *Selected works Foreign writers and Ukraine*. Poltava national pedagogical university named after V.G. Korolenko, Dnipropetrovsk national university named after O. Gonchar, 222–230.

Matviyenko, O.V. (2009). Stikhotvoreniye P.B. Shelli «K...»: opyt perevodcheskikh interpretatsiy [P.B. Shelley's poem "To...": attempt of translational interpretations]. *Linguistic research*. Gorlovka, 150–164.

Sharapova, A.V. (n.d.). *Perevody – ne krovososy* [Translations are not bloodsuckers]. Available

from: <http://www.norge.ru/sherapova2014/>
(date of access 25.08.2016).

Shelli, P.B. Vglub' odnogo stikhotvoreniya.
"To..." (Perevod K. Bal'monta, B. Pasternaka, Vl.
Kornilova, A. Spal', A. Sharapovoy, A. Gribanova,
S. Gandlevskogo, O. Denisovoy) [Shelley P.B.

Into the depths of one poem. "To..." Translations
of K. Bal'mont, B. Pasternak, Vl. Kornilov, A.
Spal', A. Sharapova, A. Gribanov, S. Gandlevskiy,
O. Denisova]. (1993). *Inostrannaya literatura*, 1,
91–96.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТРИ «ЮБИЛЕЙНЫХ» ПЕРЕВОДА СТИХОТВОРЕНИЯ П.Б. ШЕЛЛИ «ТО»:

P.B. Shelley. To...

One word is too often profaned
For me to profane it;
One feeling too falsely disdained
For thee to disdain it;
One hope is too like despair
For prudence to smother,
And pity from thee more dear
Than that from another.

I can give not what men call love,
But wilt thou accept not
The worship the heart lifts above,
And the Heavens reject not, —
The desire of a moth for the star,
Of the night for the morrow,
The devotion of something afar,
From the sphere of our sorrow?

К ***

Глумясь, обесценивать слово
Негоже певцу.
Твердить мне, что чувство не ново,
Тебе не к лицу.
Жестоко являть осторожность,
Надежду губя:
Ведь есть состраданье – возможность
Жалеть, не любя.

Влечение же к высшему – свято.
То Неба наказ,
Чтоб к звездам с земли виноватой
Мольба вознеслась.
Так бабочка бьется в томленья
О Млечном Пути,
Не чувственно это влечение –
И ты мне прости.

Перевод А. Шарановой

P.B. Shelley. To...

One word is too often profaned
 For me to profane it;
 One feeling too falsely disdained
 For thee to disdain it;
 One hope is too like despair
 For prudence to smother,
 And pity from thee more dear
 Than that from another.

I can give not what men call love,
 But wilt thou accept not
 The worship the heart lifts above,
 And the Heavens reject not, —
 The desire of a moth for the star,
 Of the night for the morrow,
 The devotion of something afar,
 From the sphere of our sorrow?

К***

Есть слово издевке под стать,
 Есть страсть как несчастье.
 Но нам ли с тобой принимать
 В глумленье участие.
 Есть глупость надежды, вполне
 С отчаяньем схожей.
 И твое сострадание мне
 Людского дороже.

Дать любви, как у всех, я не дам,
 Но вдруг ты позволишь
 Сердцем к милостивым небесам
 Взмыть с мольбою всего лишь,
 Как к звезде мотылек от земли,
 Ночь к рассвету, не боле.
 Это ревность к тому, что вдали
 От печальной юдоли.

Перевод С. Гандлевского

P.B. Shelley. To...

One word is too often profaned
 For me to profane it;
 One feeling too falsely disdained
 For thee to disdain it;
 One hope is too like despair
 For prudence to smother,
 And pity from thee more dear
 Than that from another.

I can give not what men call love,
 But wilt thou accept not
 The worship the heart lifts above,
 And the Heavens reject not, —
 The desire of a moth for the star,
 Of the night for the morrow,
 The devotion of something afar,
 From the sphere of our sorrow?

К***

То слово так мало ценимо
 Во мненье людском.
 То чувство насмешкой гонимо —
 Признаюсь ли в нем?
 В отчаянье темном, как видно,
 Надеждам сойтись.
 О сжался! Пусть жалость обидна, —
 Хоть так отзовись.

Нет, это не то, что другие
 Любовью зовут.
 Так высшего рода стихии
 Все в мире влекут.
 Так бабочка в пламя стремится,
 Созвучие — в стих.
 Так рвется душа за границы
 Просторов земных.

Перевод О. Денисовой

**THREE “JUBILEE” TRANSLATIONS OF THE POEM OF P.B. SHELLEY “TO...”:
THE DIALOGUE OF THE AUTHOR AND TRANSLATOR’S CONCEPTS**

Olga V. Matvienko, PhD., Assistant professor at Donetsk National University, Donetsk;
e-mail: matvizar@gmail.com.

Abstract. The paper focuses on selected contemporary Russian translations of the poem “To...” (“One word is too often profaned...”) by English Romantic poet Percy Bysshe Shelley. These translations were published in 1993 in the journal *Inostrannaya Literatura* (Foreign Literature) in commemoration of the 200th birthday of the poet. We analyze the specific effects of different poets’ translation strategies on the lyrical hero’s representation and overall interpretation of the poem. The fact of the translators’ belonging to the circles of poets-dissidents, their being representatives of the so-called “boiler generation” is taken into account. We also examine characteristic elements of individual translation style, and examples of successful and imperfect translation.

Key words: interpretation, classical translation, love poetry, philosophical poetry, P.B. Shelley.

