

© 2011 г. Е.М. Белавина

## ПОЛЬ ВЕРЛЕН: ОТ РЕЦЕПЦИИ ТЕКСТА К ПОЭТИКЕ ПЕРЕВОДА

Список переводчиков Верлена походит на оглавление антологии русской поэзии: Сологуб, Мережковский, Брюсов, Анненский, Эллис, Пастернак, Шенгели, Эфрон, Ревич, Гелескул, Яснов и многие другие. Вокруг некоторых стихотворений разворачивались настоящие состязания. В поэзии переводчик – соперник, писал Жуковский. Так, например, известно 20 опубликованных переводов стихотворения «Сердце тихо плачет» (« Il pleure dans mon cœur»), 19 – для «Осенней песни» («Chanson d'automne»), 18 – для «Le ciel est, par-dessus le toit» («Синева над скатом крыши»). Почему именно Верлен столь притягателен для переводчиков? «Поэтический перевод – гордость русской литературы» [1], может быть, потому, что в русских поэтах живет уверенность, что можно передать чужую музыку русским словом? Каждый новый перевод – это попытка лучше вникнуть в звуковой строй, точнее попасть в верленовские интонации. В то время как во Франции считается, что при переводе поэтической формы происходит подмена одних художественных средств другими, а посему лучше передавать только образность. На примере небольшого цикла стихов «Подруги» наглядно видно, как означаемое переходит на аудиальный уровень, поверх лексических единиц. Цикл «Подруги», открывающий книгу «Параллельно» (1889) представляет собой шесть сонетов, написанных в 1867 г. В том же году эти эротические стихотворения соглашается напечатать Пуле-Маласси, издатель «Цветов Зла» Бодлера. Они выходят в Бельгии под псевдонимом Пабло-Мария Херланес. Но до читателя они так и не дошли: полиция изъяла на границе весь тираж, все 60 экземпляров. В цикле «Подруги» чувствуется переключка с осужденными стихотворениями «Цветов Зла» Бодлера: «Лесбос» и «Окаянные женщины», именно сходство темы подчеркивает расхождение поэтики Бодлера и Верлена.

Сонеты построены исключительно на женских рифмах. Думал ли Верлен создать на суггестивном уровне атмосферу мягкости, гибкости, нежности,

плавности? Ведь немое финальное не произносилось уже в классической французской поэзии. Очевидно, Верлен оживляет метафору, заложенную в названии приема – женская рифма. Из стихов о лесбийской любви он изгоняет все мужское. (Бодлер предпочитает классическое чередование мужских и женских рифм). Все сонеты написаны непарнословниками, о которых Верлен упоминает в «Поэтическом искусстве», *plus solubles dans l'air*, размер, который легче растворяется в воздухе или, скорее, в напеве, поскольку свойственен французской песенной традиции. Стихотворение «На Балконе» написано тринадцатисложником, от сонета к сонету строки укорачиваются (13 слогов, 11, 9...), будто длина строки – это расстояние между двумя существами, которые постепенно приближаются друг к другу. И ритм ускоряется, как учащенный пульс, взволнованное дыхание. В первых пяти сонетах цикла Верлен создает гармоничный закрытый мир, его пространство – замкнуто, влюбленные сосредоточены на себе, друг на друге. Нежными эвфемизмами Верлен создает целый «пейзаж тела». Заключительный сонет «Сапфо» – один из перевернутых сонетов (терцеты предшествуют катренам), которые Гюисманс особенно ценил у Верлена, сравнивая их с керамическими японскими рыбками, стоящими на голове. Форма эта – метафора содержания, весь мир перевернулся. Пространство раскрывается, появляется образ мужчины, неразделенной любви, отчаянья и смерти. В первом сонете пара стоит на балконе – вне мира, выше мира. В последнем сонете влюбленная Сапфо бросается в морскую пучину. Вне мира, ниже мира.

Перу Брюсова принадлежат переводы трех с половиной сонетов цикла «Подруги». Валерий Брюсов начал работу над переводами Верлена 1892 году и посвятил ей 20 лет. Из этого цикла перевел три с половиной сонета («Весна», «Лето», «Сапфо» и два катрена «На балконе»). Почему один перевод остался незавершен? Известно, что переводы «Весны» и «Лета» относятся к 1911 г. Перевод катренов сонета «На балконе», вероятно, был написан гораздо раньше, когда его привлекала в основном работа над образами. Постепенно Брюсов осознает значимость механизма рифм и альтернанса для Верлена. В сонетах «Весна» и «Лето» Брюсов укладывает 9 слогов в строки с женскими рифмами. В катренах первого сонета он чередовал мужские и женские рифмы, и оставил перевод, видимо, будучи недоволен результатом [2]. Георгий Шенгели был очень внимателен к интонациям Верлена, и переносам, ко-

торыми поэт часто пользуется, синтаксическая структура переводов Шенгели иногда полностью совпадает с оригиналом. Поражают они и лексической точностью:

Toutes deux regardaient s'enfuir les hirondelles :

L'une pâle aux cheveux de jais, et l'autre blonde

Et rose.

(P. Verlaine, Sur le balcon)

Они на ласточек мелькающих глядели:  
Одна в гагатах кос и бледная другая,  
Блондинка нежная.

(«На Балконе», Перевод Г. Шенгели)

«Подруги» – это цельное произведение, у него есть своя динамика, движения текста, придающие ему завершенность. Хотя в цикле нет поступательного развертывания сюжета, структура цикла кажется значимой и очень продуманной. Имагинарное цикла строится на оппозициях (юность-зрелость, нежность-страсть, бледность-румянец и т.д.). Каждый из первых пяти сонетов построен на контрасте, причем черта, отличающая героинь, каждый раз меняется.

I  
На балконе

Две подруги смотрели, как ласточки кружат:  
С бледной кожей одна, а другая – румяна  
И светла; обвивали два тоненьких стана  
Облака небеленых изысканных кружев.

И с тоской асфodelей сплетаясь все туже,  
Будто стебли; округла, мягка, без изъяна  
Поднималась луна, и медлительно-странно  
Пили грустное счастье – им вечер разбужен.

На балконе друг к другу в безмолвье прижались.  
К миллиардам влюбленных питая лишь жалость,  
Утопала в мечтах необычная пара.

А за ними, как трон, но пышнее и строже,  
Возвышалось в роскошной тиши будуара  
Упоенное запахом теплое Ложе.

II  
В пансионе

Этой было пятнадцать, другой - больше на год.  
Обе спали в одной из монашеских спален.  
Был сентябрьский вечер тяжел и банален,  
А они так свежи, словно розовость ягод.

От одежды избавившись будто от тягот,  
Обе сбросили шелк. Руки младшей искали  
Теплой ласки сестры, их изгиб идеален.  
Вздохи старшей на них поцелуями лягут,

Вот – она на коленях в безумии диком,  
И восторг вырывается сладостным криком,  
Губы старшей нырнут в белокурое золото.

А дитя ощущает на пальчиках длинных  
Звуки вальсов, обещанных серым закатом,  
Раскрасневшись, смущенно, с улыбкой невинной [3].

Это та же пара? Другая? Сколько влюбленных пар всего? Ответить невозможно.

Сохраняя принцип оппозиций в каждом сонете, Верлен меняет характеристику, ему удается создать онирическое видение красоты, которая «всегда одна и та же и в вечном измененье» («Сон, с которым я сроднился», перевод И. Анненского) Если сосредоточиться на звуковом строе, то в этом цикле можно отменить еще один немаловажную особенность поэтики Верлена:

Telles, leurs bras pressent, moites, leurs tailles *souples*

*Couple étrange qui prend pitié d'autres couples*

Рифмы, следующие друг за другом – в одной ли строке, на стыке строк – не новаторство для французской поэзии. У Великих Риториков существовало великое множество разнообразных типов рифм – увенчанные, с двойной короной, ломаные, нагруженные... Но Верлен не наследует Великим Риторикам. У Верлена внутренние рифмы – спорадические. Они возникают, создавая эффект обманутых ожиданий, там, где их не ждут. У Великих Риториков увенчанные рифмы, с двойной короной, нагруженные, ломанные – все это элементы кодифицированного стиля [4]. Четко описанные и регламентированные. «Поэтическое искусство» Верлена призывало сломать шею риторике. Именно это и делает прием Риториков, работающий в обратном направлении. У Верлена рифма возникает неожиданно, в любой точке звуковой цепи стиха, именно спорадическими созвучиями – рифмами, ассонансами, паронимами – пользуется Верлен для того, чтобы расшатать устои силлабики: отнять у читателя уверенность в предсказуемости момента конца строки. Этот ритмический рисунок передает на звуковом уровне ощущение неуверенности, нестабильности в изменяющемся мире, непредсказуемости развития событий помимо воли созерцателя. Между словами, попадающими в такую особую рифменную пару, возникает и короткое замыкание смысла – *couple souple* – мягкая пара. Мягкость как характеристика отношений внутри пары, женской пары. Спорадические созвучия расшатывают канву силлабического размера. Под наплывом созвучий поэт не приберегает рифму для финального звонка конца строки, он ее оставляет там, где ее услышал, там, где она пришла – прямо после клаузулы предыдущего стиха. Сближение по сходству звука. Это мнемотехника. Сравните с самыми известными строками Верлена: «*masques et begramasques*», «*les sanglots longs des violons // de l'automne*», «*il pleure dans mon cœur*» etc. По-русски, к сожалению, передать это с достаточной тонкостью не удалось до сих пор.

Теория рецепции (В.Изер [5], М.Риффаттер [6]) сосредотачивает внимание на эффекте чтения, изучает работу, совершаемую текстом. Для процесса чтения, письма и перевода, необходимо воображение. Ж.-П. Сартр подробно разбирает в книгах «Воображение» и «Воображаемое» [7] процессы, происходящие в нашем сознании при чтении. Воображение – это отличительная особенность человека, способность, без которой не было бы возможно литературное произведение как творческий акт и чтение как процесс «со-творчества». Ведь если бы чтение было бы лишь актом восприятия, перцепции, мы бы воспринимали лишь черточки и точки на листе бумаге, никаких слов, тем более образов. Человек – животное грезящее. Сартр ставит перед собой задачу создать феноменологическую теорию воображения, критически анализируя теории ментального образа. Сартру удается уловить, что за кажущимся разнообразием точек зрения на образ единую концепцию, проистекающую из учений Декарта, Лейбница и Юма. Сартр изгоняет из своей модели сознания ассоциативные связи, тем самым стараясь доказать свободу воображения, но этим он сужает образ до его изначальной данности, лишает воображение глубины. Доказывая свободу сознания, в полемике с теорией Фрейда, Сартру приходится отрицать существование бессознательного, а все процессы, связанные с ним, переносить в область сознания. Несмотря на основополагающее противопоставление восприятия и воображения, на котором настаивали Юм и Кант, в сознании человека процессы восприятия, памяти, воображения действуют почти одновременно, взаимопроникая и влияя друг на друга. Процесс чтения – это взаимодействие, это момент, когда текст начинает производить эффект [6, 44]. Стихотворение отличается от других текстов способом, которым оно генерирует смысл, как вовлекается в его написание и прочтение воображение. Воображение полагает свой объект как отсутствующий в восприятии [8]. Человек, лишенный какой-то модальности восприятия от рождения не способен генерировать образов этой модальности, хотя человек, лишившийся одной модальности восприятия вследствие болезни, может создавать соответствующие ей образы. (Бетховен, Форе и др.) [9].

Если про преобладающей модальности восприятия среди нас можно выделить три группы: визуалисты (зрение), аудиалисты (слух), кинестетики (осязание, обоняние, вкус) [10], то можно предположить сходное строение воображения. Вероятно, аудиальной модальности восприятия соответствует та часть

воображения, которая оперирует звуками и ритмами. Предлагаю обозначить ее термином аудиальное воображение. Аудиальное воображение генерирует силовые линии, организующие поэтический текст, ориентирующие слово поэтического текста: ритм, рифмы, ассонансы, паронимические цепи. Аудиальное воображение отвечает за фонетический параллелизм поэтической функции языка. Детальный разбор этой предварительной работы дал В.Маяковский в статье «Как делать стихи?»: «Размер получается у меня в результате покрытия ритмического гула словами , [...] Сначала стих Есенину просто мычался приблизительно так: Та-ра-ра (ра-ра) ра, ра, ра, ра , (ра ра )

Потом выясняются слова» [11].

Работу аудиального воображения у Верлена можно проследить и в сближении паронимов – слов близких по звучанию, но различных по значению:

Elle a, ta chair, le charme sombre  
Des maturités estivales, –  
Elle en a l'*ambre*, elle en a l'*ombre*.

(И *плоть* твоя как *плод* растений,  
мечта и зрелости и лете,  
Ее же янтари и тени [3]).

Слова *ambre* (янтарь, смола) и *ombre* (тень), отличающиеся одной фонемой, сближены в одной строке, происходит наложение образа золотистого камня и темноты ночи, игра светотени. Слова порождают друг друга, образуя звуко-смысловую цепь стиха *chair-charme-sombre-ambre-ombre*. (плоть-очарование-темный-янтарь-тень). Работа аудиального воображения видна также в изменениях, внесенных Верленом в первоначальный текст черновиков. Так, например, в стихотворении «В Пансионе» лексемы «*braise*» (угли) и «*dévoier*» (пожирать), фигурирующие в черновых вариантах прекрасно вписывающиеся в поэтику Бодлера, заменены на «*fraise*» «*décoier*»: румянец углей заменен на румянец ягод, и стигматы не пожирают девушек, а украшают. Изменения сделаны в опорных словах, в рифмах. Значит, первым шел звук, невнятный гул созвучий, потом постепенно автор «наводит на резкость слова». Не образ огня или физического разрушения был важен, но звучание этих слов. Работая над текстом, Верлен смягчает образы, все выражает это

отношение мягкости внутри пары couple // souple. Работа аудиального воображения производит ритм или гул созвучий, который предшествует моменту письма. Так появляется канва словесной оболочки стиха. Не исключено, что Верлен называет «музыкой, прежде всего» это звучание, которое предшествует моменту письма и дает ему ритмический паттерн. Какое наполнение выберет поэт для этого ритма, зависит от целей и задач его поэзии, что обусловлено субъективными и историческими факторами. Аудиальное воображение может участвовать в двух разнонаправленных процессах между означаемым и означающим, их можно сравнить с двусторонним переводом, если признать язык фоном родным для всех поэтов.

Таким образом, один и тот же прием (нагруженная рифма, в нашем примере) может производить совершенно иной эстетический эффект в зависимости от того, по какую сторону фонемы находится автор (Великие Риторика // Верлен). В микропроцессах аудиального воображения происходит либо присвоение семантического образа звуковому паттерну, либо семантический образ облекается в звуковую оболочку, в зависимости от того, что предшествует моменту письма (аудиальный паттерн или иной образ). Это коренным образом влияет на приоритеты переводчика. Интуитивно об этом догадывался Брюсов, утверждая, что скорее можно пожертвовать точностью образа у Верлена, нежели его глубоким лиризмом и напевностью. Внимание к микропроцессам воображения позволяет точнее выявить приоритеты в поэтике произведения, но требует пересмотра понятия единицы перевода в зависимости от типа творческого воображения автора. Поэтика цикла «Подруги» на полпути от Бодлера и Парнаска к импрессионизму «Песен без слов» делает мечты осязаемыми, а плоть – легкой и неосязаемой. Это чеканка, но растворимая в воздухе. Иногда работа аудиального воображения выходит на поверхность, и становится очевидно, что его процессы требуют дальнейшего изучения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Эткинд Е., Вопреки всему. О переводах французской поэзии: 1985—1995 // Иностранная литература, 1998, №2.
2. Верлен П. Собрание стихов. М., 2001.

3. Верлен П. Подруги. М., 2003.
4. Dessons G. Introduction à l'analyse du poème. Paris, 2005.
5. Iser W. Acte de lecture. Bruxelles, 1985.
6. Riffatterre M. Production du texte, P, 1979.
7. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб, 2001
8. Башляр Г. Грезы о воздухе. М., 1999.
9. Thomas de Saint-Laurent, Raymonde de Chanoine. L'Imagination. Ed. Edouard Aubanet, 1950.
10. Гриндер Д., Бэндлер Р. Из лягушек – в принцы. Нейро-лингвистическое программирование. Екатеринбург, 1999.
11. *Маяковский В.В.* Сочинения в одном томе. Москва, 1941.

*Московский*

*государственный университет*

*17 января 2011 г.*