

**«UN ART EN CRISE» (1982) Е.ЭТКИНДА И ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО
ПЕРЕВОДА ВО ФРАНЦИИ (К 30-ЛЕТИЮ ВЫХОДА КНИГИ)**

(Вестник Московского университета. Серия 22 «Теория перевода». 2012. N 3. С. 16-25).

ABSTRACT

E.Etkind's "Un art en crise" and poetic translation's theories in France (to the 30th anniversary of the book's publication)

Published in 1982 in France, Professor Etkind's book 'Un art en crise' is a polemical text from the point of view of the still dominant translating practice in France and it is a sort of manifest. The article discusses one of the 4th principles of poetic translation elaborated by Etkind – the demand to “render verse by verse”. 30 years after the publication of the book we can better see the utopianism and the epistemological vulnerability of some of the author's theoretical assumptions.

Key words: E.Etkind, translation theory, poetic translation, France, verse.

Почти 30 лет назад, в 1982 г., в Лозаннском издательстве L'Age d'Homme вышла книга профессора Ефима Эткинда «Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique» («Кризис одного искусства: эссе по поэтике поэтического перевода») [Etkind, 1982]. Это программное для автора исследование, плод его многолетних размышлений о принципах поэтического перевода, сегодня не слишком известно в России (на русский язык оно не переведено) и редко упоминается во Франции.

В России подобная ситуация отчасти объясняется тем, что затронутые в книге проблемы, а также ее полемический пафос (речь идет о критике французской школы поэтического перевода) не являются в отечественном филологическом контексте актуальными. И это понятно: проблемы, решаемые французскими переводчиками русской поэзии, отличаются от тех, с которыми сталкиваются русские переводчики поэзии французской.

Что же касается судьбы книги во Франции, тут ситуация несколько другая. Практически все англоязычные и франкоязычные справочники и энциклопедии представляют Е.Эткинда крупным специалистом в теории перевода. Тем удивительнее, что ключевой текст по теории перевода, предназначенный для французского филологического сообщества и открыто

полемичный по отношению к доминирующей во Франции переводческой практике, нечасто можно увидеть процитированным в исследованиях по *traductologie*, а если он и цитируется, то, как правило, в полемическом контексте.

Известен диагноз, который ставит Эткинд в «Кризисе одного искусства» стихотворному переводу во Франции – депозитизация иноязычной поэзии. Одно из главных обвинений, предъявляемых им французским переводчикам, – капитуляция перед стихом, который переводится либо прозой, либо т.н. «псевдостихами», т.е. верлибром или белым стихом там, где оригинал предлагает рифму и метрику. «Кризис одного искусства» развивает и теоретически обосновывает принципы поэтического перевода, разработанные и опробованные Эткиндром совместно с командой французских славистов и переводчиков, участвовавших в подготовке французского издания полного собрания сочинений Пушкина [Pouchkine, 1981]. Эти принципы, значительно расходившиеся с укоренившейся во Франции переводческой традицией, были изложены во вступительной статье к изданию 1981 г. Первый из них – «передавать русские стихи французскими стихами» [Эткинд, 199, с. 558].

Имеется в виду, что в переводе должна быть сохранена «форма» оригинала, поскольку форма смыслообразующая, отказ от нее вырывает перевод из культурного контекста, в котором существует оригинал, и разрушает сложную систему внутренних конфликтов, пронизывающих оригинальный текст [Etkind, 1982, с. 17]. Иначе говоря, разрушается поэтика оригинала, который низводится до уровня рационального содержания, набора информации. Действительно, во Франции отказ от рифмы и регулярного ритма в переводах силлабо-тонической поэзии (Шекспир, Цветаева) уже давно стал распространенной практикой. С точки зрения Эткинда подобная практика являлась негодной. Иноязычную поэзию, полагал он, «можно и нужно переводить на французский язык именно как поэзию, ибо ни в системе французского языка, ни в системе французского стихосложения нет ничего, что препятствовало бы адекватной передаче формы и содержания силлабо-тонического подлинника» [Долинин, 2000, с. 277].

Согласно широко распространенной точке зрения, выпущенный в 1981 г. на французском языке второй том полного собрания сочинений Пушкина под редакцией Эткинда стал важной вехой в истории французских переводов русской поэзии, впервые сделав доступными для французского читателя

подлинно поэтические переводы пушкинских стихов. «Пушкин-поэт впервые зазвучал на французском языке как поэт», пишет современный исследователь [Долинин, 2000, с. 278], повторяя оценку этой переводческой «революции», данную самим Эткиндо: «Французские переводы Пушкина после 1981 г. изменились. Едва ли кто-нибудь станет переводить стихи Пушкина прозой или подделкой под верлибр. Переводы, составившие двухтомник, остались своего рода эталоном» [Эткинд, 1999, с. 560].

Сегодня редко можно встретить упоминания о том, что французское издание Пушкина было принято во Франции не всеми, а выход «Кризиса одного искусства» в 1982 г. вызвал ответную резкую критику, - об этом в «Эткиндовских чтениях I» скупко упоминает Жорж Нива [Нива, 2003]. В целом отечественные исследователи и переводчики склонны высоко оценивать качество выполненных под руководством Е.Эткинда переводов, возлагая вину за отдельные недостатки на... французский язык [Долинин, 2000, с. 280]. Один из участников пушкинского проекта следующим образом резюмировал распространенную в отечественном филологическом сообществе оценку:

«Переводчики Пушкина работали совместно более пяти лет, и в конце концов нам удалось сделать то, что французы за полтора столетия не удосужились: выпустить в свет стихотворения, поэмы (в том числе “Евгения Онегина”), сохранив во французском переводе ритмическую и строфическую структуру оригинала и даже рифмы, которые современные переводчики, как правило, игнорируют» [Яснов, 2000, с. 264].

Оставим в стороне снисходительное отношение к французам, «не удосужившимся» перевести всего Пушкина, и чувство собственного превосходства, проскальзывающие в приведенной цитате. То, что подготовленное Эткиндо французское издание поэзии Пушкина было удостоено премии Французской академии (премия Ланглуа), не отменяет другого – сам факт выхода данного издания, равно как и последовавший за ним выход «Кризиса одного искусства», в полной мере обнажили существующие противоречия и разницу подходов к переводу иноязычной поэзии в России и Франции. Учитывая тот факт, что подавляющее большинство мировой классической метрической поэзии (Петрарка, Шекспир) по-прежнему переводится во Франции т.н. «подделкой под верлибр» (выражение Эткинда) [Эткинд, 1999, с. 560], утверждение об «эталонности» пушкинских переводов

командой славистов под руководством Е. Эткинда вызывает вопросы и требует нюансировки. Во-первых, речь, по-видимому, может идти лишь об «эталонности» в рамках определенной переводческой идеологии, обозначим ее условно «русская и советская школа перевода» (но адепты подобного подхода существуют и во Франции – А. Маркович, Ж. Малаплат, Ж.-Л. Бакес в 80-е гг.). Во-вторых, учитывая, что данная переводческая идеология идет вразрез с доминирующими во Франции подходами к переводу, можно задаться вопросом, не оказывают ли такие переводы дурную услугу переводимому автору, маргинализируя его и заранее обрекая на читательскую нелюбовь.

Сегодня, спустя 30 лет после публикации «Кризиса одного искусства», стали заметнее и наивный утопизм отдельных положений этой книги, и эпистемологическая уязвимость некоторых теоретических постулатов. Черта, сильнее всего выдающая историческую эпоху, с которой тесно связан Эткинд-ученый (обычно в этой связи принято говорить о «структурализме с человеческим лицом»), – это жестко нормативный и универсальный характер предлагавшейся им поэтики.

В отечественном литературоведении не предпринимались попытки критически проанализировать ни предлагавшуюся в «Кризисе одного искусства» программу реформирования французского поэтического перевода, ни релевантность полученных Эткиндром и его единомышленниками результатов по ее практическому применению. Между тем феномен, чтобы не сказать скандал, появления подобного манифеста во Франции в начале 80-х гг. прошлого века предлагает богатый материал для анализа, т.к. вплотную подводит нас не только к обсуждению вопросов сравнительного стиховедения, но и вводит в самое сердце еще одного сюжета – перевода как компаративной проблемы.

Не имея возможности подробно разбирать многочисленные аспекты этого в высшей степени интересного и важного текста, мы остановимся лишь на одном из отстаиваемых автором тезисов. Речь пойдет о первом из сформулированных Эткиндром 4-х принципов поэтического перевода, а именно требовании «переводить стихи стихами».

Несмотря на кажущуюся ясность процитированного принципа, оно уязвимо сразу в нескольких отношениях и обнажает серьезную асимметрию в понимании Эткиндром и его французскими оппонентами таких фундаментальных категорий как «стих», «поэзия», «ритм». Неслучайно во Франции «Кризис

одного искусства» был воспринят в первую очередь как призыв переводить рифмой – несколько упрощенное, но в целом верное резюме.

Сама формулировка Эткингом данного принципа вызывает вопросы и требует уточнения - в частности того, что понимается под «стихом» и где проводится граница между «стихом» и «не-стихом». Как известно, удовлетворительного определения стиха и того, чем он отличается от прозы, ни в отечественном, ни в зарубежном стиховедении не существует. Большинство стиховедов признает, что стих не обладает присущими только ему особенностями, позволяющими безошибочно и безотносительно к культурной специфике литературной системы отличать его от «не-стиха». В качестве единственного надежного критерия такого отличия можно считать, пожалуй, лишь возврат к началу строки. В отечественном стиховедении наибольшим авторитетом пользуется определение стиха как художественной речи, организованной делением на соотносимые и соизмеримые (критерием соизмеримости может быть слог, стопа, слово) отрезки [Гаспаров, 2000, с. 7]. Однако у этого определения есть и свои критики [Шапир, 1994, с. 14]. Принятые в настоящее время во Франции подходы к формальному определению стиха делают акцент на визуально-пространственном аспекте: пробел, расположение стихового материала на странице, использование заглавных букв в начале стиха и т.д. Достаточно упомянуть определение, данное еще в начале XX в. П.Клоделем, - «мысль, изолированная типографским пробелом» («une idée isolée par du blanc») [Claudel, 1965, с. 3]. Клодель, как известно, много писал в жанре версэ. Вот его не менее красноречивые строчки из «Пяти великих од»: «O mon âme ! le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier» [Claudel, 1957, с. 224] («О, душа моя! стихотворение – не буквы, которые я вгоняю, как гвозди, а пробелы, остающиеся на бумаге». Перевод мой – Е.М.). Прочитываем и П. Валери, для которого стихотворение есть «hésitation prolongée entre le son et le sens» [Valéry, 1960, с. 689] («растянутое колебание между звуком и смыслом», перевод мой – Е.М.).

Уже из данного короткого перечисления ясно, что в русской и французской культурах граница между «стихом» и «не-стихом» определяется по-разному. Принятые во французской культуре определения позволяют включать в категорию «стих» и верлибр, и комбинированные прозо-поэтические жанры (версэ). Таким образом, призыв «переводить стихами» для французского

переводчика в принципе может означать две вещи: переводить каким-то условным стихом (включая перечисленные выше категории), не заботясь о поиске т.н. ритмико-метрических и строфических эквивалентов, либо переводить французским условным эквивалентом размера, которым написан оригинал. Между этими двумя крайними позициями возможен целый ряд компромиссных решений.

На двустах девяноста восьми страницах «Кризиса одного искусства» нет ни одного определения того, что автор понимает под «стихом». Анализ авторской терминологии свидетельствует о том, что термин «стих» используется как достаточно монолитная категория, которой противостоят не менее однородная категория «проза», а также «верлибр», статус которого в этой схеме остается не до конца проясненным.

Е. Эткинд известен как блестящий знаток как русской, так и французской поэзии. Тем не менее, поэтический горизонт, к которому он апеллирует в «Кризисе одного искусства», представлен почти исключительно поэтами метрической традиции. В книге, одна из глав которой посвящена «защите и прославлению французского стиха» (Гл. III), ни разу не упоминаются ни Р. Деснос, ни П. Риверди, практически отсутствуют П. Клодель, сюрреалисты и представители так называемой «критической поэзии» 60-х гг., т.е. поколение И. Бонфуа, Ф. Жакоте. С. Малларме упоминается почти всегда в своей «классической» ипостаси и намного реже, чем П. Валери, самый «классичный» из французских поэтов первой половины XX в.

Таким образом, термин «стих» в «Кризисе одного искусства» - почти всегда синоним метрического стиха. А значит, требование «переводить стихи стихами» фактически означает необходимость точно воспроизводить все особенности поэтической формы оригинала. Этим объясняется, в частности, тот факт, что практически все примеры удачных по мнению автора переводов иноязычной, в том числе русской, поэзии на французский язык следуют в русле указанной модели «тотального» перевода. Так, положительно оценивается Эткиндром перевод сонетов Шекспира Ж. Фюзье и М. Дени [Etkind, 1982, с. 216-217], переводческая политика которых во Франции была признана анахронизмом [Berman, 1995, с. 129-132]. Налицо явное недопонимание между Эткиндром и его французскими оппонентами.

Понятие «эквивалентности» применительно к переводу уже давно подвергается серьезной критике. Фактически на сегодняшний день оно оказалось серьезно девальвированным, что заставляет более критично пересмотреть сформулированные Эткингом принципы художественного перевода. Стоит ли так категорично утверждать, что перевод традиционной поэзии прозой всегда хуже стихотворного перевода? Что перевод французским верлибром Пушкина или сонета Петрарки заведомо неполноценен? Утверждать подобное - не значит ли исходить из очень упрощенного представления о природе прозы и догматического представления о взаимодействии в стихе «формы» и «содержания»? Именно этот имплицитный платонизм, метафизическую абсолютизацию понятий ставил в упрек Эткинду еще в 70-е гг. прошлого века А.Мешонник [Meschonnic, 1973, с. 311], один из крупнейших теоретиков перевода во Франции.

Имплицитно постулируя эталонность метрического силлабо-тонического стиха как «стиха» *par excellence*, Эткинд абсолютизирует и его формальные характеристики, в частности, природу силлабо-тонической ритмики. Например, в гл. III («Защита и прославление французского стиха» – в т.ч. прославление его пластического и метрического богатства, понимаемого автором как способность воспроизводить практически все ритмы и размеры традиционной силлабо-тоники) Эткинд так комментирует цитату из В.Тредиаковского, назвавшего alexandrinский стих «просто короткой строчкой прозы»:

«Действительно, alexandrinский стих, о котором упоминает Тредиаковский, - “просто строчка прозы”: если убрать рифму, этот стих становится ничем иным, как прозой. Но это не столько особенность силлабического стиха, и еще менее особенность французского языка, сколько особенность эстетики классицизма и ее эпигонов. Чтобы стих самого Буало или Вольтера, не говоря уже о Шаплене, отличался от прозы, ему необходимы внешние диакритические отличия: типографская разбивка на строчки, концевые рифмы. Уберите разбивку, рифмы – и нет стиха!» (перевод мой – Е.М.) [Etkind, 1982, с. 114].

Подобный взгляд на классицистический alexandrinский стих выглядит, мягко говоря, тенденциозным. Именно в этом стихе оппозиция «стих» – «проза» нашла свое максимальное выражение, и дело совсем не в наличии концевой рифмы (рифма не есть отличительный признак стиха), а в просодии. Как

известно, классицистическая кодификация стиха как особой системы художественной речи сопровождалась в XVII в. упорядочением правил подсчета слогов в стихе (немое *e* в конце слова, немое *e* в конце стиха, диереза, синереза), канонизацией мужской цезуры после 6 слога, а также введением целого ряда ограничений лексико-синтаксического характера. Так, в ритмико-синтаксическом отношении alexandrinский стих классицистов заметно отличался от alexandrinца их предшественников-поэтов «Плеяды» возросшим числом инверсий, антитез, параллелизмов; симметричным распределением стихового материала по двум полустишиям одинакового объема; определенным распределением частей речи внутри полустиший (в т.ч. был введен запрет на детерминативы и односложные слова в 6-ой позиции). Т.о., по сравнению с прозой на французский стих, начиная с конца XVI в., постепенно накладывалось все больше ограничений как ритмического, так и синтаксического и лексического характера. Неслучайно реформа alexandrinского стиха, предпринятая французскими романтиками в 19 в., началась с его прозаизации - возвращения к разговорности, синтаксической и ритмической естественности стихотворной речи.

В качестве иллюстрации т.н. прозаической природы alexandrinского стиха Эткинд цитирует отрывок из «печально знаменитой» поэмы Шопена «Орлеанская дева» (1657):

A peine en sa faveur les prières s'achèvent,
Qu'en foule tous les pairs, sur le trône, l'élèvent ;
Il y sied d'un air grave, et les pairs, tour à tour,
Par leur soumission lui montrent leur amour ...

[Etkind, 1982, с. 114].

Даже по отношению к этим действительно невыразительным строчкам вынесенный вердикт («проза») выглядит неоправданно сурово. Если убрать рифму и расположить строчки в ряд, мы и в самом деле получим прозу, но ... написанную alexandrinским стихом. Об этом свидетельствует и одинаковый слоговой объем периодов (по 12 слогов), каждый из которых распадается на симметричные половинки по 6 слогов, и мужская цезура на 6-ом сл. знаменательного слова, выделенная в приведенном примере жирным шрифтом (единственное исключение – стих 3-й, цезура которого эпическая), и неестественный для прозы синтаксис. Но главный признак, не оставляющий

никаких сомнений в том, что перед нами поэтический текст, – это наличие обязательной диерезы в третьем слоге 4-го стиха, «удлиняющей» на один слог слово «sou/mi/ssi/on», которое, если произносить его изолированно (или в строке прозы), состояло бы из 3х слогов, «sou/mi/ssion». Напрашивающийся вывод: «прозой» данное четверостишие может показаться лишь для уха, воспитанного на силлабо-тонике, с принципиально иным по сравнению с силлабикой ритмоощущением. Об этой разнице ритмоощущений свидетельствует, в частности, следующее замечание Эткинда:

«Верно, что тоническая просодия достаточна сама по себе: пятистопный ямб трагедий Шекспира, Шиллера и Пушкина или же гекзаметр Илиады Фосса или Гнедича ... являются стихами, каким бы образом их не печатали. Силлабическая просодия не способна самостоятельно указывать на характер текста: без графики, рифмы она растворяется» (перевод мой – Е.М.) [Etkind, 1982, с. 115].

Вопрос «переводить стихом, “подделкой под верлибр” или прозой» в поэтическом контексте Франции получает совершенно иное наполнение, нежели в российском, ввиду начавшегося еще в XIX в. кризисе французского регулярного стиха [Murat, 2008] и связанным с ним кризисом лирической риторики. Это, в частности, означает, что регулярный (метрический) стих утратил свое превосходство над другими формами поэзии, перестал ощущаться как нечто само собой разумеющееся и органичное (будь то счет слогов, размер, расположение цезуры и т.д.). Современному переводчику практически невозможно спонтанно, не раздумывая обратиться к приемам старой версификации, не рискуя впасть в тривиальность или пародию [Berman, 1995, с. 132].

Фактически речь идет о взаимосвязи между поэтической и переводческой практиками, о невозможности для переводчиков абстрагироваться от доминирующего поэтического пейзажа и логики развития современного им поэтического языка. О том, что опыт свободного стиха изменил восприятие и отношение к традиционным размерам и формам. Эткинд очень коротко касается данного вопроса и его аргументация, по сути, переводит проблему в иную плоскость: по его мнению, выбор переводчиков классической поэзии в пользу прозы и верлибра нехорош тем, что отсекаются все культурные ассоциации, то множество нитей, которыми эта поэзия связана с традицией, с историей:

«Когда один и тот же верлибр служит для перевода оды Радищева, оды Пушкина, гекзаметров Клопштока, Гельдерлина и Гнедича, александрийского стиха Ломоносова и Шамиссо, сонетов Петрарки, Шекспира, Мицкевича, Рильке, Элизабет Барретт-Броунинг, все теряется, мы разрушаем интернациональные связи, объединяющие между собой национальные поэтические формы, обрываем связь между автором и его нацией: т.о. разрушается сама идея перевода, который превращается в чисто механическую деятельность...» (перевод мой – Е.М.) [Etkind, 1982, с. 29].

Можно спорить с тем, что именно метрический каркас, поэтический размер, строфа и рифма обладают абсолютной монополией на культурные ассоциации. Могие стиховеды не согласились бы с подобной постановкой вопроса, постулирующей однообразие и историческую законсервированность верлибра. Так, М.Мюрат и Ж.Рубо [Murat, 2008; Roubaud, 1988] выделяют несколько исторических этапов в развитии этого стиха: т.н. свободный стих символистов, диалектически тесно связанный с регулярным стихом; верлибр модернистов, формирующийся в период с 1909 по 1913 гг. в творчестве Аполлинера; верлибр сюрреалистов и т.д. По мнению Ж.Рубо, верлибр не менее нагружен культурными ассоциациями и разнообразен, чем любой другой стих.

В наши намерения не входит оценка «правильности» или «неправильности» теоретических позиций Е.Эткинда в вопросах поэтического перевода. Подобная постановка вопроса неконструктивна, поскольку «неправильные» идеи тоже могут иметь огромное стимулирующее воздействие. Тридцать лет спустя после выхода «Кризиса одного искусства» мы можем лишь констатировать: проницательно диагностировав кризис французской переводческой модели (в основном, модели т.н. «университетского» перевода), Е.Эткинд предложил программу выхода из него, которая в задуманном им виде не могла быть реализована. Поэтому, присоединяясь к сформулированному им пожеланию - «Будем надеяться, что искусство перевода во Франции поднимется на еще более высокий уровень...» [Эткинд, 1999, с. 560], - отметим, что дискуссия о путях преодоления кризиса не закрыта. «Кризис одного искусства» без сомнения стал важной вехой в развитии этой продолжающейся дискуссии.

Список литературы

Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. М.: Фортуна лимитед, 2000 (1984). 200 с.

Долинин К. Впервые на французском языке // Иностранная литература. М., 2000. N 6. С. 272-280.

Нива Ж. Спор о переводной поэзии // Эткиндовские чтения I. Сборник статей по материалам чтений памяти Е. Г. Эткинда. СПб.: издательство Европейского университета, 2003. С. 9-16.

Шапир М. И. «Versus» vs «prosa»: Пространство-время поэтического текста [Электронный ресурс] // Philologica. М., 1995. N 2. – Режим доступа: <http://www.rvb.ru/philological/02/02shapir.htm>

Эткинд. Е. Поэзия Пушкина во французских переводах // Эткинд Е. Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М.: Гнозис, 1999. С. 541-561.

Яснов М. «Парижские письма» Ефима Эткинда // Иностранная литература. М., 2000. N 6. С. 263-265.

Berman A. Pour une poétique de la traduction: John Donne. Paris: Gallimard, 1995. 275 p.

Claudé P. Réflexions et propositions sur le vers français (1925) // Claudé P. Oeuvres en prose. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

Claudé P. Oeuvres poétiques. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

Etkind E. Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982. 298 p.

Meschonnic H. Pour la poétique II. Paris: Gallimard, 1973. 457 p.

Murat M. Le vers libre. Paris: Champion, 2008. 335 p.

Pouchkine A. Oeuvres poétiques : En 2 vol. / Publ. sous la dir. d'E. Etkind. Lausanne: L'Age d'Homme, 1981.

Roubaud J. La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français. Paris: Editions Ramsay, 1988. 218 p.

Valéry P. Tel quel // Valéry P. Oeuvres II (1941) / éd. Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960.