

## ***Paul Verlaine/Поль Верлен: перевод как искусство потерь***

Гуманитарные науки. Астрахань: АГУ, 2009. N 4. С. 194-202.

Предметом данных заметок стали наблюдения над русскими переводами верленовского сонета *Mon rêve familier* (опубликован в 1866 г. в сборнике «Сатурнийские стихи», цикл «Меланхолия»; далее сокращенно обозначается MRF):

*Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant  
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime  
Et qui n'est, chaque fois, ni toute à fait la même  
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend .*

*Car elle me comprend, et mon coeur, transparent  
Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème  
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,  
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.*

*Est-elle brune, blonde ou rousse? - Je l'ignore.  
Son nom? Je me souviens qu'il est doux et sonore  
Comme ceux des aimés que la Vie exila.*

*Son regard est pareil au regard des statues,  
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a  
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.*

*Мне часто грезится заветная мечта-  
Безвестной женичины, которую люблю я.  
Но каждый раз она и не совсем не та,  
И не совсем одна, - и я томлюсь, тоскую.*

*И ею я любим; та женичина одна  
Умеет разгадать моей души загадки,  
И моего чела холодный пот и складки  
Умеет освежить слезами лишь она.*

*Она смугла, бледна иль рыжая? – Не знаю.  
Как имя? – Ах, оно нежней, чем имена  
Всех тех, кого я знал, когда был близок раю!*

*В манящем голосе она таит одна  
Все звуки голосов, отторгнутых утратой,  
И тихий взор ее подобен взору статуи.*

пер. В.Брюсова (4, с. 257)

В момент выхода «Сатурнийских стихов», их автору было 22 года. Перед нами, следовательно, ранний Верлен (вошедшие в сборник стихи создавались с 1860 г.), но в этих юношеских композициях уже присутствуют многие черты его «зрелой» манеры, как это признавал позднее и он сам. В написанном в 1890 г. предисловии ко второму изданию

сборника Верлен так резюмирует основные составляющие своего поэтического стиля: свободная версификация (известно его выражение «версификационная ересь» применительно к собственным ритмическим экспериментам), анжамбманы, аллитерации и ассонансы (часто внутренние, придающие стихам неподражаемую музыкальность), редкие рифмы, «печальный образ мыслей», установка на фиксацию непосредственных, сиюминутных впечатлений (3, с. 425). Данный перечень, разумеется, не является исчерпывающим.

Нашей целью является сравнительный анализ русских переводов сонета для выяснения того, насколько «русский Верлен» сохраняет «родовые» черты французского оригинала. Вопрос отнюдь не праздный, ибо Верлен принадлежит к поэтам, представление об истинном масштабе которых получить по переводам практически невозможно. В последние годы проблема переводимости / непереводимости все более рассматривается в компаративном аспекте: от перевода больше не требуют безусловной верности ввиду ее невозможности, акцент делается на просветительской функции перевода - привлечь внимание к непохожести чужой культуры (5). В отношении французских поэтов-«символистов» эта «непохожесть» в первую очередь ритмическая, передать которую средствами силлабо-тоники – задача сложная. Наблюдения над переводами сонета *Mon rêve familier* помогут, надеемся, сделать эту «сложность» более наглядной.

Уже название сонета представляет трудности для перевода, главным образом из-за прилагательного *familier*, неудобного в силу своей полисемии. На 9 известных нам русских переводов приходится 8 вариантов заглавия, от несколько вычурного *Заветный сон* А.Кублицкой-Пиоттух (заметим, что *заветный* относится к иному, более «высокому» лексическому ряду, чем *familier*), до брюсовского *Привычная мечта* и описательного *Сон, с которым я сроднился* И.Анненского. Для полноты картины упомянем также *Мой задумчивый сон* Г.Шенгели (прилагательное *задумчивый* придает названию чуждую Верлену жеманность), *Мой неизменный сон* А.Ревича, *Привычный сон* В.Портнова (в последнем случае название начинает звучать банальной прозой) и *Мой давний сон* А.Гелескула и И.Булатовского. Понятно, что именно прилагательное несет основную смысловую нагрузку в каждом названии и дает ключ к идейно-образной и стилистической системе перевода: *Заветный сон* и *Привычный сон* отсылают к принципиально разным переводческим концепциям. Не случайно в приведенных заглавиях мы имеем 6 вариантов

прилагательного и только 2 варианта существительного (*сон* и *мечта*; особый случай представляет собой вольный перевод И.Анненского *Le rêve familial*, который мы пока оставляем в стороне).

В первом стихе оригинала сон охарактеризован как *étrange* (странный) и *pénétrant* (буквально: *проникающий внутрь*). В словаре *Robert* среди многочисленных значений прилагательного «*pénétrant*» дается, в том числе, следующее: «производящий сильное впечатление или чувство» (*qui produit une sensation ou impression puissante*). Самым близким ему по значению словом в русском языке было бы, по-видимому, «пронизывающий», причем в обоих (прямом и в переносном) своих значениях. Итак, отметим, что в зависимости от выбора перевода для одного лишь элемента названия - *familier* - развертывание темы может пойти разными путями.

*Тема и сюжет.* В ряду сонетов-зарисовок цикла «Меланхолия», в которых молодой Верлен, испытавший сильное влияние Ш. Бодлера, словно примеряет на себя некоторые поэтические штампы «Цветов зла», MRF выделяется тонким психологизмом и интересной проработкой темы возлюбленной, придающей ему обаятельную смысловую неоднозначность. Сонет построен как монолог о мучительном возвращающемся сне, в котором поэту грезится любовь незнакомой, наделенной даром проникать в тайники его души женщины. В первом же катрене (далее мы используем принятые сокращенные обозначения строф сонета: Q для катренов и T для терцета) содержится намек на амбивалентный характер пригрезившейся во сне возлюбленной: поэт не знает ее и, главное, есть указание на ее «ускользающий» характер: *chaque fois ni toute à fait la même / Ni tout à fait une autre* (букв.: *каждый раз ни совсем та же / Ни совсем другая*). Эта характеристика сохранена почти всеми переводчиками (кроме А.Кублицкой-Пиоттух), но смысл ее при переводе зачастую теряется: *всегда одна и та же и в вечном измененье* (И.Анненский), *хоть лик ее во мгле и всякий раз иной* (А.Ревич), *Она всегда одна и всякий раз иная* (В.Портнов), *но облик женщины порой неуловим* (А.Гелескул). Тема неуловимости возлюбленной с новой силой возникает в терцетах: в T1 поэт не в состоянии определить ни цвет ее волос, ни имя; впрочем, оно вызывает у него ассоциации с именами умерших друзей. Тема смерти вводится эвфемизмом: речь идет о друзьях, *изгнанных* (букв.: *сосланных*) *Жизнью*. В T2 используется тот же прием: сначала взгляд женщины приравнивается к взгляду статуи, затем ее голос (букв.: *доносящийся издалека, спокойный,*

*низкий*) сравнивается с голосами *навек* *умолкнувших*. Отметим попутно, что в данном контексте *доносящийся издалика, спокойный, низкий* голос вполне может интерпретироваться и как голос «замогильный», «загробный».

Сравнение со взглядом статуи (ст. 12), у Верлена (намеренно?) нераскрытое, практически все переводчики считают нужным растолковать: у одних это воплощение *недвижности* (А.Кублицкая-Пиоттух), у других - *тихий* (В.Брюсов), *немой, углубленный* (И.Анненский) взгляд, *застывший меж бледных век* (Г.Шенгели) и даже *неразличимый* (А.Ревич). Однако логично предположить, что в первую очередь взгляд статуи - это взгляд безжизненный (недвижность, застылость есть атрибуты безжизненности).

Двенадцатый стих заслуживает особого внимания, ибо вводит MRF в круг текстов, связанных с сюжетом об оживающей статуе. Но непосредственным источником сравнения со статуей для Верлена послужили, по всей видимости, бодлеровские «Цветы зла» (далее – ЦЗ: *statue aux yeux de jais*, сонет XXXIX; *Où tu te dresseras, / Statue émerveillée*, LVII; *machine aveugle et sourde*, XXV). Добавим, что одной из устойчивых характеристик женских образов, часто используемой именно для определения взгляда, является у Ш.Бодлера *froideur* (*холод*) (см. ЦЗ, сонеты XXVIII, XXXII, XXXIV). В «Цветах зла» есть цикл из четырех сонетов «Призрак», первый из которых, «Тьма» (в переводе В.Левика; Эллис переводит название как «Мрак»), очень напоминает MRF; вполне вероятно, именно этот сонет и послужил Верлену моделью. С точки зрения поэтической формы он не похож на верленовский: написанный 10-сложником неправильный сонет с классической цезурой 4+6, с нарушенной схемой рифмовки: *abba cddc efe fgg*, к тому же построенный на семи рифмах вместо положенных сонету пяти. Однако сюжет, за вычетом некоторых деталей, тот же: находящемуся в глубоком душевном кризисе поэту является потустороннее видение (в тексте недвусмысленно обозначенное как *spectre* – т.е. призрак, привидение). Фантом Бодлера так же изменчив и неоднозначен:

*Par instants brille, et s'allonge, et s'étale*  
*Un spectre fait de grâce et de splendeur.*  
*A sa rêveuse allure orientale,*  
*Quand il atteint sa totale grandeur,*

*Вот, вспыхнув, ширится, колыхается, растет,*  
*Ленивой грацией приковывая око,*  
*Великолепное видение Востока;*  
*Вот протянулось ввысь и замерло - и вот*

*Je reconnais ma belle visiteuse:*

*C'est Elle! noire et pourtant lumineuse.*

(3, с. 110)

*Я узнаю ее померкшими очами:*

*Ее, то темную, то полную лучами.*

(пер. Эллиса) (3, с. 111)

Не важно, что сонет обращен к умирающей чернокожей возлюбленной автора Жанне Дюваль: семантика слова *noire* (*темная*) явно не исчерпывается указанием на цвет кожи; к тому же из текста не вполне ясно, что сулит поэту эта встреча с призраком.

Но вернемся к 12-му стиху сонета MRF. При всей своей кажущейся банальности, он необычайно выразителен. Эта выразительность достигается, во-первых, за счет обобщенно-метафорического характера сравнения, допускающего ассоциации с известными фольклорно-мифологическими сюжетами («оживающая статуя», «приглашение статуи»); во-вторых, она усилена положением стиха в композиции стихотворения – он открывает последний терцет, традиционно самую важную в смысловом отношении строфу в структуре сонета. Не случайно, на наш взгляд, и то, что ключевое слово *statues* (*статуи*) вынесено в конец стиха, т.е. на сильную позицию, и образует рифму с *se sont tues* (*умолкли*). Намеренную «обыденность» лексики Верлен компенсирует выверенным расположением самых важных слов в сильных позициях. В русских переводах лишь В.Брюсов, А.Ревич и В.Портнов логически и ритмически выделяют существительное *статуи* в последнем терцете; в переводе первого катрена Брюсов, кроме того, выносит в рифму еще одно важное для понимания стихотворения существительное, *мечта* (в оригинале порядок слов другой). Точно также поступает И.Анненский, располагая в сильном месте первого стиха слово *видение* и подчеркивая таким образом ирреальный характер происходящего:

*Мне душу странное измучило виденье* (4, с. 257)

Сравним с зачинами других переводов, в которых порядок слов переносит смысловый акцент с факта (сно)видения на его характер (как и у Верлена):

Г.Шенгели:

*Я часто вижу сон, пронзительный и странный* (4, с. 258)

А.Ревич:	<i>Как часто странный сон проходит предо мной</i> (4, с. 259)
В.Портнов:	<i>Мне часто снится сон, тревожный и больной</i> (4, с. 259-260)
А.Гелескул:	<i>Я свыкся с этим сном, волнующим и странным</i> (4, с. 260)
И.Булатовский:	<i>Я часто вижу сон, пронзительный, живой</i> (4, с. 261)

В последнем случае характер сна уже сильно отличается от исходной ситуации французского стихотворения.

Если попытаться резюмировать развитие темы у Верлена, получится следующее: начавшись завуалированным намеком на инобытийную природу странной возлюбленной, MRF развивается как постепенное (но неявное) отождествление ее с миром мертвых, достигающее кульминации в последних шести стихах. В то же время она - способная понять и посочувствовать утешительница (тема возлюбленной-сестры, одна из постоянных у Верлена, присутствует и в предыдущем сонете цикла, «Усталость»). Сочетание притягательности и опасности и выражает, по-видимому, связка *étrange et pénétrant* в открывающем сонет стихе. Опасность эта тем более тревожащая, что природа ее до конца не определена, она дана как интуитивное ощущение, не осознаваемое до конца, возможно, и самим поэтом. Характерно, что этот второй план остается до конца непроговоренным, так что сонет отличает некоторая загадочная неясность. Впрочем, недосказанность в духе Верлена, работающего, как акварелист, полутонами (один из циклов его сборника «Песни без слов» так и называется – «Акварели»), в противоположность сочно-живописной манере Ш.Бодлера, со свойственными ей яркими эпитетами и резкими контрастами.

Тема мира иного, посланницей которого оказывается героиня, в полный голос начинает звучать к концу Т1, что согласуется с законами структурной организации сонета: как правило, катрены служат развитию темы, а терцеты - ее «переворачиванию». Последний стих Т2 часто содержит парадоксальное разрешение (т.н. *pointe*) исходной ситуации. В нашем случае - милый сон оборачивается тревожным, болезненным сновидением.

К сожалению, в русских переводах указанный «второй» смысловой пласт почти не ощущается. Так, А.Кублицкая-Пиотух в конце XIX в. предлагает прочтение стихотворения в ключе, близком символизму В.Соловьева (в лирике которого тема «сна наяву» представлена очень широко): ее незнакомка напоминает соловьевскую вечную женственность. Двуплановость сонета сохраняется, но сюжет радикально переосмыслен: в первом же стихе (*Я часто вижу сон, пленительный и странный*) сновидение представлено

как однозначно-отрадное, как благая весть. Заключительное шестистишие не осложняет, а логически развивает тему катренов:

*Цвет локонов ее мне грезится не ясно,  
Но имя нежное и звучно, и прекрасно,  
Как имена родных утраченных друзей:*

*Нем, как у статуи, недвижный взор очей,  
И в звуках голоса спокойно-отдаленных  
Звучат мне голоса в могилу унесенных.*

(4, с. 33)

Двух-трех привнесенных переводчицей штрихов (сон - *пленительный*, имя - *прекрасно*, взор очей - *недвижный*) оказывается достаточно, чтобы уничтожить даже намек на болезненный характер сна. Отметим также осуществленную в переводе стилистическую транспозицию: *локоны*, *взор очей* – несвойственные Верлену поэтические штампы.

Сравним перевод последнего терцета у И.Анненского:

*Взор, как у статуи, и нем, и углублен,  
И без вибрации спокоен, утомлен.  
Такой бы голос шел к теням, от нас ушедшим...*

(4, с. 258)

Здесь отождествление пригрезившейся возлюбленной со статуей парадоксально соседствует с ее «очеловечиванием» (*утомленный* голос). Аналогично у Г.Шенгели:

*Как бы у статуй, взор застыл меж бледных век,  
А в ровном голосе, и низком, и далеком,  
Есть милый выговор тех, кто умолк навек!*

(4, с.258)

*Милый* выговор, изобретение переводчика (у Верлена - *дорогие голоса*), придает стихотворению совершенно иное, элегическое и домашнее звучание (тоска по милым

умершим друзьям). Обнаруженный нами «второй план» сонета пропадает, и это несмотря на то, что в первом стихе процитированного терцета переводчик развивает тему «статуарности».

А.Гелескул и И.Булатовский еще дальше отходят от оригинального текста, упрощая синтаксис и многое добавляя от себя:

А.Гелескул:

*И взглядом статуи глядят ее глаза  
А в тихом голосе, в его оттенках милых,  
Грустят умолкшие, родные голоса.*

(4, с. 260)

И.Булатовский:

*Словно статуя, глаз не смыкает в печали,  
А тембр голоса глухой взяла она  
У родных голосов, что навек замолчали.*

(4, с. 261)

В составленную Г.Косиковым наиболее полную на сегодняшний день подборку переводов первых трех поэтических сборников Верлена не вошла еще одна версия сонета, созданная в 1901 г. И.Анненским: *Le rêve familier* (2). Речь идет о вариации на тему, а не о переводе в строгом смысле слова. Действительно, с формальной точки зрения допущенные переводчиком отступления от оригинала велики: отсутствует привычная для сонета разбивка на 2 катрена и сестет из двух трехстиший (однако общее число стихов сохранено), выбранная строфа - двустишие со смежной рифмовкой, слоговой объем строки (попеременно 16 и 13 слогов) превышает объем оригинала (12-сложник). Однако в одном отношении этот перевод представляется интереснее остальных. В версии 1901 г. инобытийный характер героини (она так и названа - *призрак*) усилен упоминанием о *глубоком сне* (как отправной ситуации), *масках* (их бесконечно меняет незнакомка), *лазури сияний*, в которой тоскуют *тени*, посланницей которых она является поэту. Образ героини-призрака подчеркнуто двойствен: она скрыта за личиной-маской, она нема (*любит она и меня понимает, немая...*), ее имя - *из мира теней*, взгляд - *взоры немых изваяний*, а голос - *вечной мольбой*, / *Напоминая умолкших, зовет за собой*. Она удивительным образом соединяет в себе живую теплоту (любовь, слезы, нежность) и неживой холод (призрачность, немота, взгляд изваяния). Текст особенно замечателен тем, что в нем впервые женщина-видение открыто зовет поэта следовать за собой. Интересно, что две версии Анненского диаметрально противоположны по своей концепции, и что раскрытие

сюжетных потенций оригинала осуществляется в заведомо «неточном» переводе.

*Метрика и ритмика.*

На другом уровне организации сонета смысловой неоднозначности содержания соответствует явственно ощущаемая ритмико-синтаксическая дисгармония. На первый взгляд перед нами совершенно традиционный сонет: 12-сложник с классической схемой рифмовки (*abba abba ccd ede* - т.н. сонет «peletier», особенно любимый Верленом (1, с. 200)), с соблюдением правила чередования рифм. Однако начиная со второго катрена цезура, до этого безупречно классическая (на шестом слоге, с полноценным графическим словом в предцезурной позиции), начинает отклоняться от классического канона:

- 7        *Pour elle seule, et les + moiteurs de mon front blkme*  
 8        *Elle seule les saît + rafraichir, en pleurant*  
 9        *Est- elle brune, blonde + ou rousse ?- Je l'ignore.*  
 13       *Et, pour sa voix, lointaine, + et calme, et grave, elle a*

Перед нами - некоторые из ритмических «инноваций», возникающих во французском стихосложении в 60 -70е гг. XIX в., в распространении которых Верлен сыграл не последнюю роль. Начатое еще романтиками «расшатывание» александрийского стиха происходило, как известно, главным образом через эксперименты с цезурой, постепенно приведшие к замене бинарного ритма (6+6) тернарным (4+4+4). Среди приемов, позволявших ослабить цезуру и таким образом нарушавших безупречную симметрию французского 12-сложника, можно выделить расположение в позиции предцезурного слога клитиков (артиклей, детерминативов, односложных предлогов), анжамбманов, пост-ударного произносимого *-e*. Все эти ритмические инновации начинают опробоваться с середины XIX в. целым рядом поэтов, среди которых В. Гюго, Ш.Бодлер, Леконт де Лиль, Т. де Банвиль, и т.д. В MRF мы имеем 4 случая нарушения правила цезуры: 3 случая разрыва сильной синтаксической связи (между эпитетами-прилагательными *blonde + ou rousse, lointaine + et calme* и членами глагольной группы *saît + rafraîchir*) и один случай расположения клитика (определенный артикль мн.ч. *les*) на 6-ой позиции.

Равновесие двух полустиший нарушается сильнее, если одно из слов,

расположенных вокруг цезурной паузы, односложное, а второе - многосложное. В подобном случае мы имеем дело с *отсечением* (т.н. *rejet*, см. ст. 13) или *обратным отсечением* (*contre-rejet*, ст. 7, 8, 9). Из перечисленных выше примеров отступления от правила соответствия между синтаксисом и метром наиболее смелым является стих 7, ибо связь между существительным и относящимся к нему артиклем по определению более сильная. Вынесение в позицию 6-го предцезурного слога артикля приводит к тому, что вместо полагающейся паузы в конце первого полустихия читатель невольно торопится «перескочить» на следующее слово (*moiteurs*). Несогласованность синтаксиса и метра дополняется в стихе 13 необычным межстрочным анжамбманом с односложной личной формой глагола (*a*) в позиции рифмы (т.е. в сильной позиции). Единственный пример подобного анжамбмана в «Сатурнийских стихах» встречается в сонете «Господин Прюдом»:

*Ces fainéants, barbus, mal peignés, il les a  
Plus en horreur que son éternel coryza  
(4, с. 78).*

Добавим, что стихи 7 и 13 наряду с канонизированным членением 6+6 допускают и трехчастное членение 4+4+4 (*pour elle seule, + et les moiteurs + de mon front blême; et pour sa voix, + lointaine, et calme, + et grave, elle a*), постепенно входившее в употребление с 50-х гг. XIX в. Подобное деление, особенно в первом из названных случаев, даже лучше согласуется с синтаксисом.

Обращает на себя внимание и то, что в катренах объем строфы совпадает с объемом фразы: каждый катрен, по сути, представляет собой одну фразу. Затем, начиная с терцетов, ритм становится менее плавным, прерываясь риторическими вопросами, а длина фраз делается заметно короче (особенно выделяются трехсложная и двусложная фразы в ст. 9 и 10). Классически-спокойный, размеренный ритм первых стихов уже в Q2 нарушается, а интонация все более начинает напоминать разговорную. Этот «волнообразный» ритм облегчает читателю восприятие многочисленных синтаксических параллелизмов и лексических повторов, характерных для «Сатурнийских стихов». Знаменательно, что ритмико-синтаксическое «расшатывание» стиха начинается

практически одновременно с усилением темы инобытийности женщины-видения. Таким образом, осложнение сюжета новыми элементами сопровождается на ином уровне организации стиха усложнением ритмической схемы, выполняющей, по-видимому, роль своеобразного курсива. Экзотический анжамбман в предпоследнем стихе (синтаксис которого и так усложнен перечислением) доводит «расшатывание» до крайней точки.

*Переводы: метрика и ритмика.* Из 9 проанализированных текстов (8 переводов плюс вольное переложение И.Анненского) лишь в двух случаях переводчики отступают от традиционного Я6: И.Анненский в переложении 1901 г. и, уже в наши дни, И.Булатовский. Экспериментальный с точки зрения ритмики характер оригинального текста размером Я6 может быть передан лишь со значительной долей условности: присущие Я6 уравновешенность и симметрия больше подходят для передачи классического александрийского стиха, но существенно ограничивают возможности переводчиков, когда речь идет о передаче прихотливо-нерегулярного, поддерживаемого анжамбманами и оригинальным использованием сочинительного союза *et*, силлабического стиха Верлена. Например, Q2, при всей своей кажущейся простоте, представляет для перевода почти непреодолимые трудности:

P.Verlaine:

- 5 *Car elle me comprend, et mon coeur, transparent*
- 6 *Pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème*
- 7 *Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,*
- 8 *Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.*

Сравним у В.Брюсова:

- И ею я любим; та женщина одна*
- Умеет разгадать моей души загадки,*
- И моего чела холодный пот и складки*
- Умеет освежить слезами лишь она*

У Верлена, несмотря на многочисленные повторы, которые в стихе обычно усиливают однообразно-поступательное движение, от строки к строке равновесие все больше нарушается. Параллелизм в начале стихов 6,7 и 8 обманчив, ибо исходная структура (*Pour elle seule, hélas!*) каждый раз оказывается усеченной на несколько слогов (*Pour elle seule, Elle seule*), усиливая синтаксическую асимметрию. В двух случаях (стихи 6, 7) повторяющаяся структура оказывается к тому же отсеченной от определяющего ее слова (*transparent* и *problème*) переносом. Максимальная «разбалансировка» метра и синтаксиса достигается в стихе 7, в котором ослабление срединной цезуры (безударный

артикуль *les* в 6-ом слоге) создает дополнительный эффект «глиссады», делая невозможной цезурную паузу в середине стиха и членя его как 4+8:

*Pour elle seule, + et les moiteurs de mon front blême*

В стихе 8 обособление деепричастного оборота (*en pleurant*) усиливает ассиметричное членение 9+3:

*Elle seule les sait rafraîchir, + en pleurant*

Если мы посмотрим теперь на переводы второго катрена, то увидим лишь изредка нарушаемую дактилическими цезурами идеальную симметрию двух полустихий, членящихся как 6+6. С ритмической точки зрения интерес представляет перевод Г. Шенгели. Несмотря на то, что переводчик использует сплошь мужские цезуры, а последний стих катрена у него полноударный, ему удастся справиться с монотонностью Я6; правда, приемы, использованные, чтобы максимально разнообразить синтаксис (назывное предложение, восклицания, анжамбманы), не позволяют добиться полной естественности интонации и затрудняют дикцию (*зной лба*):

*Желанной, зоркой, - ах! Загадкою туманной  
Мой дух не стал, увы! лишь для нее одной,  
Лишь для нее одной прозрачен, и больной  
Зной лба лишь ей одной смягчать слезой нежданной.*

(4, с. 258)

К сожалению, поиск адекватной ритмической схемы вынудил переводчика пожертвовать смысловой и интонационной точностью. Междометие «ах!» у Верлена вообще встречается крайне редко, а в данном случае оно явно выбивается из тональности оригинала: в MRF Верлен стремится к речи со «стертой» лексикой, без повышений голоса (исключение - восклицание *hélas!* во втором катрене, резко выделяющееся на общем «ровном» тоне). Тем не менее, ритмическое разнообразие стиха и изощренная аллитерация (особенно на сонорные) лишает его стих монотонности.

Стоит добавить, что Г.Шенгели - единственный из переводчиков, кому удастся

довольно близко к подлиннику передать тройной повтор синтагмы *pour elle seule*.

Удивительно, но все переводчики крайне скупо используют анжамбманы. У А.Кублицкой-Пиоттух, В.Портнова, А.Ревича и А.Гелескула их нет вовсе, у В.Брюсова - они почти не ощущаются как таковые (в силу известной дискретности речевой цепи в русском языке):

*И ею я любим; та женщина одна  
Умеет разгадать моей души загадки  
Как имя? - Ах, оно нежней, чем имена  
Всех тех, кого я знал, когда был близок раю!*  
(4, с.257)

У И.Анненского есть два выраженных анжамбмана в середине сонета (соответственно в Q2 и T1), и это придает стиху пластичность и естественность сродни верленовским. У молодого петербургского переводчика И.Булатовского два анжамбмана приходится на Q2, что приводит к резкому выделению данного четверостишия на фоне остальных строф, в которых метр совпадает с синтаксисом. Подобный ритмический курсив выглядит неоправданным, ибо по смыслу он ничем не подкреплён; более того, к концу перевода ритм вновь становится размеренным. У Верлена ритмический «сюжет» выстраивается по совершенно иной логике: сначала размеренный Q1 - и далее нарастающее «расшатывание» ритма, достигающее максимума в последнем терцете.

В поисках адекватной ритмической формы И. Булатовский, перевод которого выполнен неравносложным силлабическим стихом, идет дальше своих предшественников. Впрочем, это силлабика, явно тяготеющая к силлабо-тонике: большинство стихов перевода укладывается в схемы Ан4 (стихи 2, 5, 8, 11, 12, 14) и Я6 (стихи 1, 3, 4, 7, 9, 13). Явные несовпадения с данными схемами наблюдаются лишь в стихах 6 и 10 (стих 10 представляет собой логаядический ямбо-анapest, в котором 3 первые стопы - ямбы, 2 следующие - анапесты).

Переводчику удастся избежать ритмической монотонности; но избавившись от излишней гладкости и автоматизма Я6, язык перевода оставляет ощущение шероховатости и даже косноязычия, которых в оригинале нет. Музыкальность, ощущаемая в стихе Верлена, отсутствует. Обыденная лексика (в этом переводчик следует за оригиналом) и

некоторое упрощение сюжета (путем привнесения новых, отсутствующих у Верлена, деталей) приводят к чрезмерной банализации содержания, а поиски ритмического разнообразия порой оборачиваются неблагозвучием:

*Так близка, что **лишь** ей мое сердце **одной**  
Открыто и, увы, ей **одной** в нем простая  
Видна разгадка, и, **со лба** мне пот стирая,  
**Лишь** она освежит **лоб** горячей слезой.*

(4, с. 261)

В данном переводе второго катрена сонета вроде бы присутствуют все элементы оригинала - повторы (выделены в тексте), анжамбманы, - но в единое целое они не складываются. Это особенно заметно, если попытаться прочесть четверостишие вслух: у Верлена ритмически выделяется важная в смысловом отношении синтагма (*pour elle seule*), у И.Булатовского семантика и ритмический курсив не совпадают.

Внимательное чтение французского оригинала обнаруживает, что отчетливо ощущаемая мелодия стиха в немалой степени создается своеобразным (и чрезмерным) употреблением союза *et* (*и*): на 60 знаменательных слов (сущ., прил., глаг., нареч.) у Верлена приходится 12 союзов *et* (их соотношение, т.о., составляет 5:1). Столь активное употребление данного союза - отличительная стилевая черта сонетов «Меланхолии» (однако даже в них его количество, как правило, не превышает шести). Сонетам Ш.Бодлера, например, подобное преобладание соединительных связей в целом несвойственно, хотя в уже упоминавшемся сонете «Тьма», предполагаемой модели MRF, один раз встречается схожий ритмический ход:

*Par instants brille, et s'allonge, et s'étale* (3, с. 110-111)

Если проанализировать распределение союза *et* по строфам MRF, то выяснится, что наибольшее их количество (6 союзов) приходится на Q1, затем наблюдается резкое снижение интенсивности их использования (2 - в Q2, 1 - в T1), и вновь относительный рост в T2 (3 союза). Пожалуй, самой замечательной чертой союзов Верлена является их необязательность: половину из них можно было бы опустить, не нарушив понятности

текста. Наиболее наглядно эта избыточность союза проявляется в Q1, и без того богатом на повторения: 3 раза повторяется в личных формах глагол *aimer*, 2 раза - наречие *tout-à-fait*, 6 раз - союз *et*. Все это вместе взятое дает впечатление некоей тавтологии, усиленное омонимичной игрой слов *m'aime* - *même*, а в конечном счете задает определенную мелодику, систему звуковых и словесных переключек и соответствий.

Не исключено, что выраженно-«романтический» (построенный на усилении лирического чувства, достигаемом, в том числе, использованием соединительных союзов) синтаксис MRF (в противоположность синтаксису, основанному на отношениях логической зависимости) способствует усилению иррациональной стихии, свойственной сну.

Интересно, что столь яркая индивидуальная стилевая особенность практически не нашла отражения в переводах. Лишь Г.Шенгели и А.Гелескул отчасти приближаются к оригиналу по количеству союзов *и* (9 союзов). У В.Брюсова, И.Анненского и А.Кублицкой-Пиоттух их уже в два раза меньше, чем во французском тексте (7-6), а у остальных этот союз и вовсе перестает ощущаться как стилеобразующий элемент (у А.Ревича их всего 2). В то же время переводчики испытывают потребность усилить (вопреки оригиналу) логическое начало в стихе, прибегая к отсутствующим у Верлена союзам *но, лишь, хотя, а*. Однако лишь у И.Булатовского логические связи (5 союзов) начинают преобладать (соединительных союзов у него 4); у остальных наблюдается либо их равновесие (А.Ревич 3:3), либо противопоставительные и ограничительные союзы играют второстепенную роль. Наиболее близкие к оригиналу показатели у В.Брюсова (1:7), Г.Шенгели (3:9), А.Кублицкой-Пиоттух (2:6) и И.Анненского (3:7).

### Литература

1. Aroui J.-L.. Métrique de Verlaine // Revue Verlaine. – 2002. – N 7-8. – P. 149-268.
2. Анненский И.Ф. Лирика. – Москва: Художественная литература, 1979.
3. Бодлер Ш. Цветы Зла: Сборник / Составл. Е.Витковского, В.Резвого. - М.:ОАО Издательство "Радуга", 2006. - На франц. яз. с параллельным русским текстом.
4. Верлен П. Три сборника стихов / Сост. Г.Косиков. - М.: ОАО Издательство "Радуга", 2005. - На франц. яз. с параллельным русским текстом.

5. Шайтанов И. Переводим ли Пушкин? Перевод как компаративная проблема (Электронный ресурс) // Вопросы литературы. – 2009. - N 2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/2>, свободный.