

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

А. Л. Савченко, С. Н. Филюшкина

**ДИАЛОГ ГОЛОСОВ
В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ**

Учебно-методическое пособие

Воронеж
Издательский дом ВГУ
2016

Содержание

<u>Савченко А. Л.</u> , Филюшкина С. Н. Лермонтов — переводчик: современные итоги исследования проблемы	5
<u>Савченко А. Л.</u> Два ирландских поэта: Десмонд Иган и Шеймас Хини	12
<u>Савченко А. Л.</u> Диалог поэтов: А. Твардовский и Р. Фрост (стихи о природе)	25
Филюшкина С. Н. Грэм Грин и Вальтер Скотт	35
Филюшкина С. Н. «Портрет Дориана Грея» О. Уайлда и «Портрет» Н. В. Гоголя (попытка сопоставления)	40
Филюшкина С. Н. Элизабет и Дарси, Полина и Рафаэль, Татьяна и Онегин (любовная коллизия в контексте среды и моральных условностей)	48

стное сближение ада и рая, земли и неба, блаженства и муки. При этом исследовательница отмечает и все возрастающее стремление Лермонтова избавиться от ораторской пышности, многословия и абстракций, характерных для Байрона (Лермонтовская энциклопедия, 1981, 44).

Останавливаясь на более конкретных примерах, А. Федоров убедительно доказывает, что многие стихотворения обоих поэтов близки друг к другу в тематическом и композиционном отношении, в сосредоточенности на изображении душевного состояния лирического героя, по своей судьбе и переживаниям сходного с автором (Федоров, 1967, 248, 251).

Вместе с тем Федоров постоянно подчеркивает, что подобная поэтическая манера сложилась у Лермонтова и **ДО** изучения им английского языка и, следовательно, **ДО** знакомства с Байроном. Она проявилась, доказывает исследователь, уже в более ранних переводах — из Шиллера, который в трактовке Лермонтова обрел иной, не свойственный ему облик. Именно обнаруженный у английского барда близкий ему поэтический язык (а не только, говоря словами Лермонтова, «одна судьба, одни и те же муки») и привел к тому, что байроновские мотивы обрели такое большое место в поэзии русского поэта, позже, правда, решительно заявившего: «Нет, я не Байрон, я другой...».

С этим согласны оба упомянутых ученых, однако применительно к переводам Лермонтова из Байрона они порой вступают в скрытую полемику, о чем в свое время мы скажем ниже. Сейчас же напомним об общем для всех исследователей мнении, что у Лермонтова преобладают не собственно переводы зарубежных авторов, но вариации на темы их произведений, а также переложения и вольные подражания. Особенно это касается Байрона.

А. Федоров и Н. Дьяконова, провели кропотливую работу по выявлению в творчестве Лермонтова, прежде всего в поэзии, образно говоря, мельчайших «следов» английского барда, проявляющихся то в названии стихотворения — «Подражание Байрону», то в цитировании его каких-то строк, в перекликающихся образах, совпадениях, в использовании эпиграфов. Выявлены примеры того, как Лермонтов через Байрона приходил к другим английским поэтам или, наоборот, через их строки — к Байрону (мотивы Колриджа, Бернса).

Однако при дальнейшем разговоре хотелось бы остановиться не на подобных «следах», а на феноменах более крупных, выявляющих и внутреннее родство, и различия двух великих поэтов. А также на тех случаях, когда Лермонтов, **действительно, стремится переводить.**

Позволим себе напомнить основополагающие понятия теории перевода, опираясь на В. С. Виноградова, В. Н. Комиссарова и других ученых. Это адекватность и эквивалентность. Адекватным считается перевод, который исчерпывающе передает смысловое содержание подлинника и стилистически соответствует ему. Эквивалентность связана с лингвистическими факторами:

грамматическими, синтаксическими, семантическими и т. д. и при этом соответствует каждому сегменту языка оригинала. Следует учитывать, что понятие «адекватность» обладает более широким смыслом, и, как полагает В. Н. Комиссаров, используется как синоним «хорошего перевода».

Попробуем взглянуть с этих позиций на лермонтовский перевод стихотворения Байрона «Lines Written in an Albom at Malta» (14 сентября 1809 г.).

Вот первая строфа оригинала и ее подстрочник:

As o’ver the cold sepulchral stone
Some name arrests the passer by;
Thus, when thou view’st this page alone
May mine attract thy pensive eye!

«Как имя на холодном могильном камне привлекает внимание прохожего, так и твой задумчивый взгляд может упасть на мою страницу».

У Лермонтова:

Как одинокая гробница
Вниманье путника зовет,
Так эта бледная страница
Пусть милый взор твой привлечет.

В этих строчках тонко переданы тон и эмоциональный эффект оригинала, что достигается удачно найденным эпитетом «бледная», заменой словосочетания «холодный могильный камень» — «одинокой гробницей», «задумчивого взгляда» — «милым взором». Таким образом, для первой строфы характерна адекватность перевода, так как Лермонтов подобрал приемлемые эквиваленты, не разрушающие построения, возникшего в начале стихотворения.

Вторая строфа, состоящая у Байрона так же из четырех строк, увеличена Лермонтовым на одну для сохранения эмпазы, хотя графическое оформление оригинала несколько нарушается.

Подстрочник:

И когда ты прочтешь мое имя,
Быть может, в последующие годы
Ты вспомнишь обо мне как об умершем
И подумаешь о том, что здесь похоронено
мое сердце.

У Лермонтова:

И если после многих лет,
Прочтешь ты, как мечтал поэт,
И вспомнишь, как тебя любил он,
То думай, что его уж нет,
Что сердце здесь похоронил он.

Усугубляя мотив чувства, Лермонтов добавляет фразы «как мечтал поэт» и «как тебя любил он», почти дословно воспроизводя мотив смерти и похороненного сердца.

Итак, мы видим, что русский поэт передает смысл, атмосферу и ритм стихотворения Байрона, вполне адекватно, внося лишь некоторые изменения в стиль оригинала, используя лексические и семантические эквиваленты.

Обратимся теперь к стихотворению «Умиравший гладиатор» (1836), представляющему собой, по словам И. Андроникова, «вольное переложение» 139—142 строк 4-ой Песни «Путешествия Чайльд Гарольда» с эпиграфом из 140-ой строфы поэмы: «I see before me the gladiator lie...». Байрон дает выразительное изображение гладиатора, борющегося с предсмертной агонией. Он слышит «бесчеловечный крик» толпы, прославляющий его врага — победителя, но внутренним взором тянется к своей родине, к берегам Дуная. Английский поэт обращается к впечатляющему образу «his eyes were with his heart» (его глазами смотрит его сердце), которое находит у Лермонтова еще более поэтическое выражение: «...Вот луч воображенья сверкнул в его душе...», что демонстрирует переводческое мастерство русского гения.

В то же время налицо и выразительное переложение байроновских строк, расширение их смысла, усиление эмоционального накала

У Байрона:

But where his rude hut by the Danube lay,
THERE were his young barbarians all at play,
THERE was their Dacian mother — he, their sire...

У Лермонтова:

...Пред ним шумит Дунай...
И родина цветет... свободный жизни край;
Он видит круг семьи, оставленной для брани,
Отца, простершего немеющие длани,
Зовущего к себе опору дряхлых дней...
Детей играющих — **возлюбленных детей**

(выделено нами — А. С., С. Ф.).

Говоря о бессмысленной гибели гладиатора, которого дома ждут «с добычею и славой», Лермонтов обращается к сравнению: «...он пал, как зверь лесной...». Однако Байрон здесь прибегает к более страшному образу, изображая гладиатора жертвой мясника, что подчеркивает глагол «butchered» (в переводе причастие) — «разрубленный на куски».

Этот пример, как и многие другие, подтверждает известную истину, что когда речь идет о поэтах — переводимом и переводящем, они выступают соперниками в творчестве.

А теперь позволим себе вернуться к сопоставлению позиций Н. Я. Дьяконовой и А. В. Федорова касательно некоторых моментов, свя-

занных с конкретными примерами лермонтовских переводов. Возникает, как мы обещали показать выше, скрытая полемика со стороны Андрея Венедиктовича. У него все чаще при упоминании о Байроне утверждается мысль о случаях простоты стиля английского поэта: «...замечательно то, что страстный и напряженный пафос, сам по себе характерный для Байрона <...>, вступает в не менее характерное сочетание с большой простотой языка, с разговорной лексикой (в отдельных местах), которая, однако, нисколько не снижает общего тона речи» (Федоров, 1967, 253). По убеждению А. В. Федорова, «приподнятые романтические образы, эмоциональные формулы» в поэзии Байрона «органически сливаются в одно целое с элементами иного порядка», так что контраста не возникает, сохраняется впечатление естественности (там же). Н. Я. Дьяконова подобной особенности поэзии английского барда не отмечает, сосредоточившись на феномене Байрона в его отдельной самости (конечно, не отбрасывая общеромантических особенностей стиля).

Федоров же смотрит на Байрона **через призму** лермонтовских переводов, которые как раз и позволяют выявить контраст между поэтическими формулами английского автора, действительно, нередко простыми, и тем, какими они предстают в переложении русского поэта. «Лермонтовские переводы и реминисценции из Байрона в целом почти всегда приподняты на несколько тонов по сравнению с оригиналом», — утверждает ученый, приводя убедительные примеры (Федоров, 1967, 254). Так, в стихотворном обращении «К Л.» («Подражание Байрону») появляется характерный для самого русского поэта образ — «память, демон-властелин», которого нет у Байрона. Повышается стилистический строй, доказывает Федоров, и в 11-ом и 12-ом стихах в лермонтовском переводе произведения Байрона «Farewell» («Прощание»). В оригинале мы читаем:

Awake the pangs that pass not by
The thought that ne'er shall sleep again...

(«Пробуждать внезапную острую боль, которая никогда не пройдет, мысль, которой никогда не уснуть»).

А вот перевод:

И думы эти вечный яд,
Им не пройти, им не уснуть!

Добиваясь адекватности во второй строчке, русский поэт в первой строке усугубляет образ боли, подменяя его образом яда.

У всех в памяти знаменитое лермонтовское «Душа моя мрачна...». Примеры адекватности и даже эквивалентности перевода, наблюдаемые нами в отдельных строчках и поэтических формулах, не могут заслонить общей повышенной эмоциональности русского варианта стихотворения, которой служат измененный стихотворный размер и характер рифм (это выявляет Федоров), но главное — использование отсутствующих у Байро-

на эпитетов и метафорических образов (среди них сравнение души с кубком яда). Хотелось бы только отметить почему-то упущенную ученым возможность оптимистической развязки у Байрона: в оригинале звучит мысль не только о том, что «сердце осуждено познать худшее и разбиться», но оно может и «**поддаться песне**» (**and break at once — or yield to song**)! А значит, и возродиться к жизни.

Вспомним взгляд Байрона на поэзию: она позволяет нам изжить наши внутренние состояния и тем спасает нас от них. Лермонтовскому герою нужна «дикая песнь», способная вызвать спасительные слезы. Но спасения от «внутренних состояний» нет, нет надежды на возрождение. Воспринимаемый уже как самостоятельное произведение, русский перевод усугубляет и саму ситуацию, и эмоциональный накал, чувственную конкретность образов.

Подобное отношение Лермонтова к иноязычным оригиналам (правда, уже в несколько ином аспекте) демонстрируют и примеры обращения русского поэта к Гете и Гейне. Это «Горные вершины» и «На севере диком». Касательно их, особенно первого произведения, отечественное литературоведение демонстрирует полемику между исследователями: в какой мере эти стихотворения можно считать переводами? Стилистический анализ подталкивает к выводу, что русский поэт вносит в изображаемую немецкими авторами коллизию иной, более глубокий, обобщенный, нравственно-философский смысл.

Так, мотиву покоя, в прямом смысле «отдыха», который очевиден в стихотворении Гете, именуемом «Ночная песнь странника», у Лермонтова противопоставляется нечто более значительное. А. Федоров и один из комментаторов первого тома в собрании сочинений Лермонтова 1947 года И. Серман связывают мотив успокоения со смертью. Р. Данилевский в «Лермонтовской энциклопедии» говорит о «символическом освобождении от земных страстей, когда все надежды, желания и тревоги трагически угасают («Не пылит дорога, не дрожат листы») и вместе с тем очищают и просветляют душу» (Лермонтовская энциклопедия, 1981, 183). Как видим, в отличие от упомянутых ученых, Р. Данилевский отвергает тему смерти. Но почему он видит **трагедию** в «успокоившейся» — не пылящей дороге и в том, что листы «не дрожат»? На наш взгляд, точнее было бы говорить об «отдыхе» как о слиянии человека с природой, с ее нерушимой гармонией, в которой и бессмертное, вечное, и преходящее, временное органически соединены.

Что касается стихотворения «На севере диком», то оно имеет два русскоязычных варианта. Первый, более ранний, являет попытку адекватного перевода, что убедительно доказывает А. В. Федоров. Относительно широко известного второго варианта в дружном согласии сходятся все ученые, мысль которых наиболее выразительно и кратко сформулировал И. Серман: отступая от оригинала, в котором сосна и пальма имеют разный