

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА

О переводческом опыте Ю.А. Сорокина и о метрическом переводе

© доктор филологических наук В.Н. Базылев, 2010

В одной из своих последних книг Ю.А. Сорокин обратился к вопросам антиметрономного перевода. Он напишет: «Относительно существования русских стихов в “адекватном” завтрашнем дне, говорящем по-немецки или по-французски или даже по-киргизски, существования достоянного и благоприятного, также можно сомневаться, если считать уникальным образно-тропологический и фоносемантический инструментальный любого поэтического языка» [Сорокин 2003: 49]. Ю.А. Сорокин считает, что допустимо полагать: автохтонный художественный коммуникант автономен и самодостаточен, а его переводческая версия – всего лишь симулякр. И самое главное, они отсылают к разным экзистенциальным смыслам, телеологически неравномоощным и неравноценным в силу избирательности фокусов внимания к деталям своего бытия. По словам Ю.А. Сорокина, «антиметрономный перевод – нехудожественен и, тем самым, существует лишь как документ, подтверждающий отсутствие в нем литературных фактов» [Сорокин 2003: 51].

Ясно, что если бы между языком и системой поэтической просодии существовал подобный детерминизм, перевод поэзии был бы не только не возможен, но и абсурден по определению. Любой значимый поэтический перевод представляет собой сознательный или бессознательный протест против этой идеи; не будем забывать, что многие крупные поэты были не только переводчиками поэзии, но и создателями своей «национальной» метрики.

С технической точки зрения сохранение, удаление или смена размера является, без сомнения, конфликтным выбором, так как семантическая и риторическая точность стиха в большой степени зависит от этого выбора, поскольку соблюдение ритма может привести к изменению смысла, и наоборот. С этой же позиции можно говорить о четырех стратегиях размерности при поэтическом переводе: миметической форме, аналогической форме, ритмическом метаморфизме и смешанной формуле.

Миметическая форма: Это наиболее амбициозное стремление к музыкальной точности, особенно когда она включает рифму: одинаковое число слогов, одинаковое ударение, одинаковая рифмовал схема. Обычно считается, что нет идентичных размеров в различных языках, но именно поэтому такой выбор – наиболее смелый, поскольку, помимо технических трудностей, он наиболее ярко опровергает так называемую непроницаемость различных метрик, пропагандируемую теориями метрики. На примере таких стихов мы видим, что, несмотря на то, что к теориям, преобладающим в каждой стране, относятся по-разному, эти стихи сохраняют музыкальную схему оригинала в пределах, устанавливаемых самой системой метрики. Независимо от того, как называются, в зависимости от теоретической нормы каждой страны, «обязательные» элементы этих стихов – пентаметры, десятисложные или одиннадцатисложные – все они совпадают (стиховое ударение на десятом слоге и ударение полустушия *a minore* – на четвертом слога или *a minore* – на шестом слоге, в то время как с переменными элементами – ударение на других позициях – обращаются с большей свободой). Точность перевода от этого выигрывает. То же самое имеет место в александрийских стихах, где соблюдаются стиховые ударения (шестой слог каждого полустушия), а с остальными обращаются свободно, поскольку их положение в оригинале также допускает изменение. Ритмы и размеры – не вечные пленники языка, и фактически существует несомненная омофония между испанским одиннадцатисложным стихом, итальянским одиннадцатисложным стихом, франкопровансальским десятисложным стихом, каталанским десятисложным стихом, португальским десятисложным стихом, английским пентаметром и русским пятистопным стихом [Гаспаров 1989: 288-300].

Аналогическая форма преследует другую цель и имеет другие ограничения: даже когда технически возможен музыкальный миметизм, одна и та же схема не может пользоваться одинаковым успехом в различных странах, так как этот успех не только зависит от свойств ритма как таковых, но и от влияния традиции, то есть от авторитета предыдущих произведений, написанных с тем же размером великими национальными поэтами. Эта форма часто используется при переводе греческих и латинских классиков на современные языки, для которых количественный гекзаметр довольно далек от литературной нормы (помимо сомнительной фонетической восприимчивости противопоставления долгих и кратких слогов).

Ю.А. Сорокин рассматривает это решение, которое «национализирует» оригинальный стих, как подлинную равнозначность. Он считает, что

это часто является единственно возможным решением. Он приводит пример из китайской классической поэзии времен династии Тан, поясняя, что она основывалась на регламентированном чередовании тонов в изосиллабических рифмованных стихах, в которых каждый слог являлся словом и одновременно иероглифом, что позволяло достичь эффекта визуальной симметрии. Просто невозможно сохранить смысл, музыку и образ этой поэзии в немоносиллабическом, неидеографическом и нетональном языке. То, что для Ли Бо было «поэмой из пяти букв», требовало от него, как переводчика, намного больше слогов, поэтому он отказался от миметизма и прибег к размерам русской традиции без какой-либо формальной связи с оригиналом, но в соответствии с русским вкусом [Сорокин 2003: 122 и сл.].

Ритмический метаморфизм представляет собой замену ритма чем-либо технически целесообразным с точки зрения переводчика.

Более «длинный» размер. Во избежание чрезмерных смысловых жертв переводчик прибегает к более медленному темпу с помощью стихов, которые, имея больше слогов, передают то же самое, что весьма полезно для перевода с «лаконичных» языков (китайский, английский, французский) на языки, которые имеют больше слогов в слове (итальянский, испанский); часто переводчик в этом случае заменяет одиннадцатисложный стих александрийским, восьмисложный – одиннадцатисложным и т. п.

Более «короткий» размер. Это решение на первый взгляд может показаться весьма странным, так как оно повышает техническую сложность перевода. Тем не менее с помощью этого метода получено много весьма удачных переводов. Поскольку золотое правило поэзии заключается в умении высказать как можно больше с использованием как можно меньшего числа слов, обычно синтез бывает более эффективным, чем ампликация, поэтому использование самого короткого размера, несмотря на сложности, помогает избежать опасностей, связанных с заполнением «лакун», которые создал сам переводчик. Можно сказать, что искусство переводчика поэзии лучше всего заметно, как бы парадоксально это ни казалось, в его способности сократить в нужном месте, чтобы ритм не искажался в пользу смысла, и наоборот. Именно этого великолепно добился Ю.А. Сорокин в своих переводах из Анри Бретона, Эзры Паунда и Поля Элюара, где он с потрясающей ловкостью превращает острую нехватку слогового пространства в достоинство вместо недостатка.

Смешанные формулы заключаются в использовании полиметрических стихов там, где могут чередоваться миметические размеры с рит-

Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Под ред. Н.В. Уфимцевой, В.В. Красных, А.И. Изотова. – М.: МАКС Пресс, 2010. – Вып. 40. – 156 с. ISBN 978-5-317-03524-2

мическими метаморфизмами, как более короткими, так и более длинными.

Помимо представленной классификации и описания конкретных методов, в заключение позволю себе сформулировать две основные мысли.

Никакой метод не может считаться лучше другого, на что претендуют некоторые специалисты по переводу, так как каждый из них соответствует определенным потребностям, имеет свои преимущества и недостатки.

Границы, основанные на предполагаемых языковых детерминизмах в области поэтики, постоянно размываются под действием поэтических переводов, выступающих в качестве настоящей «пятой колонны».

Л и т е р а т у р а

1. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989. – 302 с.
2. *Сорокин Ю.А.* Переводоведение. Статус переводчика и психогерменевтические процедуры. – М.: Гнозис, 2003. – 160 с.