

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ – ПЕРЕВОДЧИК БАЛЛАД ЭДГАРА ПО (СТАТЬЯ ВТОРАЯ)¹

Проводится сопоставительный анализ баллады Э. По «Ворон» и вариантов ее перевода, осуществленных В. Брюсовым в разные годы. Рассматривается реализация переводческих принципов Брюсова, исследуются основные направления трансформации жанра баллады при переводе.

В лице Валерия Брюсова поэзия Эдгара По нашла страстного приверженца и активного переводчика. Из всего множества брюсовских переводов Э. По в качестве материала для исследования нами выбраны баллады. Жанр выступает для автора в виде определенного способа осмысления и организации жизненного материала, ведь, как отметил М.М. Бахтин, «в жанрах... на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира» [1. С. 332]. Жанровое мышление в строго каноническом виде присуще авторам эпохи классицизма. Однако применение термина «жанровое мышление» примерно и по отношению к творческим личностям других эпох. Так, в литературе о Брюсове отмечается рационализм как характеристика его личности, так и его поэтики. Брюсов был чрезвычайно чуток к форме, в том числе и к жанровой, своих произведений. В своей первой статье мы исследовали многочисленные образцы баллад в оригинальном творчестве Брюсова и пришли к выводу о характерной для них трансформации в направлении жанра новеллы, что прежде всего проявляется в усилении инициативной позиции лирического субъекта, вступающего в активное противостояние как с другими людьми, так и со всем миропорядком.

Э. По в своих балладах соприкасается с разными образцами бытования жанра. Так, «A Raean», «Bridal ballad», «Annabel Lee», «Eldorado» имеют некоторые вполне узнаваемые формальные признаки народных баллад (схему рифмовки, ритм, строфику); с другой стороны, почти все баллады («Bridal ballad», «Ulalume – a ballad», «A Raean», «Lenore», «The Raven», «Annabel Lee») содержат в своей основе сюжет о мертвом женихе (невесте), связанный для По прежде всего с бюргеровской «Ленорой» и характерный для литературной романтической баллады. Однако Э. По существенно трансформирует основные составляющие жанра баллады. На первый план в его балладах выносятся лирическое начало, эпическое же в основном редуцируется за счет вытеснения описательности метафоричностью; драматическое начало проявляется главным образом в остроте коллизии между сознанием героя баллады и непостижимой иррациональностью миропорядка. Эта коллизия осложняется присутствием иррационального начала в самом герое По, обуславливающим неразделимость «я» и мира.

Задачей данной статьи является осмысление основного направления и характера отступлений от оригинала при переводе Брюсовым баллад Э. По, которое осуществляется на материале баллады «Ворон» и ее переводов. Вероятнее всего, что знакомство Брюсова с поэзией По началось с «Ворона», и это, очевидно, не случайно. Именно с этого самого известного стихотворения По начинается освоение его поэзии в России. Так, первый

перевод «Ворона», выполненный С.А. Андреевским, был опубликован в марте 1878 г. в «Вестнике Европы». По справедливому замечанию Е.К. Нестеровой, перевод этот представляет собой «практически пересказ, сделанный четырехстопным ямбом» [2. С. 374]. Вскоре появились другие переводы «Ворона» – Л. Пальмина (1878), И. Кондратьева (1880), Л. Оболенского (1886); существует даже прозаический перевод неизвестного автора, помещенный в сборнике «Повести, рассказы, критические этюды и мысли Э. По» (М., 1885). В ранних переводах «заметно стремление переводчиков “подогнать” стихотворение По под привычные поэтические формы, в результате чего американский поэт полностью теряет свою индивидуальность» [2. С. 375].

Символисты, увидевшие в Э. По своего предшественника, также в первую очередь обращаются к переводу «Ворона», образ ворона они нередко воплощают и в собственных стихотворениях. Их, по словам Д.Д. Гроссман, привлекает в «Вороне» «атмосфера тайны, символический образ ворона, язык полунамеков», но прежде всего – «музыка слова, которая достигалась ритмом, звуковыми эффектами и рефреном» [3. С. 122]. В 1890 г. появляется перевод Д. Мережковского, в 1894 г. – К. Бальмонта.

4–5 июля 1895 г. появляется набросок перевода первой строфы «Ворона», осуществленный В. Брюсовым:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
«T is some visiter», I muttered, «tapping at my chamber door –
Only this and nothing more» [4. Vol. 7. P. 94].

(Однажды полночью унылой, пока я размышлял, слабый и уставший,
Над старинными и любопытными томами забытых знаний –
Пока я клевал носом, почти дремал, неожиданно появился стук,
Словно кто-то легко стучал, стучал в дверь моей комнаты.
«Это какой-то гость, – я пробормотал, – стучащийся в дверь моей комнаты –
Только это и ничего более»)².

Как-то полночью ненастной <1 слово нрзб.> пленный, безучастный

Над томами древних знаний позабытых навсегда
Я <1 слово нрзб. > полусонный шуткой <2 слова нрзб. >
И услышал стук <1 слово нрзб.> в полусне <2 слова нрзб.>
«Это знать», пробормотал я, прошептал не без труда
Это гость стучит сюда [5. К. 14. Ед. 5/3. Л. 43].

Перевод этот весьма вольный, многие образы переданы не точно («пленный», «безучастный») либо потеряны, некоторые добавлены самим Брюсовым («шутка», «не без труда»). Начинающий переводчик стремится в первую очередь передать размер и рифмовку

«Ворона». В 1897 г. Брюсов вносит первую строфу «Ворона» и «Аннабель Ли» в переводе Бальмонта в тетрадь «Мои стихи» в сопровождении нотной записи собственного сочинения [5. К. 14. Ед. 5/8. Л. 16а]. Все это свидетельствует о том, что Брюсов, как и многие символисты, восхищался прежде всего звучанием, «музыкой» «Ворона».

Перевод всей баллады появляется в печати в «Вопросах жизни» (М., 1905. № 1) в том же году, что и статья «Фиалки в тигеле», в которой Брюсов говорит о невозможности адекватной передачи всего произведения и раскрывает свой метод перевода, основанный на сохранении главного элемента подлинника. В «Вороне» в качестве основного элемента для адекватной передачи предстает область строфики, рифмы и ритма.

Романтики, в том числе и Э. По, большое внимание уделяли музыке стиха как дополнительному средству эмоционального воздействия на читателя. Это, по словам В.М. Жирмунского, характерно и для Брюсова: «Брюсов принадлежит к числу поэтов, для которых звуковая действительность является основным организующим принципом стиха; в этом смысле его поэтика совпадает с принципами словесного стиля романтиков и символистов» [6. С. 174]. Поэтому переводчик очень внимательно относится к звуковым особенностям баллады.

Э. По впервые в мировой поэзии вводит в «Ворона» так называемую «внутреннюю» рифму. Ее содержит первая строка каждой строфы: «dreary – weary» (в первой строфе), «remember – December» (во второй строфе), «uncertain – curtain» (в третьей строфе) и т.д. В третьем стихе каждой строфы также присутствует внутренняя рифма, которая сочетается с концевой и к тому же имеет пару в середине следующей, четвертой строки. В результате получается тройной повтор одной и той же рифмы. При этом первая и третья строки, имеющие внутреннюю рифму, не рифмуются между собой, чем вносят неожиданный диссонанс, зато все остальные строки (вторая, четвертая, пятая и шестая) имеют общую концевую рифму: «before – Lenore – Lenore – more» (пятая строфа), «ashore – implore – implore – Nevermore» (пятнадцатая строфа) и т.д. Во всех строфах доминирует одна рифма: «lore – door – more – flore – Lenore – evermore – before – implore – Nevermore», образующая протяжную мелодию. Конечная рифма нередко является частью другого приема – рефрена, – когда повторяется целая фраза: «whom the angels name Lenore – whom the angels name Lenore». Своеобразная рифмовка в сочетании с единозвучием и рефреном создают особый монотонный скандирующий ритм и оказывают суггестивное воздействие на читателя.

Брюсов бережно отнесся к новаторским экспериментам Э. По в области ритма и рифмы, сохранив также и структуру строфы: пять длинных строк и короткую заключительную, шестую. Как и Э. По, Брюсов сохраняет и концевую рифму во второй, четвертой, пятой и шестой строках, в то время как первая и третья остаются нерифмованными. Чередувание внутренней и концевой рифм образует сквозную мелодию, подобную той, что сопровождает все произведение По.

Образная же сторона подлинника передана весьма вольно. Брюсов своими средствами пытается произвести тот же «эффект», что и оригинал. Так, например,

По в третьей строфе описывает чувство страха лирического героя:

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
«'T is some visiter entreating entrance at my chamber door –
Some late visiter entreating entrance at my chamber door; –
This it is and nothing more».

(И шелковистый, унылый, неясный шорох каждой пурпурной занавески

Ужасал меня – наполнял меня фантастическими страхами,
никогда не испытанными прежде;

Так что сейчас, чтобы успокоить биение своего сердца, я
стоял, повторяя:

«Это какой-то гость, умоляющий о входе в дверь моей комнаты –

Какой-то поздний гость, умоляющий о входе в дверь моей комнаты; –

Это он и ничего более»).

В переводе Брюсова ощущение страха передается через другие образы: появляются «сотни чуждых, смутных рук», «пустынная комната», «длинная ночь», «тихий стук», которые придают страху более конкретные очертания и причины. Главное же, добавляются «вдруг», организующие ситуацию более хронологично и сюжетно, придавая ей новеллистический характер:

Занавесок шелк качался, тихий шорох раздавался,

Из углов ко мне тянулись сотни чуждых, смутных рук.

В этой комнате пустынный страх зловещий, беспричинный

Рос на сердце с ночью длинной... Вдруг раздался тихий стук.

«Это – гость», так прошептал я, вдруг расслышав тихий стук,
«Гость, ко мне зашедший друг».

Брюсов дополняет перевод своими собственными приемами, которые часто восходят к романтическим и особенно активно используются им в собственных балладах. Так, В.М. Жирмунский указывает на повторения как на одну из особенностей стиля Брюсова: «Этот прием – исконная принадлежность традиционного балладного стиля; но Брюсов и символисты, подобно романтикам, пользуются им в лирических стихах, употребляя его как средство сгущения эмоциональной, лирической настроенности» [6. С. 163]. Брюсов не только передает многочисленные повторы подлинника, но и добавляет свои.

В.М. Жирмунский отмечает также принцип контрастов как характерный для стиля Брюсова. Это же мы обнаруживаем и в «Вороне», где переводчик сам дописывает контрасты. Так, у Брюсова представлен контраст черного и белого цветов (в восьмой строфе: «черный весь на шлеме белом»; в восемнадцатой строфе: «белый шлем» и «черная тень»); в шестнадцатой и семнадцатой строфе рефрену «Никогда!» противопоставляется «Всегда!» и «Навсегда!». Цель использования контрастов В.М. Жирмунский видит «в стремлении к усилению впечатления, к напряженности и яркости художественного воздействия» [6. С. 161].

В.М. Жирмунский выделяет словесные темы, характерные для творчества Брюсова. Действительно, многие слова, добавленные переводчиком своевольно, оказываются его «излюбленными». Так, «черный» и

«белый» – любимые красочные обозначения Брюсова [6. С. 152], их мы обнаруживаем и в переводе: слово «черный» употреблено им пять раз (в балладе По слово «black» встречается только однажды), «белый» – три раза (в стихотворении По обозначение этого цвета отсутствует, только один раз используется слово «pallid» – ‘бледный’). К часто употребляемым в собственных стихотворениях и добавленным в этом переводе относятся такие слова, как «муки», «мрак», «свет», «ночь», «темный», «опьяненный», «смутный», «чудо», а также множество слов с приставками «без-» и «бес-», которые способствуют усилению образов, доведению их до высшего напряжения [6. С. 155].

Однако эти в целом обоснованные утверждения В.М. Жирмунского можно уточнить на основании анализа переводов. В конкретном соотношении с текстом Э. По общие черты поэзии Брюсова приобретают более определенное содержание, выступая как средство создания иной, по сравнению с оригиналом, картины мира, передачи иной авторской позиции. Кроме того, как следует из сравнения вариантов перевода, сделанных в разное время, эти черты не остаются неизменными, а потому на основании проделанного анализа мы получаем возможность обоснованно говорить о некоторых тенденциях в поэтической системе Брюсова.

Отталкиваясь от вышеуказанного цветового контраста черного и белого, настойчиво акцентированного в переводе, отметим, что у По он присутствует в латентной форме: кроме упомянутого единственного цветового эпитета «black» (черный) используется определение «ebony» (эбеновый, сделанный из черного дерева); кроме того, с вороном связано повторение в восьмой и семнадцатой строфах слова «Night» (ночь), в восемнадцатой строфе – «shadow» (тень), что косвенно создает достаточно определенные цветовые ассоциации. С другой стороны, единственное оппозиционное «черному» обозначение «pallid» (бледный), употребленное в восемнадцатой строфе, соотносится с «bust of Pallas» (бюст Паллады), упоминаемым неоднократно (в седьмой строфе в полном варианте, а в девятой, десятой, двенадцатой и семнадцатой – в усеченном: «bust»); однако цветовая ассоциация, заданная не только самой реалией (мраморная или гипсовая скульптура), но и графическим и фонетическим сходством («pallid» – «Pallas»), сохраняется и пронизывает весь текст, составляя контрапункт образному ряду ворона. Латентность цветового контраста отражает сложный характер основной смысловой коллизии: ворон – будь это плод расстроенного воображения лирического героя, посланец inferнальных сил или просто птица, случайно залетевшая в дом от ночной бури и усевшаяся на античный бюст, – в любом случае вступает в диссонанс с изображением богини мудрости, составляя с ним эмблематическое единство, которое может быть расшифровано как торжество абсурда, победа иррационального начала над рациональным. Однако ворон, «вещая птица», сам по себе является символом мудрости. Поэтому противопоставление оказывается не прямым и не полным, так что итоговое соотношение выглядит скорее как синтез, взаимопроникновение рационального и иррационального начал.

Эмблема, соответственно своей жанрово-семиотической природе, обозначает общую, онтологиче-

скую ситуацию, одним из участников и проявлений которой является лирический герой. В стихотворении, таким образом, разыгрывается мировая драма, заключающаяся в столкновении двух противоположных начал бытия. В переводе Брюсова ее масштабы существенно локализируются. Смятение рационального начала в противоборстве с иррациональными силами происходит в самом лирическом герое. Он сам пытается противостоять им своим рассудком; ср. в строфах шестой и седьмой: «...неразумен мой испуг!»; «Страх рассудком успокоя...».

Такое смещение конфликта проявляется и в особенностях организации текста, в частности в повторах. Повторы у По строятся как воспроизведение почти той же словесной формулы с некоторой модификацией, которая не находится в прямом логическом соотношении с исходной; например, в третьей строфе:

*'T is some visiter entreating entrance at my chamber door –
Some late visiter entreating entrance at my chamber door...*

Природа повторов у По имеет двойственный характер. С одной стороны, они являются константным приемом на протяжении всего стихотворения, т.е. существенной частью его структуры, а значит, отражают самое общее представление о структуре мира, выступают «от ее имени».

С другой стороны, на уровне внутрисюжетных мотивировок они обусловлены специфическим душевным состоянием лирического героя – состоянием дремоты и мечты об умершей Линор. В результате возникает корреляция между этими двумя сторонами – миром и человеком – без доминирования той или другой. Общим свойством является размытость рационального начала, соскальзывание в область бессознательного.

В переводе Брюсова повторы получают более логизированный характер. Они располагаются в сфере синтаксической организации и, соответственно, несут более определенную семантику, приобретают более четкие функции. Так, они усиливают эмоциональную напряженность; например, во второй строфе:

*Как я утра жаждал страстно! Как безумно, как напрасно
В книгах я искал забвенья...! <...>*

Ср. в оригинале:
*Eagerly I wished the morrow; – vainly had sought to borrow
From my books surcease of sorrow... <...>*

(Страстно я желал следующего дня; – тщетно я искал
В моих книгах прекращения скорби...).

В пятнадцатой строфе Брюсов использует этот прием еще более решительно, так что даже невозможно привести соответствующий фрагмент из оригинала – там соответствия практически нет:

*Все равно мне! все равно мне! горя в мире нет огромней,
Нет пророка вероломней...*

Повторы у Брюсова часто входят в структуру сложного предложения, строящегося как поэтапное нагнетание смысла, например:

...У несчастного безумца жил он долгие года,
У того, кого терзали неудачи и печали,
У того, кому слагали песни горе и нужда.

Ср. в оригинале:

...«Doubtless», said I, «what it utters is its only stock and store
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
Followed fast and followed faster...»

(...«Бесспорно», сказал я, «то, что он произносит, это только его запас и резерв,
Полученный от какого-то несчастного хозяина, за которым безжалостное Бедствие
Гналось быстро и гналось быстрее...»).

Четкость синтаксической организации отражает укреплению субъектного начала, характеризующегося четкостью своей рационально-логической позиции в мире. Эта характеристика естественно сочетается и с таким внесенным при переводе существенным изменением, как устранение комического элемента. В оригинале он связан с изображением ворона:

Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door –
Perched upon a bust of Pallas... <...>
Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore...

(Даже не поклонился; ни на минуту не остановился и не задержался;
Но, с видом лорда или леди, взгромоздился над дверью моей комнаты –
Взгромоздился на бюст Паллады... <...>
Затем эта эбеновая птица превратила мою грустную фантазию в улыбку
Мрачным и суровым внешним приличием своей манеры держать себя...).

Комические черты, парадоксально сочетаясь с inferнальной семантикой и мрачными мистическими тонами изображения ворона, способствуют созданию зыбкой, неустойчивой картины мира. В переводе эмоциональный тон однороден, что соответствует однозначной смысловой позиции, занимаемой субъектом (т.е. приписываемой человеку). Это проявляется в прояснении оценочного освещения ситуаций, например:

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning – little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door –
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as «Nevermore».

(Очень я удивился, когда услышал от этой неуклюжей птицы речь так ясно,
Хотя ее ответ мало смысла – мало значимости нес;
Но нельзя не согласиться, что ни один живой человек
Не был когда-либо благословлен на то, чтобы увидеть птицу над дверью своей комнаты –
Птицу или зверя на высеченном бюсте над дверью своей комнаты,
С таким именем «Никогда больше»).

Ср. у Брюсова:

Смысла мало было в этом, но смущен я был ответом
Черной птицы, вещей птицы, той, чье карканье – беда.
В первый раз еще ненастье занесло в приют несчастья,
Занесло в приют, где счастья не осталось и следа,
К несчастливцу, в ком Надежды не осталось и следа,
Птицу с кличкой «Никогда».

С отмеченными особенностями перевода коррелирует и такая его черта, как усиление описательной и повествовательной четкости. Действия и состояния героя у Брюсова прописаны гораздо более конкретно и зримо, с эпической обстоятельностью, например:

И, собой овладевая, громко я сказал, вставая...
Ср.: Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer...
(Некоторое время спустя моя душа стала сильнее; не колеблясь тогда более...);

Я вернулся потрясенный, этим зовом опьяненный...
Ср.: Back into the chamber turning, all my soul within me burning...
(Возвращаясь обратно в комнату, с горящей во мне душой...).

Особенно показательна в переводе существенная активизация визуального начала (которое в оригинале явно подчинено аудиальному), что придает происходящему характер безусловной реальности; ср.:

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering,
fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word,
«Lenore!»
This I whispered, and an echo murmured back the word
«Lenore!»
Merely this and nothing more.

(Глубоко вглядываясь в ту темноту, долго я стоял там удивленный, чувствующий страх,
Сомневающийся, видящий сны, что никто из смертных не осмеливался видеть раньше;
Но безмолвие было непрерывным, и тишина не подавала знака,
И единственным произнесенным там словом было сказанное шепотом слово «Линор!»
Это я прошептал, и эхо прошептало обратно это слово «Линор!»
Только это и ничего более).

У Брюсова:

И стоял я одиноко, как над пропастью глубокой.
С несказанными мечтами я смотрел на темный луг.
Тьма была мертва для взора, но, как зов далекий хора,
Прозвучало вдруг «Ленора» – тихий отзвук долгих мук.
Это я шепнул «Ленора» – тихий отзвук долгих мук,
И во мраке умер звук.

В заключительной строфе расхождение становится особенно явным. Если По здесь употребляет выражение «...his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming...» (его глаза кажутся глазами демона, который спит), которое бросает отсвет иллюзорности на все остальное, то

Брюсов от него полностью отказывается, переводя повествование в план очевидной достоверности.

Визуальная активность субъекта отражает усиление его фронтальной противопоставленности миру по сравнению с оригиналом, где лирический герой не имеет такого определенного пространственного положения. Это служит косвенным, но достаточно убедительным проявлением конфронтационной, конфликтной позиции человека по отношению к миру, воспринимаемому им с индивидуально-волевой установкой. Существенной особенностью перевода становится также значительная роль слова «вдруг», которое акцентирует событийную динамику сюжета. Это слово дважды помещено в особо сильную позицию концевой рифмы и несколько раз появляется внутри стиха, вступая в отношения более сложной рифмовки. Благодаря всему этому стихотворение пронизывается действенной напряженностью. Все это позволяет говорить о привнесении Брюсовым в перевод новеллистических черт, которые, как мы видели, характерны для его интерпретаций балладного жанра.

Второй опубликованный перевод «Ворона» (Чтец-декламатор. Художественный сборник / Сост. О. Симоненко. Киев, 1913) остался нам недоступен. Третий вариант появился в «Биржевых ведомостях» в 1915 г.

В 1914 г. Брюсов в своем литературоведческом исследовании «Эдгар По» восхищается умением По «владеть рифмой»: «Новые сочетания размеров и особенно новизна в построении строф делают из поэм Эдгара По эпоху в технике стихосложения» [7. С. 343–344]. Брюсов отмечает «неумирающую музыкальность» его стихов. В пример русский поэт приводит строфы «Ворона» и «Улялюм»: «Изысканные повторные рифмы, нередко на какое-нибудь собственное имя, и частые внутренние созвучия дают возможность поэту не потерять ни одного слова» [7. С. 344].

Но в этой же статье не меньшее внимание уделено и содержательной стороне произведений По. Так, «Ворона» Брюсов считает «наиболее типичным созданием Эдгара По, где “страшное” найдено в “естественном”», его сюжет «глубоко и строго-логически продуман поэтом»: «Гроза загоняет в комнату одинокого мечтателя, тоскующего “об утраченной Леноре”, ворона, которого кто-то научил говорить одно слово», но вместе с тем стихотворение «оставляет впечатление жуткое и мучительное» [7. С. 344].

С новых позиций Брюсов теперь оценивает и многочисленные переводы «Ворона». Если в девяностые годы им как события были восприняты переводы Д. Мережковского и К. Бальмонта, то теперь он прежде всего смотрит на адекватность передачи не только формы, но и содержания. В комментариях к своему переводу 1915 г. Брюсов отмечает, что переводы Мережковского, Бальмонта, Altalena (В. Жаботинского) достаточно верно воссоздают только «общий характер», «производимое впечатление» подлинника, но в них своеобразно добавлены «выражения и целые стихи, не имеющие никакого соответствия» [8. С. 2] в стихотворении По. Те же погрешности, как мы показали, присущи и первому варианту «Ворона», сделанному Брюсовым, хотя сам переводчик о нем не упоминает.

Новая позиция в отношении переводов выражается в 1913 г. в статье «Овидий по-русски»: русский поэт приходит к осознанию того, что поэтический перевод возможен, и пытается передать не только основной элемент, но как можно больше особенностей подлинника. Так, в том же комментарии к своему переводу 1915 г. Брюсов отмечает: «“Ворон” – не только импрессионистическая лирическая поэма, но и создание глубокой мысли, в котором обдуманно буквально каждое слово. Поэтому русская литература нуждается в точном переводе “Ворона”, передающем именно то, что сказал его автор. Дать такой перевод и было моей задачей, причем я сознательно не позволял себе заменять образы По другими, хотя бы равносильными, старался ничего за него не “выдумывать” и, насколько то возможно в рифмованном переводе, сохранить все, что есть в английском оригинале» [8. С. 2].

Действительно, этот перевод Брюсова значительно отличается от первого, Брюсов в нем более точно следует за авторским замыслом. Содержание каждой строфы вполне соответствует оригиналу, образы также переданы весьма точно. Позднее этот вариант был доработан и включен в книгу стихотворений Э. По в переводе Брюсова (1924) [9. С. 57–60].

Однако художественный перевод в принципе не может стать абсолютной копией оригинального произведения, а когда им занимается яркая творческая индивидуальность, то ее собственный стиль и взгляды неминуемо накладывают отпечаток на переводы. Так, характерные приемы Брюсова, отмеченные нами еще при анализе первого «Ворона» (контрасты, повторы, некоторые любимые словесные образы), обнаруживаются и в этих переводах.

Все же новые варианты перевода весьма существенно отличаются от первого. В силу установки на максимальную точность многие из выявленных нами в нем отступлений от оригинала здесь оказались устранены, но наиболее характерные черты брюсовской манеры сохранились. Это касается не только повторов и контрастов, но и усиления визуального начала, служащего симптомом более четкой и активной позиции субъекта по отношению к миру. Так, хотя в пятой строфе исчезли нововведения первого перевода («как над пропастью глубокой», «смотрел на темный луг», «во мраке умер звук»), все же визуальная составляющая осталась заметно более проявленной, чем в оригинале: «Все безмолвно было снова, *тьма* вокруг была сурова» (в обоих поздних переводах); – ср.: «But the silence was unbroken, and the *stillness* gave no token...» (Но безмолвие было ненарушимо, и *тишина* не подавала знака...).

Осталась усилена, несмотря на отказ от многих наиболее явных новаций, и рационально-волевая определенность в действиях и переживаниях лирического героя; это может проявляться, в частности, именно через его визуальный «жест». Например, в шестой строфе он обращается к своему сердцу: «Будь спокойно, сердце! Это – ветер, только и всего. / *Взглянем*, больше ничего» (перевод 1915 г.); – ср. у По: «Let my heart be still a moment and this mystery explore; – / ‘T is the wind and nothing more!» (Пусть мое сердце успокоится на мгновение и эту тайну разгадает; – / Это ветер и ничего более!).

Наиболее существенные отступления от оригинала коснулись организации диалога, составляющего значительный элемент в структуре произведения. В переводах, как и в оригинале, прямая речь принадлежит только герою, но адресация ее меняется. У По герой обращается к самому себе (строфы первая, третья, шестая, десятая, одиннадцатая, четырнадцатая), к воображаемому гостю (четвертая), к ворону (восьмая, пятнадцатая, шестнадцатая, семнадцатая). Однако при таком разнообразии вариантов все же создается впечатление, что герой неизменно говорит с самим собой. Ключевым в этом плане служит «диалог» героя в пятой строфе с наиболее масштабным собеседником, которым здесь является мир; но мир отвечает на обращение героя только как эхо. В результате возникает ситуация нераздельности и неразличимости «я» и мира, которые оба равно не подлежат рассудочной логике. Соответственно представленной здесь всеохватной модели все собеседники героя также выступают как отголоски его самого, в том числе и ворон, пророчество которого лишь артикулирует собственные предчувствия героя.

На такую фиктивность диалога в стихотворении По указывает парадигма использованных им глаголов говорения. Ее составляет весьма ограниченный набор слов: первая строфа – «muttered» (пробормотал); третья – «repeating» (повторяя); четвертая – «said» (сказал); пятая – «whispered» (прошептал); шестая и восьмая – «said» (сказал); десятая – «muttered» (пробормотал); одиннадцатая – «said» (сказал); четырнадцатая – «cried» (закричал, воскликнул); пятнадцатая и шестнадцатая – «said» (сказал); семнадцатая – «shrieked» (заорал, завопил). Ответная речь (которая принадлежит лишь ворону) характеризуется только словами «said» (сказал) в десятой строфе и «quoth» (промолвил, произнес) в строфах восьмой и с четырнадцатой по семнадцатую.

Среди этого монотонного речевого ряда резко выделяются эпизоды в строфах четырнадцатой и семнадцатой: в первом из них герой обращается к самому себе с отчаянным призывом забыть о Линор, в последнем – к ворону, пытаясь его прогнать. Параллелизм этих эпизодов, представляющих бесплодную попытку обрести душевный покой, подсказывает аналогию двух адресатов речи, которая соответствует специфике всего сюжета как сугубо «внутреннего» переживания сложности бытия.

У Брюсова в первом переводе изменение адресации речи коснулось пятнадцатой и шестнадцатой строф, где герой обращается к ворону, но в третьем лице («...пусть он скажет!...»), а глаголы говорения употреблены следующие: первая строфа – «прошептал», третья – «прошептал», четвертая – «громко сказал», пятая – «шепнул», шестая, восьмая, десятая – «сказал», четырнадцатая – «воскликнул», с пятнадцатой по семнадцатую – «вскричал». Ответная речь ворона описывается неизменно словом «каркнул».

Заметно, что, во-первых, речь героя стала в переводе гораздо экспрессивнее и далеко отступила от того интонационно-динамического рисунка, который в оригинале выражал его тождество с вороном. Во-вторых, глагол говорения, характеризующий ворона, подчеркивает его родовое отличие от человека, противопоставляя его герою. В результате герой оказывается значительно более обособлен и акцентирован в качестве субъекта.

Обращает на себя внимание также то, что мысли героя, снабженные всеми пунктуационными атрибутами прямой речи (двоеточие, тире), кроме кавычек, практически включаются в диалог наравне с его действительной речью, обращенной к самому себе. В строфах с десятой по двенадцатую они вводятся словами «подумал» – «думал» – «думал». В оригинале им соответствуют «said» (сказал) – «thinking» (думая) – «divining» (угадывая), причем во втором случае содержание мыслей передается лишь формой косвенной речи (конструкцией сложноподчиненного предложения), а в третьем обозначается в самом общем виде как разгадывание произнесенного вороном слова «Nevermore». Таким образом, и непосредственная речь, и мысль героя в переводе стали более яркими и действенными, что способствует обособлению субъектной сферы.

В переводе 1915 г. глаголы говорения изменились: первая строфа – «пробормотал», третья – «твердил», «повторял», четвертая – «говоря», пятая – «шепнул», шестая, восьмая – «сказал», десятая – «тихо кинул», одиннадцатая – «сказал», с четырнадцатой по семнадцатую – «вскричал». В переводе 1924 г. в четвертой строфе было добавлено слово «сказал», в семнадцатой «вскричал» заменено на «крикнул я, ломая руки». Это сочетается с усилением экспрессии в речи героя.

Ответы ворона также изменились. В переводе 1915 г.: строфа восьмая – «каркнул», девятая – «птица прокричала», десятая «каркал монотонно», «твердя»; двенадцатая – «пророчит... криком...». В переводе 1924 г. отличия незначительны: в строфе десятой вместо «каркал монотонно» – «бросал... два слова». В целом интонационно-динамический рисунок диалога стал еще более разнообразным и напряженным, что говорит о сохранении у Брюсова стремления к максимальной прорисовке и разграничению двух сторон в диалоге. При этом четко выстроенный у По «сюжет» диалога, раскрывающий его иллюзорную природу, оказался полностью отброшен и заменен противостоянием двух антагонистов.

В ключевой пятой строфе появилось, как и в оригинале, «эхо», однако в существенно иной роли. У По оно является связкой героя и мира, а у Брюсова отчетливо противопоставляется герою, причем в последнем переводе это противопоставление еще более подчеркнуто пунктуационно (с помощью тире).

Особого внимания заслуживают строфы пятнадцатая и шестнадцатая, в которых Брюсов, казалось бы, восстанавливает «букву» оригинала, возвращая обращение «Prophet» (пророк) в форме «Вещий». Однако если у По это слово адресуется ворону, то у Брюсова герой обращается с ним к некоей высшей силе с вопросами о вороне. В переводе 1915 г. «Вещий» призывается заставить ворона дать ответ («...скажет пусть...»), в переводе 1924 г. – он сам призывается к ответу («...отвечай...»). Очевидно, что высшей силой, «Вещим», здесь является не что иное как Бог – абсолютный «Другой», перед лицом которого разыгрывается душевная драма героя. По отношению к герою «другими» являются все, в том числе и ворон. Стихотворение Э. По в переводе Брюсова оказывается, таким образом, выражением полной драматизма конфронтации индивида с миром, который персонифицируется в различных вариантах: эхо, ворон, «Вещий». Эта конфронтация основывается на специфической концепции человека,

существенно отличающей не только Брюсова от По, но и балладный мирообраз от новеллистического.

Таким образом, переводы баллады «Ворон» По выявили некоторые особенности переводческой манеры Брюсова, которые отражали принципиальные черты его мировидения, связанные прежде всего с его индивидуалистическим представлением о человеке и с резкой поляризацией картины мира соответственно устремлениям героя. Своим мировосприятием Брюсов наделяет и Эдгара По. В этой связи приведем высказывание Брюсова об американском романтике: «В сущности Эдгар По был человек “одной идеи”. Все его внимание было устремлено на одно: на загадку человеческой жизни. <...> Искание силы внутри себя, уверенность, что человек “может все”, способен соперничать с ангелами и бороться со смертью, – вот что всегда и во всем одушевляло Эдгара По» [7. С. 333]. В этой характеристике отчетливо проявляется персоналистическая, индивидуалистическая акцентировка личности американского романтика. Ему приписываются те качества, которые

соответствовали представлениям Брюсова о месте человека в мире.

Применительно к жанру баллады такое переосмысление ведет за собой особенно существенные следствия, поскольку именно характер противостояния человека и мира наиболее существенно определяет ее границу с новеллой. Основание для подобной трактовки самого По и его баллад давала Брюсову и та сила духа, с которой герои американского романтика осознают трагичность своего положения в мире.

Сопоставление переводов, сделанных на разных этапах творческого пути Брюсова, дает возможность проследить эволюцию его переводческих принципов. Как показывает анализ, движение к буквализму, проявившееся в более строгом сохранении формальных признаков оригинала, не обеспечивало точной передачи его более глубинных, концептуальных особенностей, отражающих специфику авторской картины мира. Наложение Брюсовым на произведения По собственных балладных представлений происходило и в поздний период его переводческой деятельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья первая опубликована в Вестнике Томского государственного университета. 2007. № 294.

² Подстрочный перевод здесь и далее наш. – *Н.Р., А.К.*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.
2. *Нестерова Е.К.* Эдгар По в России // По Э.А. Стихотворения. М., 1988.
3. *Гроссман Д.Д.* Эдгар По в России. Легенда и литературное влияние. М., 1998.
4. *The complete works of Edgar Allan Poe: In 17 v.* N. Y.; London, 1965.
5. *Отдел рукописей РГБ.* Ф. 386.
6. *Жирмунский В.М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
7. *Брюсов В.Я.* Эдгар По // История западной литературы. М., 1914. Т. 3.
8. *Биржевые ведомости.* 1915. 1 июня. № 14877.
9. *По Э.А.* Полное собрание поэм и стихотворений. Перевод и предисловие Валерия Брюсова с критико-библиографическим комментарием. М.; Л., 1924.

Статья поступила в редакцию 4 декабря 2006 г., принята к печати 11 декабря 2006 г.