

**МУЗЫКА ОРИГИНАЛА И ПЕРЕВОДА.  
«ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ» ВЕРЛЕНА В ПЕРЕВОДАХ  
В. БРЮСОВА, Ф. СОЛОГУБА И Б. ПАСТЕРНАКА**

**Ключевые слова:** *оригинал, перевод, ритмомелодическая композиция, музыкальный строй, адекватная передача.*

Многokrатно замечено и отмечено как самими поэтами, так и пишущими о них, что произведение поэзии, особенно лирической, складывается и соответственно воспринимается как ритмомелодическая, музыкальная композиция. В ней и только в ней как в органичной себе форме сказывается содержание, тема стихотворения, она вбирает в себя, по слову Андрея Белого, «естественную напевность души поэта» [Белый:547], то, что душе поэта жаждется высказать, выразить. Отсюда и первостепенной важности значение, которое приобретает при переводе стихов с языка на язык улавливание и адекватная передача их музыкальной выстроенности. Тем более важно это, когда переводится тяготеющая к напевности лирика и, в частности, стихи такого лирика, как Верлен с его музыкальной и по духу, и по строю своему поэзией; Верлен, провозгласивший: «музыка прежде всего!» – девиз для целых плеяд идущих ему вослед поэтов; Верлен, давший самому знаменитому своему сборнику вполне программное название – «Песни без слов».

Вот несколько характеристик, которые дает этому сборнику Л.Г. Андреев, посвятивший ему целую главу в своей книге «Импрессионизм». В сборнике этом, – пишет он, – «целая программа импрессионистической поэзии, ее ближайшей цели – музыкальности, ее далеко идущего следствия – бессловесности <...> этот сборник составляется из «созвучий», то есть эмоциональных зарисовок, из стихотворений-набросков, фрагментов, мотивов, мелодий, собирающихся вместе в симфонию звучащего слова <...> создает стихотворение движущаяся метафора, которая не декламируется, а словно бы

поется... Повторения, внутренняя рифмовка, система созвучных гласных, аллитераций – все это создает эффект поразительного благозвучия, подлинной музыки стиха, музыки слова» [Андреев1980:86-87, 90-91].

Как известно, слова в различных языках, как правило, не совпадают по смысловому наполнению и стилистической окраске и уж совсем могут расходиться по звучанию и протяженности. Возможна ли при этом и насколько «переводимость» стихотворений с подобным уровнем музыкальной выстроенности и выразительности, то есть возможна ли «созвучность» как таковая их воссоздания, без чего в данном случае, если и пропоется «песня», то вовсе не эта, а другая, иная?

Попытаемся ответить на этот вопрос, проанализировав три русских перевода одного из стихотворений французского лирика.

Верлена на рубеже веков и впоследствии перевели многие русские поэты – Иннокентий Анненский, зачинатели и лидеры символизма Брюсов, Иванов, Сологуб, Волошин, ряд поэтов-символистов третьего и далее разряда, ближе к нам – Бенедикт Лифшиц, Пастернак, Эренбург, Олег Чухонцев, блестящие мастера перевода – Анатолий Гелескул и Ариадна Эфрон. В целом можно сказать, что Верлен состоялся в русском звучании. И совершенно особую роль тут сыграла переводческая работа Брюсова, Сологуба и Пастернака.

С Верленом Брюсов выходил на свои пути в поэзии, и примечательно, что первой его изданной книгой (за год до появления его сборника «Шедевры», 1894) была книга переводов из Верлена. В течение двадцати лет Брюсов, восхищенный, по его же признанию, «исключительной искренностью» и «поразительным очарованием музыкальной формы» [Брюсов 1961:842] верленовской поэзии, с великим усердием переводил этого поэта, и итогом его трудов стало изданное в 1911 году солидное собрание стихотворений Верлена.

Наибольшее и главное место принадлежит Верлену и в переводческом творчестве Федора Сологуба. Переводы из Верлена дважды издавались Сологубом отдельной книгой (в общем счете – 53 стихотворения), причем сам Сологуб считал верленовскую книгу седьмой книгой своих стихов. О переводах его высоко отзывался Брюсов, а Волошин писал, что Сологубу

«удалось осуществить то, что казалось невозможным и нелепым: передать в русском стихе голос Верлена» [Сологуб 1978:612].

При том что многие переводы из Верлена и Брюсова, и Сологуба отошли сегодня к истории литературы и лишь наиболее удавшиеся сохраняют свою эстетическую жизнеспособность и встраиваются в новые и новые издания, можно сказать со всею определенностью, что именно и более всего любовной посвященностью и трудами двух этих поэтов осуществлено было приобщение русского читателя к поэзии Верлена.

Какова же особенная роль третьего из названных поэтов – Бориса Пастернака? Особенность ее в том, что именно Пастернак с его редкостной силы поэтическим даром и голосом и поразительной артистичностью переводчика ряд стихотворений Верлена и среди них выбранную для нашего наблюдения «Песню без слов» исполнил на вершинном уровне переводческого искусства, когда отзыв и полнота поэтического вдохновения поддержаны полнейшей отзывчивостью поэтической техники.

Итак, пронаблюдаем, как прозвучала в переводах трех поэтов, к тому же трех классиков русского поэтического перевода, одна из характернейших «Песен без слов» (*Dans l'interminable // Ennui de la plaine*). Отвлечемся от образов, слов, стиля речи (что можно проследить в соотношении с подстрочником). Из нерасчленимого единства поэтического текста условно выделим определенный аспект сравнительного рассмотрения – ритмомелодический, музыкально-композиционный, ибо при переводе такого поэта как Верлен – «музыка прежде всего», тем более в «песне без слов». Выделим также первый и второй катрен, дважды повторяющиеся, то есть охватывающие своим звучанием, тоном еще два встроенных в «песню» катрена. Проследим за такими составными музыкального строя, как **ритм**, образующий его основу **метр** (размер), **интонация** с характерными для нее фигурами и как звуковая инструментовка, или **звукочисль**.

В (среди) бесконечной  
Скуки равнины  
Снег неясный  
Светится, как песок.

*Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.*

Небо из меди  
Без света совсем.  
Кажется, видишь (как) живет  
И умирает луна.

Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune

Как облака,  
Проплывают серые дубы  
Ближних лесов  
Посреди тумана.

Comme de nuees  
Flottent gris les chenes  
Des forets prochaines  
Parmi le buées.

Небо из меди  
Без света совсем.  
Кажется, видишь (как) живет  
И умирает луна.

Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.

Ворона одышливая  
И вы, тощие волки,  
В эти ветра резкие  
Что ожидает вас?

Corneille pousive  
Et vous les loups maigres,  
Par ces bises aires  
Quoi donc vous arrive?

В (среди) бесконечной  
Скуки равнины  
Снег неясный  
Светится, как песок.

Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

Как видим, второй катрен повторяется и как четвертый, первый возвращается шестым и замыкает кольцо композиции, то есть именно в их тональности, в их звуковом строе пропета песня.

Самую тему, настроение, эмоцию, тон верленовской песни определяет ключевое ее слово – Ennui (Эннуи) – тоска, печаль, скука, уныние. В очень простых образах, в скупых непритязательных словах развернута картина бесконечно тоскливой, наводящей уныние равнины, под небом без света, с исчезающей, едва появившейся луной, с проплывающими где-то в тумане, подобно тучам, деревьями... При всей «внешности» этой картины, она – метафора «внутреннего» – состояния души, печального, удрученного, меланхолического. Это состояние души выпевается поэтом в ритме, напеве монотонно-меланхоличном,

конкретно – в монотонии, близкой к амфибрахическому звучанию, по крайней мере именно такое доминирует в двух начальных катренах и, значит, – в четырех из шести.

Брюсов, упорно искавший русского подобия этой песни, сделавший несколько ее переводов, в первом варианте отреагировал на нее двустопным стихом – *хорей*+ *ямб*:

По необъятной	Медная твердь
Степи тоски	Дремлет без света.
Снег, как пески,	Веришь, что это
Блещет невнятно.	Месяца смерть.

В соотношении с приведенными выше оригиналом и подстрочником нетрудно заметить, как велико здесь ритмоинтонационное и собственно звуковое расхождение с верленовской «песней».

Во втором варианте Брюсов применил *ямб* с дактилической клаузулой, что мало соответствует ритмоинтонации французского стиха, даже при том, что в «песне» Верлена сплошь женские рифмы. Напевность же была достигнута за счет образно-смысловых вольностей, словесных излишеств, длиннот:

Мерцанье странное	Беззвездно медная
Струит безбрежная	Твердь истомилася
Пустыня снежная,	Мелькнула бледная
Как бы песчаная.	Луна и скрылася.

В варианте 1906 года Брюсов переходит на трехстопный *хорей*:

По тоске безмерной,	Нет на тверди медной
По равнине снежной,	Ни мерцанья света.
Что блестит неверно,	Месяц глянул где-то
Как песок прибрежный?	И исчез бесследно.

[Брюсов 1994:317]

Опять-таки смещается ритмоинтонация, что же касается начального катрена, который к тому же и заключительный, то с интонацией здесь просто неблагополучно.

Наконец, в итоговом варианте 1911 года, преодолевшем странности начального катрена, Брюсов вновь применил *хорей*, который оказался по своей дробности, динамике, да еще и с введением мужских рифм, в несогласии с меланхоличной монотонией оригинала:

Тянется безмерно	Небеса без света
Луговин тоска.	Тверды, словно медь,
Блещет снег неверно,	Месяц глянул где-то,
Как пласты песка.	Вновь чтоб умереть

[там же]

В собственной поэзии разнообразно и гибко применявший трехсложники, в том числе амфибрахий, Брюсов здесь его, скажем так, «недослышал».

Сологуб применил свой излюбленный, в системе его стихов доминирующий, разнообразно звучащий ямб, но, как и Брюсов, введя мужские рифмы, не достиг большего сближения с ритмотоном оригинала:

В полях кругом	Как пыль металла,
В тоске безбрежной	Лазурь тускла.
Снег ненадежный	Луна блуждала
Блестит песком	И умерла

[Сологуб 1978:516]

В связи с возможностью, а вернее, **невозможностью** здесь «лазури», пусть даже «тусклой», повторим, что в поле внимания нашего выделен лишь один аспект соответствия перевода – звуковому, музыкальному строю оригинала. Для других – дополнительных – наблюдений в какой-то мере служит приведенный подстрочник.

Что же Пастернак? Он чутко подхватил слышимую у Верлена амфибрахическую монотонию, применил свой же «коронный» трехсложник – амфибрахий, естественному напеву души переводимого поэта отозвался в русских стихах с поразительным согласием ритма, напева, тона:

Средь необозримо	То выгянет бледно
Унылой равнины	Под тусклой латунью,
Снежинки от глины	То канет бесследно
Едва отличимы.	Во мглу новолунье

[Пастернак 1989:330]

Что касается интонации, то та раскованность и простота синтаксиса, его ритмическая распределенность, которая есть у Верлена, Брюсовым и Сологубом достигаются в относительной степени, Пастернаком она достигается вполне, более того, у него проступают и сказавшиеся у Верлена синтаксические «капризы»,



роднят их между собой, созидают для нас сложные сети мысленных и чувственных ассоциаций» [Лозинский 1987:101-102].

Слух переводчика, ритмика, звукопись, синтаксис, интонация – вокруг этого развернуты наблюдения и суждения в двух главах известной книги К. Чуковского «Высокое искусство», преимущественно на материале поэтических текстов, ибо в каждом подлинном произведении поэзии «присутствует словесная музыка» [Чуковский 1988:152]. В связи с французским переводом стихотворения Некрасова К. Чуковский пишет: «Право, не так отвратительно искажение смысла этих гениальных стихов <...>, как искажение их звукописи. Ведь звукопись «позволяет поэту сказать больше, нежели вообще могут говорить слова», и отнять у поэта эту власть – значит лишить его самого могучего средства воздействия на психику читателя [Чуковский 1988:153]. Далее он предлагает вслушаться в музыку пушкинских строк, окрашенных многократным повтором звука *У* и *Ю(йу)*:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,  
Вхожу ли в многолюдный храм,  
Сижу ль меж юношей безумных,  
Я предаюсь моим мечтам... –

и заключает: «Без этого звукового узора стихотворение вообще не существует» [Чуковский 1988:155].

Интересно, что сам Брюсов, во введении «От переводчика» в верленовском своем сборнике 1911 года писавший: «Надо было найти в звуках русских слов что-то соответствующее музыке слов французских, по возможности не удаляясь слишком от оригинала» [Эткинд 1963:392], даже и «удаляясь», их все-таки не нашел.

Звучанием «*У-Ю-И-УИ-ЮИ*» пронизана вся «песня» Верлена. В брюсовском переводе звук этот не отзывается, здесь преобладающий звукоряд гласных «Е-А-О». Звуковыразительность оригинала, заданная как «ключом» первым катреном, достигается и высокой насыщенностью звука сонорными согласными (сонантами), в которых голос, музыкальный тон преобладает над шумом, – носовыми и плавными (*аннюи, люи, иель, люе,люн, мурир, окюнн, нюи, лё, ля, ле, лу, ми, мэ, эн, ин, он, сон* и др.). Сонанты составляют примерно половину от всех согласных в «песне» Верлена, что



само по себе уже говорит о тоне и качестве музыки. В брюсовском переводе заметны элементы звукописи, однако не той, что у Верлена. Здесь возникают аллитерации на свистящие, на **Р, Д**. Значит, какое бы эмоциональное воздействие «звуком» ни шло здесь, оно не такое, как в оригинале. Сологубу удается передать верленовский звук в одном повторяющемся катрене (втором), но невозможно не заметить, что звуковая отзывчивость никак не компенсирует здесь смысловых и интонационных несоответствий.

О переводе Пастернака без преувеличений можно сказать, что передача верленовской звукоинструментовки здесь, что называется, на грани фантастики. Ключевое *Ennuï*, в отличие от «тоски» у Брюсова и Сологуба, отзывается в ключевом же «унылой» у Пастернака, начало следующей строки – «Ля нэ'ж(е) инсехтэн» – в «снежинках», и так же, главенствуя, ведут тему звучные «закрытые» гласные **У-И-Ы**, и многократно аллитерируются сонанты **Н-М-Л-Р**. Всмотримся (и вслушаемся!) еще раз:

Средь необозрИмо  
УнЫлой равнИны  
СнежИнки от глИны  
Едва отлИчИмы.

То вЫглянет бледно  
Под тУсклой латУньЮ,  
То канет бесследно  
Во мглУ новолУнье.

[Пастернак 1989:330]

В заключение можно сказать, наверное, что Брюсов и Сологуб пропели подобия верленовской «песни», Пастернаком же пропета она сама. И у Брюсова, и у Сологуба состоялось, конечно же, достижимое творчеством, у Пастернака – достижимое чудотворством.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Импрессионизм. М., 1980.
2. Белый А. Стихотворения и поэмы. М.-Л., (БП), 1966.
3. Брюсов В. Стихотворения и поэмы. Л., (БП), 1961.

4. Лозинский М. Искусство стихотворного перевода // Перевод как средство взаимного сближения народов. М., 1987.
5. Пастернак Б. Собрание сочинений. Т. II. М., 1989.
6. Сологуб Ф. Стихотворения. М.-Л., (БП), 1978.
7. Чуковский К. Высокое искусство. М., 1988.
8. Эткинд Е. Поэзия и перевод. М.-Л., 1963.

**NATALIE GONCHAR-KHANJYAN – THE MUSIC OF THE ORIGINAL SOURCE AND THE TRANSLATION. «THE SONG WITHOUT WORDS» BY P. VERLAINE TRANSLATED BY V. BRUSOV, F. SOLOGUB AND B. PASTERNAK**

A lyric verse, notably melodious lyric poetry, is written and perceived as a musical, rhythmical and dynamic composition. It is very important for a translator to preserve adequately the musical structure of the verses. The author of the article considers three translations of «The Songs without Words» by Verlaine from this point of view and traces certain components of the musical structure, in particular, rhythm, intonation and tone-painting. A translation made by Boris Pasternak can be considered an example of the sensitivity to music.