

В. Полилова

Москва

Версификационные поиски Бальмонта в переводах из испанских романтиков¹

1. Эта заметка посвящена обзору результатов сопоставительного метрического анализа бальмонтовских переводов из испанских поэтов-романтиков Хосе де Эспронседы и Хосе Соррильи и соответствующих им оригиналов. Прделанная работа является продолжением исследования переводческой техники Бальмонта,² а в более широкой перспективе – процесса трансфера испанских поэтических форм в русскую поэзию.

Проблему поиска метрических эквивалентов при переводе испанского стиха, в особенности, испанской полиметрии (использование разных метров и строф в одном произведении),³ мы рассматривали прежде на материале бальмонтовских переводов из драматургов Золотого века: Кальдерона и Тирсо де Молины. Мы выяснили, что, работая над испанскими пьесами, Бальмонт постепенно выработал систему метрических соответствий, и описали эту систему и этапы ее становления. В целом можно сказать, что при передаче испанской полиметрии Бальмонт вынужденно упрощал стиховую систему подлинника, но степень этого упрощения с годами уменьшалась: в более поздних переложениях драм метрическая организация переводов становилась в соответствии с оригиналом более сложной. Однако основы бальмонтовского подхода к испанской полиметрии с 1902-го года оставались практически неизменными. Это – использование в переводах испанских драматических произведений двусложных размеров (обычно 4-стопного ямба), сохранение противопоставления двух стиховых регистров – высокого и народного (романсного стиха с ассонансом четных строк и стиха со сплошной консонансной рифмовкой) – посредством контраста рифмованного и белого стиха (с урегулированными клаузулами ЖЖЖм), сохранение в переводе смены метрической формы, если она имеется в оригинале (за редким исключением). Можно сказать, что Бальмонт с полным правом писал в предисловии ко второ-

му выпуску сочинений Кальдерона (1902), в составе которого был опубликован и перевод драмы «Жизнь есть сон»: «...я передаю все или почти все перемены испанского ритма»,⁴ – только вместо «перемены ритма» сегодня мы бы сказали «перемены метра».

2. К полиметрии обращались не только испанские драматурги XVI – XVII веков. У испанских поэтов-романтиков она используется уже в пространных лиро-эпических сочинениях. Стих в них изменчив, и, вольно следуя за смысловым содержанием текста, манифестирует высшую поэтическую свободу. В произведениях Хосе де Эспронседы и Хосе Соррильи, которые Бальмонт переводил, полиметрия играет важнейшую роль, и соответственно ее сохранение или, точнее, подбор адекватных эквивалентов, также имеет большое значение. Естественно задаться вопросом: как Бальмонт реконструировал полиметрию романтиков в своих переводах? следовал ли он тем же принципам передачи испанской полиметрии, что известны по его переводам драматургии?

Сразу скажем, что внимательное отношение к особенностям стихотворной формы испанских произведений в переводах романтиков заметно не меньше, чем в переводах Кальдерона или Тирсо. Кроме того, в переводах из романтиков обнаруживаются интересные отклонения от уже описанной сложившейся системы передачи испанского стиха. Например, в переводах Соррильи и Эспронседы Бальмонт начал использовать в качестве метрического эквивалента испанской силлабики не только двусложные, но и трехсложные силлабо-тонические размеры. Так, в переводе полиметричного и полистрофичного «Вызова дьявола» Соррильи 3-стопный белый амфибрахий с тремя женскими и одним мужским окончанием (ЖЖЖм) замещает испанский рифмованный восьмисложник. А в переводе очень сложно версификационно организованного «Саламанкского студента» Эспронседы Бальмонт использует 3-стопные дактиль, амфибрахий и анапест с той же структурой окончаний (ЖЖЖм) для передачи романского стиха, то есть восьмисложника с ассонансом четных стихов. См.:

(ДЗЖЖЖм) На колокольне забытой,
Возле разрушенной церкви,
Звон возникает, проклятья,
Голос анафемы, жуть.⁵

- (АмЗЖЖЖМ) Луна из-за дальней вершины
Выходит, объята печалью,
Едва приподняв над уступом
Чело неземной белизны.⁶
- (АнЗЖЖЖМ) Ощутил Монтемар, что гробницы
Сокрушились у ног его с треском,
Черепя натолкнулись на камень,
И безумствует мёртвый народ...⁷

С точки зрения соответствия подлиннику выбор в пользу 4-стопных ямба и хорей или 3-стопных амфибрахия, анапеста или дактиля равно обоснован. Испанская поэзия практически не знает стиха, построенного на повторяющемся однообразии стоп, и к выбору трехсложной стопы вместо двусложной, как писал по схожему поводу С.Ф. Гончаренко, «не может быть особых претензий»: в строке испанского восьмисложника «большой частью содержится две трехсложных и одна двухсложная стопа, что ближе всего к русскому дольнику; так что амфибрахий <также, как дактиль и анапест. – В.П.> даже более воспроизводит звучание подлинника, чем хорей».⁸ Неудивительно, что Бальмонт, позволявший себе отказываться от привычного для имитаций испанского стиха нерифмованного 4-стопного хорей в пользу 4-стопного ямба, позже использует в качестве метрического эквивалента испанского восьмисложника и 3-стопные трехсложники. Во всех случаях в качестве маркера восьмисложного стиха оригинала выступает длина строки (8–9 слогов), а ее метро-ритмическая форма становится второстепенной. При этом организации трехсложного текста у Бальмонта всегда помогает тот же выдержанный порядок окончаний, которому переводчик следовал в соответствующих восьмисложнику ямбе и хорее: три женских клаузулы плюс одна мужская (об этой структуре мы недавно писали в специальной работе⁹).

Другое отступление от известной по переводам драм системы заключается в том, что Бальмонт в переложениях из испанских романтиков использует не только силлабо-тонический, но и тонический стих, например в переводах из Эспронседы широко встречаются так называемые «прерывистые строки»¹⁰ Бальмонта, то есть стих, где при постоянном числе ударений (4), колеблется в диапазоне 1–3 слога междуиктовый интервал (в привычной стиховедческой термино-

логии этот метр называют 4-иктным тактовиком). До сих пор не был прояснен вопрос, почему Бальмонт использовал такую редкую и экспериментальную метрическую форму при воссоздании по-русски испанской поэзии. Поиску ответа и разбору случаев употребления в переводах Эспронседы бальмонтовского типа тактовика мы посвятим оставшуюся часть этой статьи.

3. Большинство бальмонтовских переводов из Хосе де Эспронседы было напечатано в 1921 году в берлинском сборнике «Из мировой поэзии».¹¹ Но самый значительный (и по объему, и по художественной ценности) текст – перевод поэмы «Саламанкский студент» – стал известен совсем недавно.¹² Именно в нем, а также в переводе стихотворения Эспронседы «Гимн Бессмертию» Бальмонт использовал «прерывистые строки», то есть свой авторский вариант 4-иктного тактовика. Присмотримся к этим текстам.

3.1. «Прерывистые строки» в «Гимне Бессмертию»

«Гимн Бессмертию» Хосе де Эспронседы в переводе Бальмонта уже привлекал внимание исследователей-стиховедов М.Л. Гаспарова и Дж. Бейли. Гаспаров даже приводил этот текст в качестве образца 4-иктного тактовика в своей книге «Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях». Но ни русский, ни американский исследователь не задавались вопросом, почему Бальмонт берет для перевода этот метр и связано ли это с ритмическими особенностями испанского оригинала.

«Гимн» Эспронседы написан особым типом десятисложника – гимническим или анапестическим десятисложником (исп. *decasilabo de himno*; *decasilabo anapéstico*). Эта форма требует метрического ударения на 3-м, 6-м и 9-м слогах строки и противопоставляется цезурованному десятисложнику, состоящему из двух полустиший (5+5) и имеющему постоянные ударения на 4-м (перед цезурой) и 9-м слогах каждого стиха. Благодаря фиксированному ударению на 3-м слоге строка испанского гимнического десятисложника также имеет выраженную тенденцию к делению на две части, здесь слово-раздел часто (но не обязательно) приходится на границу между 4-м и 5-м слогами. См., к примеру, первую строфу «Гимна Бессмертию». (Метрически ударные позиции мы отмечаем цифрами с порядковым номером слога, как это принято в испанской стиховедческой традиции. Нижним подчеркиванием в испанском тексте обозначены «си-

налефы» (исп. *sinalefa*) гласных на стыке слов, в таких позициях гласные образуют один метрический слог).

| | |
|-------------------------------------|-----------------------|
| ¡Salve, llama creadora del mundo, | 1 ◡ 3 ◡ ◡ 6 ◡ ◡ 9 ◡ |
| Lengua_ardiente de_eterno saber, | 1 ◡ 3 ◡ ◡ 6 ◡ ◡ 9 |
| Puro germen, principio fecundo, | 1 ◡ 3 ◡ ◡ 6 ◡ ◡ 9 ◡ |
| Que_encadenas la muerte_a tus pies! | ◡ ◡ 3 ◡ ◡ 6 ◡ ◡ 9 |

В переводе Бальмонта: «Привет тебе, пламя творческое мира, / Вечного знания пылающий язык, / Чистый зачаток, исход обильный пира, / Призрак смертельный к ногам твоим поник».

Ритмическое разнообразие испанского размера в значительной степени обеспечивается произвольной ударностью первого слога, что видно уже по процитированной первой строфе «Гимна». В тексте Эспронседы в более чем половине строк первый слог метрически ударен (33 стиха из 64,¹³ в 13 строках первое фонетическое слово двусложно) и ритмическая схема 1 ◡ 3 ◡ | ◡ 6 ◡ ◡ 9 (◡) ясно кристаллизуется. Это демонстрирует и пятая строфа стихотворения, где, как и в первой, три строки из четырех открываются двусложным словом с ударением на первом слоге:

| | |
|---------------------------------|-----------------------|
| Gratos ecos al bosque sombrío, | 1 ◡ 3 ◡ ◡ 6 ◡ ◡ 9 ◡ |
| Verde pompa_a los árboles das, | 1 ◡ 3 ◡ ◡ 6 ◡ ◡ 9 |
| Melancólica música_al río, | ◡ ◡ 3 ◡ ◡ 6 ◡ ◡ 9 ◡ |
| Ronco grito_a las olas del mar. | 1 ◡ 3 ◡ ◡ 6 ◡ ◡ 9 |

В переводе Бальмонта: «Рождаеть переключки в роще туманной, / Деревьям ты даруешь зелёный убор, / В реке ты, как музыка с печалью тонкотканной, / В Море – как хриплый угрожающий хор».

Благодаря обилию ударений на первом слоге и стабильному, хоть и необязательному, словоразделу после 4-го слога, строка гимнического десятисложника Эспронседы может казаться сочетанием двух двустушии – двусложного и трехсложного. Вероятно, именно принимая в расчет эту ритмическую (не метрическую) особенность оригинала, Бальмонт выбирает для передачи размера именно форму «прерывистых строк», хотя в целом о эквиритмичности его перевода речь идти не может: метр Бальмонта сочетает двусложниковые и трехсложниковые полустишия свободно и в нем присутствуют трехсложные интервалы, отсутствующие в оригинале. См. первую строфу перевода:

| | | |
|----------------|--|---------------|
| Тк4 (Амф2+ХЗж) | Привет тебе, пламя творческое мира, | (1)*2*1*3*(1) |
| Тк4 (Д2+ЯЗм) | Вечного знания пылающий язык, | (0)*2*2*3*(0) |
| Тк4 (Д2+ЯЗж) | Чистый зачаток, исход обильный пира, | (0)*2*2*3*(0) |
| Тк4 (Д2+ЯЗм) | Призрак смертельный к ногам твоим поник. | (0)*2*2*3*(0) |

3.2. «Прерывистые строки» в «Саламанкском студенте»

В переводе «Саламанкского студента» «прерывистые строки» (более 500 стихов) используются не для передачи десятисложника, как можно было бы подумать после разбора «Гимна Бессмертию», а в тех отрывках, что выполнены у Эспронседы другими длинными размерами двенадцатисложником и одиннадцатисложником.

Поэма Эспронседы в 1704 стиха представляет собой сложную полиметрическую и полистрофическую композицию, где традиционные испанские размеры и строфы (восьмисложник, двенадцати- и одиннадцатисложник, романс с ассонансной рифмой, квартеты, кинтильи, октавилы, октава реаль) сочетаются с версификационными новшествами. Восьми традиционным метро-строфическим вариациям поэмы и экспериментальной силлабической «лесенке» (исп. *escala métrica*)¹⁴ Эспронседы в переводе Бальмонта соответствуют нерифмованные 3-стопные трехсложники, белые и по-разному рифмованные 4-5-6-стопные двусложники, 4-иктный тактовик («прерывистые строки») и использованные при передаче «лесенки» двусложные амфибрахий и ямба и одностопный амфибрахий. Однако строгой системы взаимных соответствий испанских метров русским в этом объемном произведении нет, мы видим только тенденции.

Так, романский стих регулярно переводится белыми 3-стопными трехсложниками с окончаниями ЖЖЖМ, рифмованный восьмисложник октав, кинтилий и редондилей – 4-стопным ямбом (как рифмованным, так и белым), одиннадцатисложник октав – 5-стопным ямбом с рифмовкой (в том числе, с сохранением схемы). Но отступлений и нарушений от этих тенденций много. Тем не менее, Бальмонт последовательно отражает смены стиховых форм подлинника. В оригинале переключение от одного метра (строфы) к другому происходит без малого 50 раз. В переводе эти «переключения» пропущены только трижды. Получается, в отношении перевода «Саламанкского студента» Бальмонт вполне мог бы повторить уже процитированные выше слова, написанные о переложениях из Кальдерона:

«я передаю все или почти все *перемены испанского ритма*» <курсив мой. – В. П.>.

Двенадцатисложник Эспронседы, который в испанской науке называют амфибрахическим или романтическим (исп. *dodecasilabo anfibráquico*, *dodecasilabo romántico*), представляет собой цезурный метр (6+6), где метрические ударения обычно приходятся на 2-й и 5-й слог каждого полустушия, то есть на 2-й, 5-й, 8-й и 11-й слог строки. См. строфу из первой части «Саламанкского студента» (versos 84–87):

| | |
|---|---------------------------|
| La calle sombría, la noche ya _entrada, | ○2 ○ ○ 5 ○ ○ 8 ○ ○ 11 ○ |
| La lámpara triste ya pronta _a _espirar, | ○2 ○ ○ 5 ○ ○ 8 ○ ○ 11 |
| Que _a veces ilumina la _imagen sagrada, | ○2 ○ ○ 5 ○ ○ 8 ○ ○ 11 ○ |
| Y _a veces se _esconde lambr_a _aumentar. | ○2 ○ ○ 5 ○ ○ 8 ○ ○ 11 |

Кроме разве что двухсегментности строки, здесь, на первый взгляд, нет ритмического сходства с «прерывистыми строками»: ритм оригинала значительно более урегулирован. Можно предполагать, что выбор Бальмонта был обусловлен неверной – не учитывающей синалефу трех гласных (слияние в один метрический слог) – интерпретацией стихов Эспронседы. Тогда в испанских полустушиях угадывается двусложный ритм: см. например **la noche ya entrada*; **ya pronta _a espirar*; **la sombra _a aumentar* (полужирным выделены слоги для скандированного чтения).

В передаче «прерывистыми строками» испанского одиннадцатисложника «Саламанкского студента» также можно усмотреть влияние ритмических факторов оригинала. Эспронседа использует так называемый ямбический одиннадцатисложник, один из самых распространенных испанских стиховых типов. Его важнейшей особенностью является большое количество отклонений от ямбической каденции в первых четырех слогах строки (ямбы без отклонений составляют около 50% стихов). Наиболее распространенные отклонения таковы:

Дактилический зачин 1 ○ ○ 4 (около 14 % строк)

Анапестический зачин ○ ○ 3 ○ ○ (около 15,5 % строк)¹⁵

Анапестический зачин в русском ямбе невозможен, а дактилический разрешен в том случае, если первый слог строки занят односложным словом (в испанском стихе эту позицию может занимать

также двусложное и трехсложное слово). В стихах Эспронседы строк с такого рода отступлениями от двусложного ритма множество, они в значительной степени определяют его ритмическое своеобразие. См. примеры дактилического и анапестического зачинов из «Саламанкского студента»: *Pálido el rostro, cejijunto el ceño* (parte III, escena III, verso 125); *astro de clara lumbre sin mancilla* (parte VI, verso 34); *por la calle fatal del Atauú* (parte VI, verso 6); *Sentimiento inefable de ternura* (parte VI, verso 208).

Как видно, ритмические особенности испанского одиннадцатисложника таковы, что заметная часть строк сочетает двусложную и трехсложную ритмические каденции. При этом, если в случае гимнического десятисложника «двусложно» начало строки, а конец – «трехсложен», то в одиннадцатисложнике перед нами реализуется структура «трехсложник+двусложник».

Итак, возвращаясь к вопросу об обусловленности обращения к форме «прерывистых строк» ритмическими особенностями испанского оригинала, можно утверждать, что она более чем вероятна.

4. Использование экспериментального тактовика заслуживает особенного внимания уже просто потому, что до конструктивистов эта метрическая форма была очень редка и неразработана. В нашем случае замечательно и то, что сам бальмонтровский выбор тонического, а не силлабо-тонического стиха в переводе в качестве соответствия испанскому стиху – решение, опередившее время. Двумя десятилетиями позже у советских переводчиков выработалась устойчивая практика передавать испанский силлабический стих (прежде всего романский) тоническим (правда, не тактовиком, а дольником), как более точно соответствующим оригинальному (переводы В. Парнаха, О. Савича, А. Гелескула и др.). Бальмонт сделал в своих переводах огромный шаг по приближению метрической формы перевода к ритмике испанских подлинников. Значение этого шага в контексте всей русской традиции перевода испанской поэзии еще только предстоит осмыслить и описать.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке гранта Президента РФ (МК-3319.2017.6; метро-ритмический анализ материала) и Российского научного фонда (проект № 17-18-01701; остальная работа) в Институте мировой культуры МГУ.

² Особенности бальмонтковского переводческого метода посвящены наши работы: Белоусова В.С. (Полилова В.С.) Между вольностью и буквализмом: Кальдерон и

Шелли в переводе Бальмонта // Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов. Вып. 19. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2008. С. 77–83; Полилова В.С. Испанские народные песни в переводе К. Бальмонта // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2013. № 1. С. 147–161; Полилова В.С. Полиметрия испанских комедий Золотого века и поэтический перевод: случай Кальдерона в России // Новый филологический вестник. 2014. № 2. С. 88–98.

³ О полиметрии у испанских романтиков см. в работе: *Paraisola I. Escala métrica en la polimetría romántica* // *Rhythmica*. 2003. Vol. I. № 1. P. 223–249.

⁴ Бальмонт К. Предисловие // *Кальдерон де ла Барка П. Драммы*. В 2 кн. М., 1989. Кн. 2. С. 664.

⁵ *Эспронседа Х. де*. Саламанкский студент. Легенда. Часть 1, 2. / Пер. К. Бальмонта; Публикация Т.В. Петровой, В.С. Полиловой // *Солнечная пряжа*. 2015. Вып. 9. С. 115.

⁶ Там же. С. 117.

⁷ Там же. С. 120.

⁸ Гончаренко С.Ф. Предисловие // *Испанская поэзия в русских переводах: [1792–1976] / На исп. и рус. яз.; Сост., автор предисл. и коммент. С.Ф. Гончаренко*. М., 1978. С. 22. Речь идет о решении Д. Ознобишина использовать в переводе испанского романа «Альгама» (1834) амфибрахий, а не традиционный хорей.

⁹ Полилова В.С. Белый четырехстопный хорей с окончаниями ЖЖЖм // *Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова*. 2017. Т. 11. С. 76–88.

¹⁰ Специфика этой метрической формы была рассмотрена мной в специальной работе: Полилова В. О неклассическом стихе Бальмонта: Ритмическая структура «прерывистых строк» // *Zbornik Matice Srpske za slavistiku – Matica Srpska. Journal of Slavic Studies*. 2017. Vol. 92. С. 731–746.

¹¹ См. подробнее: Полилова В.С. «Второй он Дон Хуан Тенорио...»: О «Саламанкском студенте» Хосе де Эспронседы в переводе Бальмонта // *Солнечная пряжа*. 2015. Вып. 9. С. 109–114.

¹² *Эспронседа Х. де*. Саламанкский студент. Легенда // *Солнечная пряжа*. 2015. № 9. С. 114–120; 2016. № 10. С. 128–144.

¹³ Метрически ударными мы считали в соответствии с традиционными принципами испанской стиховой разметки полнозначные слова и личные местоимения. Ударения на предлогах, союзах и притяжательных местоимениях не учитывались. Если их прибавить, число строк с ударением на первом слоге значительно увеличится и составит 53 (33+20).

¹⁴ Форма, созданная вслед за «Джиннами» (1828) Виктора Гюго, – последовательное увеличение и потом уменьшение длины строки от строфы к строфе.

¹⁵ Данные С.Ф. Гончаренко. См.: *Гончаренко С.Ф. Стилистический анализ испанского стихотворного текста: Основы теории испанской поэтической речи*. М., 1988. С. 45–46.