

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТРАНСФЕР И ПОЭТИКА ПЕРЕВОДА

Zbiór artykułów naukowych



TRANSFER LITERACKI I POETYKA PRZEKŁADU

Сборник научных статей



МОСКВА 2017

УДК 81'25(063)
ББК 81.2
Л64

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Г.В. Векшина, М. Понкчинского

РЕЦЕНЗЕНТЫ
проф. Гражина Борковска;
проф. Магдалена Домбровска;
доктор филологических наук, проф. Владислав Пронин



Книга издана при поддержке
Польской академии наук — Научного центра в Москве

Л64 **Литературный трансфер и поэтика перевода: Сб. науч. статей.**
[Transfer Literacki i Poetyka Przekładu: Zbiór artykułów naukowych] /
отв. ред. Г.В. Векшин, М. Понкчинский. — М.: Изд. центр «Азбуковник»,
2017. — 400 с.

ISBN 978-5-91172-158-9

Сборник составили статьи ведущих и молодых исследователей в области теории и практики художественного перевода и межкультурного трансфера — участников двух международных научных конференций, состоявшихся в России в 2015 и 2016 годах. Особое внимание уделено проблемам взаимной трансляции польской и русской словесности от Яна Кохановского и Симеона Полоцкого до Иосифа Бродского и современных мастеров литературы и перевода.

Книга адресована лингвистам, литературоведам, переводоведам, историкам культуры, всем любителям художественной словесности.

УДК 81'25(063)
ББК 81.2

ISBN 978-5-91172-158-9

© Авторы, 2017
© Издательский центр «Азбуковник», 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
I	
Е.Э. Разлогова. Пушкинские параллелизмы во французских переводах: «Пиковая дама»	11
Г.В. Векшин. «Шотландская песня» А.С. Пушкина: поэтика переложения	30
Ю. Писарска. О методе польского перевода романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова	58
Е.В. Джанджакова. Смысловая сущность заглавия и его перевод (на материале рассказов А.П.Чехова)	68
Т. Бжостовска-Тэрэшкевич. Умные переводы зауми (стратегии польских переводчиков)	74
О.Я. Бараш. Еще раз о трудностях перевода «Представления» И. Бродского: польская версия (Jerzy Czech)	90
Р.Д. Флорес. Испаноязычные поэтические традиции Латинской Америки и проблема переводимости русской поэзии на испанский	100
II	
Дж. Спендель. Пастернак — переводчик Верлена	109
Н.В. Королева. «И вот чужое слово проступает...» (о переводах Анны Ахматовой)	122
П. Фаст. Бродский как переводчик польской поэзии (избранные вопросы)	162
О.Я. Бараш. К.И. Галчинский и поэма И. Бродского «Зофья»	176
А. Свещак. О решениях переводчиков: антология Наталии Астафьевой и Владимира Британишского «Польские поэты XX века»	185
С.Ю. Преображенский. Украинский футуризм в русском переложении (Михайль Семенко — Александр Белых)	193
А. Прокопьев. Русский Транстрёммер	201
III	
С. Золян. «С протеем будь протей» — семантика перевода как семиотическая переменная	215

Т.В. Матвеева, В.И. Бортников. Категориально-текстовой метод в сопоставлении оригинала и перевода художественного произведения	233
В. Аристов. Перевод и «всеобщий поэтический язык»	243
В.И. Карасик. Поэтический псевдоперевод как лингвокультурный феномен	249
Ф.Н. Двинягин. Переложение 103/104 Псалма Яном Кохановским и Симеоном Полоцким: стратегии перевода, стих, грамматика ...	260
Ф.Н. Двинягин. Генитивные обороты: поэтико-грамматическая модель и ее возможные французские прототипы	271
С.Ю. Преображенский. Бруно Шульц и вопрос о польской метризованной прозе	281
Е.В. Хомякова, С.А. Гейченко. О мультимедийном представлении вариантов оригинала и перевода в издательской практике (проект «Видеотекст»)	289
IV	
Е. Гинзбург. С русского на русский: «И то же в Вас очарованье...» от Жуковского и Пушкина к Тютчеву («К.Б.»)	299
А.Г. Векшина. Металингвальная рефлексия Достоевского: имя и персонаж	314
Л.Ф. Луцевич. Публицистика Константина Леонтьева в «Варшавском дневнике» 1880 года	330
Ф. Апанович. Джон Донн, Генри Кинг и Яцек Подсядло в диалоге культур	342
А.И. Федута. «Лучше жить в глухой провинции...» (Казимеж Контрым в письмах Василию Анастасевичу)	352
V	
А.С. Либерман. Из моего переводческого опыта	363
А. Штыпель. Некоторые различия русской и украинской поэтических систем	372
Дж. Спендель. Путешествия переводчика в края русской литературы	376
Н.В. Королева. Книга стихов польских поэтов. 1942 год, Ташкент ...	383
А.Я. Ройтман. Защищая тайну поэзии	389

Предисловие

Слово непереводаемо, потому что оно человечно. Непонимание дано как дар вместе с желанием и способностью понимать. Проблема межкультурного трансфера — своего рода системы посланий от одного народа к другому — в эпоху «обобществления» национально-культурных традиций, нейтрализации межкультурных различий в пространстве утилитарной информации возникает не случайно. Чтобы осознать себя, нужен другой, необходим диалог.

Две филологические конференции, прошедшие в России в 2015 и 2016 годах, оказались объединены не только местом проведения, тематикой, но и осознанным стремлением ее участников сказать друг другу о том, что непереводаемо. Международная научная конференция «Русская литература: текстология и поэтика перевода» состоялась в Москве 19–20 февраля 2015 г. и была посвящена проблемам трансляции культур в поэтическом переводе и методам текстологии в изучении переводческой работы. Что слышит польский, немецкий или итальянский переводчик в смысловом строе и мелодике русской словесности? Каким путем приходит к идее перевода? Наконец, каков путь становления переводного текста, как совершается работа над ним? Как воспринимается текст в системе координат другой культуры? Эти и другие вопросы обсудили участники конференции, для которой центральной темой стала рецепция русской литературы в Польше.

Ровно через год, 25–26 февраля 2016 г. в Москве, уже при непосредственной организационной и финансовой поддержке Польской академии наук, состоялась международная научная конференция «Польско-русский литературный трансфер: рецепция и переводы». Участники конференции сосредоточились вокруг общих теоретических вопросов художественного перевода и польско-русских литературных связей, традиций и форм трансляции польских художественных и гуманитарных ценностей в пространство русской литературы, взаимодействии художественных техник — от Яна Кохановского и Симеона Полоцкого до практик современного переводческого взаимоосвоения русской и польской литературных традиций.

Конференция, оргкомитет которой возглавил Петр Фаст, стала площадкой не только для докладов и научных дискуссий, но и для ряда культурных мероприятий, среди которых центральным стал вечер памяти Владимира Британишского, выдающегося поэта и переводчика, совместно с Н. Астафьевой — автора антологии польской поэзии. Обе конференции прошли при организационной поддержке Российской государственной библиотеки для молодежи Министерства культуры России, гостеприимно предоставившей участникам старинный московский особняк купца В. Носова и, вместе с московским штабом Польской академии наук и волонтерами — студентами Московского государственного университета печати им. Ивана Федорова, — сделавшей все для успеха этих содержательных и увлекательных встреч.

Настоящий сборник представляет материалы непосредственных участников двух конференций, а также специалистов в области теории и практики перевода, предоставивших свои статьи оргкомитетам и редакции.

Композиция сборника определена пятью основными тематическими кругами вошедших в него материалов: 1) традиции перевода русской классики; 2) переводческая практика видных мастеров литературы; 3) общая теория перевода; 4) проблемы рецепции текста и межкультурного трансфера; 5) опыт и литературная рефлексия современных переводчиков.

Среди авторов статей широко известные и молодые ученые — слависты, историки языка и литературы, текстологи, теоретики и практики художественного перевода.

Редакционная коллегия особо благодарит секретарей, координаторов и менеджеров конференций Ульяну Тихову, Марию Стрельчук и Леслава Новака, директора филиала РГБМ Л.А. Марихейн, а также редактора настоящего сборника Александра Горланова и художника Марию Каплиеву.

Ответственность за корректность библиографических сведений несут авторы статей.

Мы надеемся, что предлагаемый сборник окажется интересен всем, кто интересуется теорией перевода и межлитературных связей, кому дорог диалог польской и российской культур.

Марек Понкчинский, Георгий Векшин

Г. В. ВЕКШИН

Москва

«Шотландская песня» А.С. Пушкина: поэтика переложения

0. Эта статья¹ посвящена строению, толкованию и переводческой интерпретации стихотворения А.С. Пушкина «Ворон к ворону летит...» (1828). Будучи переложением широко известной англо-шотландской народной баллады «The Twa Corbies», пушкинское стихотворение неоднократно переводилось на английский. Пять англоязычных версий, имеющихся в нашем распоряжении, очевидно, не исчерпывают историю «обратного» трансфера «Шотландской песни» Пушкина, но достаточно показательны в отношении рецепции пушкинского текста и тактик его переводов на английский. Среди них три несомненно авторитетных: сделанных переведшим «Онегина» Уолтером Арндтом (1965), титулованным переводчиком современной русской поэзии Джеймсом Кейтсом (2005) и автором новейшего перевода «Евгения Онегина» Джеймсом Фейленом (2009). К чести переводчиков, «возвращавших» «Двух воронов» с русской почвы на родную, ни один из них не стремился приблизить пушкинский текст к первоисточнику², хотя избавиться от его влияния было, конечно, нелегко. Однако еще большие трудности представляло адекватное пушкинской поэтике прочтение текста — те трудности, с которыми при интерпретации этого стихотворения обычно сталкивается и русский читатель. По сравнению с оригиналом «Шотландская песня» Пушкина существенно более многозначна и принципиально многослойна не только в ее образном, но и в собственно сюжетном устройстве: в частности, стихотворение построено так, что его концовка не дает возможности однозначно интерпретировать событийную канву баллады. Понятно, что успех английского

¹ Работа выполнена при поддержке РФФИ (Грант №17-04-12022).

² Так поступали не всегда. Первым переводчиком пушкинской баллады на французский (ок. 1860) стал Александр Дюма. Его перевод тонко анализирует И.С. Чистова, в частности отмечая заметное стремление Дюма приблизить пушкинский текст к первоисточнику, например в переводе *богатырь* как *un chevalier* (при возможном *l'héros*) или *хозяйки молодой*, которой Дюма «вернул... облик средневековой прекрасной дамы, которой служит рыцарь» [Чистова 1986: 182].

перевода зависел от понимания тех художественных оснований, которые заставили Пушкина радикально трансформировать текст источника, и от выбранного поэтического инструментария, который или воспроизводил наиболее адекватно художественные эффекты пушкинской баллады, или новыми средствами обеспечивал их действие.

«Фольклоризация» и даже «русификация» источника в пушкинском переложении, о которых неоднократно писали специалисты [Владимирский 1939; Лобанова 1995; Муравьева 2009], как кажется, — лишь сопроводительные средства, служащие перемещению сюжета шотландской баллады в иное, собственное художественное и ценностное пространство, где дело вовсе не во внешнем озвучивании текста «на русский лад» (по определению В.Г. Белинского; ср.: [Оксман 1917: 28]).

Джеймс Кейтс предваряет свой перевод следующими замечаниями: «This is Pushkin's adaptation of "The Twa Corbies." I don't know how Pushkin acquired his source, but his version makes subtle and very pushkinian changes. The disloyal hound of the original is changed into a disloyal horse (and a female horse at that, which underlines the sexuality of the event) — in Russian culture, the loyal horse in folklore occupies the place of the English "man's best friend"» [Kates 2005]. Помимо важных замечаний, связанных с усложнением «гендерной» конструкции сюжета, обратим внимание на главное: «тонкие и очень пушкинские изменения».

В этой связи имеет смысл еще раз обратиться к истории и поэтической технике пушкинского переложения (о которых мне прежде уже доводилось писать³), попутно сопоставляя его с его английскими переводами.

1. Основное направление переработки. При жизни поэта баллада была, как известно, опубликована трижды — впервые в «Северных цветах» на 1828 год под заголовком «Два ворона», затем с незначительными отличиями под тем же заглавием в начале 1829 — в «Галатее» с нотами А.Н. Верстовского и, наконец, во 2-й части Стихотворений 1829 года, в разделе стихотворений 1828 года под номером X, где название было снято, а в оглавлении значилось: *(Воронъ к ворону летитъ)*. *Шотландская песня*. Несомненно, что Пушкин смотрел на текст как завершенный и сам оценивал «своего Ворона»⁴ высоко.

³ Ср. [Векшин 2003; 2006: 363–400].

Балладу «Два ворона», отобранную В. Скоттом для его собрания «Песен шотландской границы», впервые опубликованную в 1802–1803, Пушкин мог читать в оригинале, хотя для работы над переложением, вероятно, пользовался достаточно точным прозаическим переводом Artaud на французский в составе вальтер-скоттовского сборника, вышедшего в 1826 в Париже и находившегося в личной библиотеке Пушкина (см. [Оксман 1917: 30]). Самым заметным изменением в пушкинском тексте по отношению к англо-шотландскому оригиналу стало устранение последних двух его строф.

Напомню, что у Пушкина вышло (текст дается по изданию: Стихотворения 1829, ч. 2: 129–130, с нашей разметкой звуковых повторов):

- | | | | |
|---|---|----|---|
| 1 | Воронь кь ворону летитъ, | 9 | Кемь убить и отъ чего, |
| 2 | Воронь ворону кричитъ: | 10 | Знаетъ соколы лишь его, |
| 3 | Воронь , гдѣ бѣ намъ отобѣдать ? | 11 | Да кобылка ворона я, |
| 4 | Какъ бы намъ о томъ провѣдать ? | 12 | Да хозяйка молодая . |
| 5 | Воронь ворону въ отвѣтъ : | 13 | Соколы в рошу улеть, |
| 6 | Знаю, будетъ намъ обѣдъ ; | 14 | На кобылку недрузъ сель, |
| 7 | Въ чистомъ поль под рактной | 15 | А хозяйка ждеть милдова , |
| 8 | Богатырь лежитъ убитой . | 16 | Не убитаго , живова . |

Шотландский оригинал выглядел так⁵:

THE TWA CORBIES. As I was *walking all alane*, / I heard twa corbies *making a mane*; / The *tane unto* the t'other say, / "Where sall we gang and *dine to-day*?" // "In behint you auld *fail dyke*, / I wot there lies a new slain knight; / And naebody kens that he lies there, / But *his hawk*, *his hownd*, and lady fair. // "His *hound* is in the *hunting gane*, / His *hawk* to *fetch the wild-fowl hame*, / *His* lady's ta'en another *mate*, / So we *may mak* our *dinner sweet*. // "Ye'll sit on his white *hause-bane*, /

⁴ В письме А.А. Дельвигу из Малинников в Петербург в ноябре 1828 г. Пушкин пишет: «Сестра просит для своего *Голубчика* моего *Ворона*; как ты думаешь. Пускай шурин гравирует, а ты печатай».

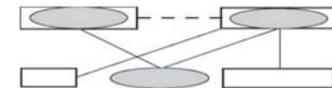
⁵ Здесь выделены наиболее сильные звуковые повторы — лишь для того, чтобы указать на поэтические свойства текста; обсуждаться они не будут.

And I'll pike out *his bonny blue* enn; / Wi ae lock o his gowden *hair* / We'll theek our *nest* when it grows *bare*. // "*Mony* a *one* for him *makes mane*. / But *nane* sall ken where he is *gane*; / Oer his *white banes*, when they are *bare*, / The *wind* sall *blaw* for ever*mair*."

Приведу перевод исключенных Пушкиным строф на русский в версии Осипа Румера: *Ты на затылок белый сядь, / А я глаза приумь клевать; / Насытась, волосом златым / Свое гнездо мы устелим. // И не узнают никогда, / Куда исчез он без следа, / Лишь будет веять суховой / Над грудой тлеющих костей* [Аринштейн 1998]⁶.

Черновая рукопись стихотворения (см. ее фрагмент на с. 34) дает представление о трудных раздумьях Пушкина над возможным продолжением перевода после 16-го стиха: появляются мелкие рисунки — лица и дважды, плотно инкрустированные в текст, изображения лодки с гребцом; перо по несколько раз неторопливо зачеркивает написанное. Видно, что первоначально автор, скорее всего, планировал переложить текст целиком; после 16-го стиха начато: *Полетим да поклюем / Его <?> т<ело> <?>*, а записанные вслед за этим две первые строки 4-й строфы — поэтически несомненно мощная формула:

Полетим же полетим
Мертва тела поедим



Очи...

От такой находки вряд ли было легко отказаться. Здесь и глубокая, привязанная к словесному повтору рифма: *полетим... полетим – поедим (полетИм – поедИм)*, и сильные звуковые скрепы *полетим – тела*, и эффектное, «разгоняющее» текст звуко-смысловое расщепление повторяемого предиката с его одновременным метафорическим «выворачиванием» в нерифменной позиции: *Полетим* как $\leq \{Мертва\} \{тела\} \{поедим\}$. Судя по этим строкам, в композиционно-повествовательном плане здесь предполагалось явное возвращение

⁶ Трудно не заметить, что — вряд ли бессознательно — последней строкой этих «недопереведенных» Пушкиным строф Румер поставил слегка измененный стих «Братьев-разбойников»: *Не стая воронов слеталась / На груды тлеющих костей*, таким образом обозначив в своем переводе присутствие первого русского переводчика баллады.

заданной самим устройством текста, как кажется, — основной принцип пушкинской баллады.

В своем стихотворении Пушкин, однако, не только предлагает художественную конструкцию, обеспечивающую радикально противоположные понимания сюжета баллады, но и в итоге находит возможность преодолеть их непримиримость. Как Пушкин добивается этого и в какой мере работа английских переводчиков стихотворения передает его смысловый объем? Цель моей статьи — предложить ответы на эти вопросы.

2. Действующие лица. Триада. В балладе Пушкина три основных персонажа, образующих три функционально-семантических круга:



Последовательно рассмотрим, какие смыслы и каким образом реализуются в этих кругах и что удастся здесь увидеть и передать переводчикам. Смена этих кругов вполне отвечает «гегелевской» логической триаде, примененной Вяч.И. Ивановым и В.Я. Брюсовым для анализа лирической композиции ([Брюсов 1924]; ср. [Гаспаров 1997]).

2.1. Тезис. Ворон — первый центр поэтического толкования, первый символический и сюжетный узел текста. С первых же строк пушкинского перевода вороны, их крик — будто обрушиваются на голову. Здесь воронье «бесконечно, безобразно», замкнуто на самом себе, и власть его не имеет пределов. Это обеспечивают взаимодействующие с лексическим повтором разноуровневые речевые средства.

Среди них в первую очередь значимы грамматические эффекты, создаваемые колебанием темпоральных значений: *кричит* может оз-

начать ‘всегда, вообще кричит’ (ср. *Мчатся тучи, вьются тучи... мчатся бесы рой за роем*). С другой стороны, колебания значений числа существительных — синекдоха *ворон* как ‘вороны, воронье’ (ср. в этом же значении: *Ворон ворону глаза не выключет* — в шотландской поговорке, специально выписанной Пушкиным из «Вудстока» Вальтера Скотта, с переводом англ. *hawk* ‘ястреб’ как русск. *ворон*, тогда как в балладе *hawk* — у Пушкина *сокол*, антипод ворона). Полиптотон усиливает эффект множественности, «вездесущести»: *ворон* «склоняется» на все лады; в разных ликах и с разных сторон являясь тем же: Nom. – κ Dat. – Nom. – Dat. – Voc. / ... Nom. – Dat. Особенно следует отметить игру омонимичных нулевых падежных форм в анафорическом повторе 1–2–3 строк: регулярность, устанавливаемая двумя формами Им. п., «взрывается» формой звательного — в этот момент (обманутого ожидания) текст как будто «срывается на крик».

Арндт, Кейтс и Фейлен уделяют исключительное внимание воспроизведению этих конструкций. Везде сохраняются синтагматические, в частности анафорические, позиции повторяемого слова и поддерживается его звательный статус на 5-м шаге. При этом у Арндта и Фейлена нагнетаемый звуковой комплекс метафонически повторяется в *answers*, а у первого он возникает еще и в *provender* (точно стоящем на месте *проведасть* и, вероятно, навеянном его звуковым обликом). Так что воронье появляется и обступает здесь мгновенно и неизбежно:

Raven doth to **raven** fly,
Raven doth to **raven** cry:
Raven, where is cartion **tender**?
 What shall be the day's **provender**?
Raven answers **raven** thus:
 Well I know of meet for us...

W.A. Arndt

Raven to a **raven** flies,
Raven to a **raven** cries:
 “**Raven!** **Where** shall we two eat?
Where shall we two find some meat?”
Raven answers **raven** so:
 “There a food for us **below**...”

J.E. Falen

Усиливая эффект действия полиптотона, стремительность и хаотичность движения воронов в переводе Кейтса передана ритмическими сбивами и «растяжками» последнего сегмента в первых строках до трехсложного:

Raven to raven on the wing,
 Raven to raven questioning:
 Raven, where shall we break our fast?
 What kind of supper's to your taste?
 Raven to raven, "An open field
 there is, where we can take our meal.

J. Kates

И здесь опять вороны лексико-фонетические конфигурации, заполняющие начальные позиции строк, стремятся к строгому соответствию пушкинскому оригиналу.

В шотландском оригинале число воронов ограничено парой, как и в первоначальном названии баллады Пушкина — «Два ворона», от которого Пушкин отказался в третьей публикации, во втором томе Сочинений 1829 года. Там, где в шотландском первоисточнике используются местоимения: *The tane unto the t'other say...* (притом что слово *corbie* использовано в нем лишь однажды), — у Пушкина нагнетающий лексический повтор и синекдоха: вороны неисчислимы, и переводчики идут за Пушкиным. Притом ни один из них не употребляет слово *corbie*, всякий раз тем самым дистанцируясь от оригинальной баллады и пользуясь замечательной возможностью, которую дает этимологически не объясненная звуковая близость англ. *raven* и русск. *ворон*.

Мифопоэтическая сторона пушкинского текста, безусловно, требует учитывать и традиционную, и собственно пушкинскую семантическую дистрибуцию ворона. У Пушкина ворон выступает и (1) вестником смерти, стяжателем мертвого: *У ворот покойницы уже стояла полиция, и расхаживали купцы, как вороны, почуя мертвое тело* (Гробовщик); *А между тем наследник твой, / Как ворон к мертвечине падкой, / Бледнел и тряся над тобой, / Знобим стяжанья лихорадкой* (На выздоровление Лукулла), — и (2) оборотнем: — *Как же смел ты, вор, назваться государем?* — продолжал Панин. — *Я не ворон* (возразил Пугачев, играя словами и изъясняясь, по своему обыкновению, иносказательно), *я вороненок, а ворон-то еще летает* (История Пугачева); *Старик. Я здешний ворон. / Князь. Возможно ль? Это мельник. Старик. Что за мельник! / Я продал мельницу бесам запечным, / А денежки отдал на сохраненье /*

Русалке, вещей дочери моей... (Русалка). Кроме того, ворон у Пушкина (3) одновременно и антипод, и контрастная пара «светлым» птицам: *Что выбрал арап себе сударушку, / Черный ворон белую лебедушку* («Как жениться задумал царский арап...»); ср. уже упомянутое в примеч. 3: *Сестра просит для своего Голубчика моего Ворона* (письмо к А. Дельвигу), что, конечно, отражается и в контрастной эквиритмичной паре *ворон – сокол*, достаточно точно передаваемой парой *raven – falcon* (в четырех переводах из пяти; у Арндта — как в первоисточнике: *hawk*). В символике «Шотландской песни» первая функция ворона, несомненно, доминирует, вторая проявляется скорее в *кобылке вороной*; третья сказывается не только в паре *ворон – сокол*, но и в общем взаимодействии тьмы и света, беспокойства и покоя, царящего в круге *богатыря*.

2.2. Антитезис. О рыцаре/богатыре. Лирическая мелодика, которая сопровождает у Пушкина сообщение о лежащем вдалеке убитом герое, ее контраст с содержанием известия ощутимы отчетливо. Равномерно распределенные обстоятельства места и фольклорно-поэтическая окраска оборотов стиха: *В чистом поле под ракитой* — конечно, делают свое дело. И, едва камера наблюдателя опускается с неба, заполненного вороньим гомоном, на *чисто поле*, смятение сменяется покоем, жажда обещанной силами хаоса наживы — дыханием блаженной, бескорыстной вечности (вовсе не той, где беспощадный к человеку ветер гуляет и будет гулять *for evermair*).

В пушкинских строках повторяемое *ворон* эквиритмически устанавливает регулярный словораздел после первой стопы, до тех пор пока в 8 строке не происходит резкий обман ожидания, когда вместо двусложного парокситона появляется трехсложный окситон *богатЫрь*: вОрон (2/1) – вОрон (2/1) – вОрон (2/1) – кАк бы (2/1) – вОрон (2/1) – знАю (2/1) – в чИстом (2/1) – **богатЫрь** (3/3), контрастно по отношению к предшествующему ритму выделяя имя нового участника событий.

Raven, будучи таким же двусложным и начальнударным, как и *ворон*, в переводах позволяет поддерживать и сходное с оригиналом ритмическое строение. В трех наиболее значимых переводах после первой стопы также сохраняется сквозной словораздел. В 8 строке для замены *богатыря* трехсложным эквивалентом в английском,

возможно, не хватает ресурсов, но в двух случаях — у Арндта и Фейлена — в соответствующей позиции используется выражение *lies a knight*, относительно эквиритмичное слову *богатырь*. Обманутое в конце 7 строки ожидание ее синтаксической завершенности (на фоне предшествующих стихов, границы которых регулярно совмещались с границами предложений) динамически выделяет 8 строку. К тому же, вся 7 строка — обстоятельство-детерминант, что еще больше усиливает ожидание главных членов предложения (ср.: *Тогда на площади Петровой...*; *И, обращен к нему спиной...* в МВ и т.п.), первым из которых и является богатырь. В переводах синтаксическая и актуально-синтаксическая незавершенность 7 строки также регулярно соблюдается: *Under a willow and out of sight / I know there lies a new-slain knight* (Kates). *On the fallow, by the willow / Lies a knight, a clod his pillow* (Arndt); *“By a willow on the plain / Lies a knight a foe hath slain”* (Falen).

Здесь, на строках 7–8, стихотворение сюжетно не замыкается, но проходит критическую точку, переходя в фазу антитезиса. При этом композиционная завершенность первых двух строф у Пушкина достаточно ощутима (недаром в детских хрестоматиях стихотворение на этом месте часто обрывалось). Проходящий после второй строфы синтаксический и нарративный шов регулярно устанавливается и английскими переводчиками.

В сюжетном строении здесь переломный момент: переключение от «ада небесного смятения» к «раю земного покоя»; появление героя-протагониста, как будто побежденного и отданного на потребу воронам, однако при этом — уже принадлежащего иному миру, неподвластному царству смерти. Немалую роль в создании этого динамического и сюжетно-смыслового пика текста (7–8 строки) играет звуковая организация. Восьмая строка эмоционально выдвигается благодаря последовательному волнообразному нарастанию признака высоты тона в ударновокалическом контуре 1–2 строф: О – О ↗ И / О – О ↗ И / О ↗ Е – Е / Е ↘ А ↘ О ↗ Е // О – О ↗ Е / А ↘ У ↗ А ↗ Е / И ↘ О ↗ И / Ы – И – И. Если члены градуальной тональной оппозиции русских гласных проиндексировать в соответствии с высотой тона: у (1) – о (2) – а (3) – е (4) – и (5), тональный ударновокалический контур первых двух строф предстанет таким: 2 – 2 – 5 / 2 – 2 – 5 / 2 – 4 – 4 / 4 – 3 – 2 – 4 // 2 – 2 – 3 / 3 – 1 – 3 – 4 / 5 – 2 – 5 /

5 – 5 – 5. Контурные строк не дают ни одной нисходящей тональной кривой, все рифмы построены на высокотональных гласных; движение от О к И, заданное первыми строками, затем осложняется, особенно в 4 и 6 строках с их плавным нисходяще-восходящим контуром, чтобы наконец в строке *Богатырь лежит убитый*, с ее сплошным ассонансом на И, достичь тонального максимума. Стиховая речь «рывками» движется от темного (если пользоваться образами фоносемантики) к максимально светлому. Финально-ударные сегменты также построены как звуковые жесты повышения тона, политоническим ассонансом (повторением вокалических конфигураций) выделяя и связывая смежные двуступенчатые строф псевдорифменным созвучием:

3	О о Е а о о Е а
4	Е ы А о О о Е а
5	О о О о у о Е
6	А у У е А о Е

Консонантные ряды то подчеркивают, то осложняют это движение. В цепи двусложных фonoсиллабических комплексов, образуемых соединением б/в- и д/т-образных фonoсиллабов (*о-дЕб – обЕд – дЕбы – овЕд – о-вЕт – бУде – обЕд – то-нО – под-а – бо-ат – убИт*), основные звенья подчеркнуты эквифонически: *отобедать – проведать – ответ – обед – убитый*. Звуковая кумуляция максимально выдвигает *убитый*, которое затем включается в сюжетно организующий ряд лексического повтора: *лежит убитый – кем убит – не убитого, живого*. Этот лейтмотив отчетливо контрастирует с *вр-*образным повтором *ворон – к ворону... проведать*, который во второй половине текста отзовется лишь в *кобылке вороной* и *в роуцу улетел*.

А что в переводах? Маститые переводчики улавливают и пытаются сохранить соединение двух контрастных лейтмотивов первой половины пушкинского текста. Причем, кажется, во всех трех случаях эту функцию выполняет w1-/v1-/f1-образный слоговой повтор, сопутствующий и противодействующий «вороньему» gv-/tw-/tf-повтору⁷.

⁷ Такое функциональное разведение двуконсонантных фonoсиллабических цепей, в обоих случаях содержащих V/W/F-компонент, при этом входящий в разные фonoсиллабемы, еще раз напоминает о том, насколько малопродуктивно рассмотрение повторений отдельных согласных для понимания звуковой организации стиха (ср. [Векшин 2006: 91–152]).

Ср., особенно, у Фейлена: **Raven** to a **raven** flies, / **Raven** to a **raven** cries: / “**Raven!** Where shall we two eat? / Where shall we two find some meat?” // **Raven** answers **raven** so: / “There a food **for** us below... / “By a **willow** on the plain / Lies a knight a foe hath slain.” / By whose hand and why he **fell** / Only could his **falcon** tell, / And his mare of **raven** hue, / And his youthful **widow**, too. // **Falcon** to the grove did **flit**, / On the mare the foe did sit; / **While** the widow now doth wait / **For** a **fresh** and **lively** mate. (Возвращение вороньего мотива в последней строке, однако, противоречит пушкинскому оригиналу.)

Самым успешным здесь кажется опыт Уолтера Арндта. Убаюкивающее мерное членение, подчеркнутое синтаксическим параллелизмом и внутренней рифмой в 7–8 строках — это куплет детской песенки, почти колыбельная. Синтагматически «закругляющие» серии сонорных групп, где основные звенья, образуемые wI-повторами (well – llow – will(ow) – llow – low), создают «плывущий» эффект, резко контрастирующий с «рвущими» звуками начала текста:

- 5 **Raven** answers **raven** thus:
- 6 **Well** I **know** of meet **for** us;
- 7 On the **fallow**, by the **willow**
- 8 **Lies** a **knight**, a clod his **pillow**.
- 9 Why he **died**, who dealt the **blow**,
- 10 That his hawk **alone** can **know**,

притом что затем «колыбельный» повтор исчезает, появляясь только в последней строке, вместе с возвращением «вороньего» элемента: For a **new** **love**, **warm** and breathing. Заметим также, что в 7–8 «богатырских» строках, как и у Пушкина, очевидна тенденция к тональному восхождению: O – O ʌ A ʌ I / A – A ʌ O ʌ I – I.

Кейтс в «богатырской» концовке первой части текста также использует эквифонию, подчеркивающую синтагматический ритм: Under a willow and out of sight / I know there **lies** a new-**slain** knight, — рисунок, иными средствами повторяющий пушкинский (правда, здесь конфигуративно варьируемый, метафонический) — В **чистом** поле под **ракутой** / **Богатырь** лежат **убитой**.

Из всех переводчиков лишь Арндт последовательно передает пушкинский порядок рифмовки м. – м. – ж. – ж., усиливающий общее движение пушкинского текста от закрытости к открытости, —

вопреки обычному для строфики следованию мужской рифмы за женской, «дающей впечатление завершения, более отчетливого окончания» [Жирмунский 1975: 256].

Важный элемент пушкинского пейзажа — *ракута*, отсутствующая в исходном тексте баллады. Усиливая народно-поэтическое звучание и вводя символический мотив дерева, оно выделено и синтагматически, располагаясь на стиховом обрыве синтаксически незавершенной конструкции, а также обеспечивая звуко-смысловое сцепление с подхватом: *под ракутой – богатырь*). В прототексте рыцарь лежит за дерновой межой (чертой родового владенья): *In behint yon auld fail dyke*. В черновике Пушкин начал было следовать мрачному настроению оригинала: записав *Под м< ... > (Под мостом* — ср. это сочетание в контексте «Дорожных жалоб»), продолжил: *За горою...* Затем появилось: *Я проведаль под ракутой / Молодец лежит убитый*. И наконец, очищая строку от «вороньих» звуков: *В чистом поле под ракутой*. Дерево, склоняющееся над могилой (ср. *сень ветвей / Над бедной нянею* в ЕО, *дуб над важными гробами* в «Когда за городом задумчив я брожу...»), над прудом, рядом с домом (*Забор некрашенный, да ива, / Да ветхий домик...* в МВ, *пруд под сенью ив густых* в ЕО) — много значит для Пушкина, будучи прямо или косвенно связан с мотивикой родного, концептом дома, с идеей возвращения. Ср. также иву над могилой на границе сакрального пространства: “*Как умру, ты зарой мое тело / За горой, под зеленою ивой. / И со мной положи мою саблю, / Потому что я славный был воин*” (Марко Якубович).

Примечательно, что все трое маститых переводчиков — носителей английского как родного — старательно сохраняют *rakuty* (*willow*), в отличие от двух русскоязычных, которые этой деталью пренебрегают: *In the middle of a field / A young hunter is laying killed* (у Гурвича); *By a broom on wide field's ground, / The killed knight is lying now* (у Бонвера). Именно в этих переводах ощущается наибольшее желание приблизить текст к реалиям первоисточника: кажется, русским интереснее переводить не собственно Пушкина, а Пушкина как автора «шотландской баллады».

2.3. Синтез. Наконец, о *хозяйке*. Здесь мы уже перешагнули во вторую половину стихотворения, где ворон еще откликнется в параллели *кобылка вороня – хозяйка молодая*. Однако общая тональ-

ность текста во второй части заметно меняется. Вопреки первоисточнику, смена локусов в «Шотландской песне» Пушкина движет повествование от бездны (*воронов*) — к пустынному краю (*чистую поля*) — и затем к дому (простому/родному/домашнему: *хозяйке*).

Хозяйка становится, конечно, центральным персонажем второй части пушкинского текста (прежде всего в ее отношении к воронам, с несомой ими и питающей их смертью, и к мужу-богатырю, с его таинственным двойником-заместителем — недругом или соперником мужа, а для нее — милым, живым). В системе семантических оппозиций текста *хозяйка* противопоставлена *ворону* и *богатырю* одновременно — по признакам ‘смерть–жизнь’ и ‘вечное–земное’ (‘тамошнее–здешнее’) и сопоставлена с друзьями богатыря в рамках фонетически скрепленной цепочки: *сокол* – *кобылка* – *хозяйка*.

Однако эти со- и противопоставления не абсолютны. *Соколу* предшествует традиционно противопологаемый, но фонетически парный ему *ворон*. От *ворона* — *недруг*, севший на кобылку (в черновом варианте — *вор*). Сама же *кобылка* — *воронья*, так же как *хозяйка* — *молодая*. Таким образом образуется цепочка: *ворон* – *сокол* – *воронья* – *молодая*. *Молодая* — и ‘красивая’, и ‘желанная’, и ‘желающая пожить’, а потому равно оправданы и ее возможная любовь к другому, и нежелание верить смерти. Однако звуковая ассоциативная цепочка, ведущая к эпитету хозяйки, укрепляет, в соответствии с оригиналом, и семантический план, предполагающий тайную причастность хозяйки к смерти мужа.

С началом второй строфы безраздельная власть воронов над миром как будто теряется, хотя вороны — по-прежнему здесь, никуда не исчезли; однако теперь их роль сводится преимущественно к посредничеству между потусторонним, небесным — и земным, обыденным. Можно считать, что с первыми двумя строфами у Пушкина завершается (в отличие от оригинала) и диалог воронов. Вторая половина стихотворения воспринимается уже скорее как речь повествователя, некое медитативное послесловие автора. Начальная строка этой части построена как риторический вопрос (*Кем убит и отчего...*), который следующими строками (*Знает сокол лишь его...*) превращается в изъяснительное придаточное, притом что собственно объяснения загадки гибели богатыря нет и быть, очевидно, не может. В шотландском оригинале этот момент несет иную нагрузку —

здесь завязывается главная детективная интрига баллады; вместо модуса предположения — модус утверждения; акцент сделан на радостном «никто не знает» (все шито-крыто) и «никто не узнает» (кроме всеведущих воронов).

Вторая половина пушкинского стихотворения реализует семантику уступки по отношению к первой. *Кем убит и отчего* воспринимается не как постановка детективной задачи, а как ход, устраняющий модус важности. Здесь значимы препозиция придаточного и употребление частицы *лишь*, позволяющие однозначно поместить рематическое ударение на *сокол*, а не на предикат *знает* (ср. *Что произошло и как, одному Богу известно*; семантико-синтаксические отношения изменятся и создающая акцентное выделение частица *одному* станет невозможна в случае: *Богу известно, что произошло и как*. Черновые варианты предполагали несколько иной словопорядок в контуре субъект–предикат главного предложения: *Где девался госп<один> <?> / Сокол ведает один; Слушай, слушай — про него / Сокол знает лишь его*. Итоговая перестановка *Знает сокол...*, кажется, усилила уступительный эффект, а также устранила сочетание *лзна*).

Уводя от событийно-детективного начала текста, перевода разговор скорее в область вечного как вечно неразрешимого, трагически соединяющего жизнь — и смерть; любовь, дружбу — и предательство; дом — и бездомье, одиночество, Пушкин преобразует и мотив ворона, усиливая другой план — мифологический. Ворон у Пушкина, одновременно нейтрализованный и имплицированный семантикой второй части текста, перестает быть лишь «символом бесконечного отчаяния», но расширяет характерные для него мифологические функции. С одной стороны, это «нечистая и зловещая птица, связанная с миром мертвых» [Гура 1995: 434]; с другой стороны, ворон — «медиатор между жизнью и смертью», при этом «олицетворяющий некий компромисс между хищными и травоядными, противопоставление которых друг другу оказывается в конечном итоге смягчением фундаментальной антиномии жизни и смерти» [Мелетинский 1987: 245], — в этом отношении просматривается одна из возможных мотиваций замены пса на лошадь (*кобылку*) в переводе Пушкина. Если учесть традиционную роль ворона как «серьезного» культурного героя и одновременно шут-

ника-трикстера» [там же], сюжет пушкинского стихотворения проецируется на сюжет «Метели» и отчасти «Капитанской дочки», где «страшный мир» удивительным образом, вопреки инерции житейского и литературного восприятия мира, выступает как тайный союзник человека, устраивающий и его земную судьбу, и судьбу «потустороннюю».

Смысловое «оборотничество» слов, обмен функциями между антитетическими предметами и героями-антиподами — одно из характерных свойств поэтической техники Пушкина. В этой связи важна, конечно, и *кобылка воронья*⁸, стоящая в эквиритмической параллели к *хозяйке молодой* и косвенно распространяющая на нее воронью природу, бросающая на нее тень «вороньей тайны» (ср. элемент inferнальности, тайной связи с хаосом в других пушкинских *хозяйках*, *парках*, составляющих душу дома и одновременно причастных через проницаемое окно к миру хаоса — в ЕО, «Зимнем вечере», «Гусаре» и др.). Неслучайность появления *вороной кобылки* замечается и английскими переводчиками: *his raven mare* (к тому же удачно рифмуемая с *his youthful lady fair*) у Кейтса; *his mare of raven hue* — у Фейлена. В шотландском первоисточнике никакой лошади нет — там *hownd* (гончая безотносительно к полу). Появление у Пушкина вороной кобылки, женский род которой, по мнению Арндта, «указывает на сексуальность события», — также не случайно передается словом *mare* («кобыла»).

Асимметрично по отношению к оригиналу, где в этом месте равнодушный голос рассказчика отступает, заглушенный мрачной вороньей правдой, в начале 3-й строфы использован семантический и синтаксический ход, наоборот, прозаизирующий повествование, в противовес вороньему обстоянию первых двух строф. Начало 2 части — момент перевода разговора от вечного к земному. Успокоительная перечислительная интонация (*да кобылка воронья, да хозяйка молодая* — с просторечными *да... да; кобылка* вместо *конь; хозяйка* вместо *жена*), противопоставленная «взвинченной» мелодике первой части, это резкое переключение с космоцентрической системы измерений на антропоцентрическую, чтобы затем синтезировать обе, — напрямую ведет к коллизии «Зимнего утра» (то же в «Зимнем

⁸ О символике масти коня см. [Пропп 2000: 262–266].

вечере», «Дорожных жалобах» и некот. др.): столкновению inferнально-потустороннего, поглощающего человеческое и, с другой стороны, того родного, домашнего, а потому прозаического, которое естественно слито с бесконечностью ночного, метельного, когда последнее преодолевается Домом, а главное — мужеством и радостью его отворения — Окном и Путем, движением к *берегу милому* и *полям пустым* и *пустынным*, к самому краю бездны.

Вороны и воронья правда во второй части пушкинской баллады как будто отступают, а «темная» сторона хозяйки здесь лишь проступает, «приоткрывается» — этот зловещий вороний «отлив» хозяйки, помимо эпитета кобылки, поддерживается также звуковыми и ритмико-синтаксическими средствами, хотя и с большой осторожностью. В пушкинском мироустройстве прятаться от страшных смыслов губительно, дом (даже если он лишь *родное пепелище*) может устоять, лишь когда он открыт дыханию хаоса, однако здесь власть последнего просто и органично упраздняется.

Одновременно синтезировать в себе эти смыслы и преодолеть их противостояние у Пушкина призвана была последняя строфа. Эта строфа, и самая концовка стихотворения, оказываются точкой, от понимания которой зависит трактовка всего текста. Именно здесь обнаруживаются и наиболее радикальные различия в читательских и переводческих интерпретациях пушкинской баллады в целом.

Русское *хозяйка* во всех его смысловых гранях (не говоря уже о тех, которые оно обретает в языке Пушкина) — слово, очевидно, неперебиваемое. Здесь очень заметно, что ориентиром в поиске эквивалента практически для всех переводчиков становится прототип оригинальной баллады, где героиня названа *his lady, lady fair*. Так появляются *his youthful lady fair, the lady* (у Кейтса); *his bride, the bride* (у Арндта); *his youthful widow, the widow* (у Фейлена); *his young wife, his widow* (у Гурвича); *his wife, his wife* (у Бонвера). Коллебания значений, как видим, велики, а выбор *widow* существен еще и тем, что снимает полностью сомнения в том, что рыцарь действительно убит.

Почему же у Пушкина *хозяйка* и кого она ждет?

Одна из возможных подсказок — в оригинальной орфографии, сохраненной в прижизненных и последующих публикациях, включая брусковское Собрание 1919 г., и неосмотрительно унифицированной

в изданиях с новой орфографией (Собрании 1930, во 2 т. под. ред. М. Цявловского, и др.)⁹. У Пушкина последние строки таковы:

Соко́ль въ ро́щу улешѣль,
На кобы́лку недругъ съ́ль,
А хозяйка́ жде́шь ми́лѡва,
Не убипаго́, живо́ва.

Если *ми́лого* — форма прилагательного *ми́лый*, то *ми́лѡва* — форма субстантивированного прилагательного *ми́лой*. Различия их стилистической и предметно-логической семантики очевидны: простонародное *ми́лой* — поклонник, ухажер, жених; *ми́лый* (нейтральное, с возможным салонно-аристократическим привкусом) — заслуживающий одобрения, симпатичный, возлюбленный. Для убитого, если бы стилистический контраст его с *ми́лым* не имел значения, Пушкин мог бы выбрать вариант *убитова*, однако здесь дается стандартный, книжный вариант *убитаго*. Ждет она, таким образом, не *живаго* (и не *убитаго*) — *живова*.

Здесь уместно обратиться к синтаксическому инструментарию последней строфы. Многозначность заключительных строк обеспечивается их актуальным, формально-грамматическим и логико-грамматическим членением.

Актуальный синтаксис последней строфы позволяет дать по крайней мере два основных одновременно возможных толкования:

1. Сокол | **в ро́щу улетел**, // на кобы́лку | **недруг сел**, // а хозяйка | **ждет ми́лова** (и даже так: а хозяйка́ жде́т | **ми́лова**), где, еще и вследствие параллелизма высказываний, *ми́лым* может быть только другой, новый поклонник, а не постылый прежний.
2. Сокол | **в ро́щу улетел**, // на кобы́лку | **недруг сел**, // а хозяйка | **ждет** | **ми́лова** (с дислокацией темы вокруг ремы-предиката) —

⁹ Среди пушкинских изданий с обновленной орфографией, очевидно, единственное, не покусившееся на *ми́лова* – *убитаго* – *живова*, — берлинское издание 1928 (?) года, изд-ва «Петрополис», воспроизведшее структуру Сочинений 1829 в новой орфографии. Репринт: А. Пушкин. Сочинения. Paris: YMCA-PRESS, 1991. 598 с. («Шотландская песня» — с. 515).

т. е. ждет по-прежнему своего возлюбленного-богатыря, в отличие от изменников — сокола и кобылки.

Так же семантически вариативна **формальная грамматика** последней фразы — благодаря колебаниям грамматического значения *убитаго*, которое одновременно может здесь выступать:

1) адъективированным причастием / прилагательным: *убитый* как ‘мертвый, неживой’ (и тогда, особенно при втором случае актуального членения, хозяйка оказывается не представляющей его мертвым, ждущей его только живым);

2) собственно причастием: ‘который не был убит’ (и тогда отрицается факт убийства; и тогда, во всяком случае при втором типе АЧ, хозяйка оказывается не верящей в факт убийства героя и поэтому ждет его;

3) субстантивированным причастием/существительным в значении ‘мертвец’, и тогда АЧ-2 никак не срабатывает, и в этом случае она ждет не мертвеца, а живого, т.е. предаст богатыря, ожидая другого человека.

Наконец, картина усложняется многозначностью **логико-грамматических** отношений в ряду: *ми́лова* (1), *не убитаго* (2), *живова* (3), где 2–3 члены могут быть трактованы двояко: а) ‘**не которого** убили, **а** который жив’ (2 и 3 противопоставлены) и б) ‘которого **не убили и** который жив’ (с отрицанием при глаголе и соединительными отношениями между 2 и 3 членами).

В первоисточнике было: *His lady's ta'en another mate* — ‘Его жена (возлюбленная, в другом месте оригинала — *lady fair*) ожидает нового дружка’, любовь к которому, очевидно, и есть причина убийства рыцаря. Здесь возможна лишь одна версия — обвинительная, причем в двух ее вариантах — «отягчающем» и «смягчающем»:

1) жена — инициатор убийства, причина которого — любовь к другому и желание получить свободу встречаться с ним;

2) жена не причастна к убийству, ей лишь известно о нем, но она (по-прежнему или теперь) любит другого, и ей уже ничто не мешает ждать его к себе.

Те же две версии позволяет рассматривать и текст Пушкина, что дает право внимательным читателям и исследователям акцентировать «змеиную» сущность (или, по крайней мере, ипостась) хозяйки. Так, М. Новикова обоснованно ассоциирует *хозяйку* (по ее мнению,

«заземленный» синоним для *жены, возлюбленной* — *lady-fair, sa dame*) с «ведьмой Марусей» — другой балладной «хозяйкой» Пушкина («Гусар», 1830) ([Новикова 1995: 136]; ср.: [Бонди 2017]).

Однако пушкинский текст, вопреки оригиналу, позволяет дать и радикально противоположную трактовку: хозяйка знает о смерти богатыря, ей сообщили об этом, но она не верит в смерть любимого, продолжая его преданно ждать. Среди русских читателей, которых формально нельзя даже обвинить в невнимательности прочтения, бытует восприятие этого текста как истории верной жены и невластия смерти над любовью. Школьный учитель приводит характерный пересказ учеником «Шотландской песни» в классе: «Два голодных ворона решили пообедать мертвым молодцем. Кто его убил и как убил, знают сокол и кобыла. Но кобылку украли, сокол улетел. Хозяйка ждет его живого» (С.В. Плахотников. «Восхождение к дословности», 1999. <http://www.openlesson.ru/?p=4877>). В статье белорусской журналистки находим следующее рассуждение: «Почти два столетия назад Александр Пушкин написал стихотворение о богатыре, лежащем под ракитой, “кем убит и отчего, знает сокол лишь его, да кобылка ворона, да хозяйка молодая”. Прошло много лет, и на белорусской стороне повторилась та же страшная история. И снова хозяйки молодые — Людмила Карпенко, Ольга Захаренко... Светлана Завадская — ждут милых, неубитых и живых» (Л. Грязнова. «Кто украл выборы. “Ворон к ворону летит...”», 2001; причем характерно слитное написание: неубитых): «просвещенными» знатоками Пушкина такая аллюзия может быть воспринята как косвенная инвектива — ‘перечисленные лица причастны к убийству своих мужей’¹⁰. В сети можно обнаружить обсуждения пушкинского сюжета под рубрикой «Темное место у Пушкина» (03.10.2015, <http://dxdu.ru/post1059086.html>), например с такими признаниями: «Итак, кого ждет хозяйка? Я с младенчества полагал, что она ждет того, кто лежит под ракитой. Он убит, а она его ждет живым. Женская верность...»; «Я по-прежнему чувствую, что остается возможность двойного понимания, глаз скользит по явному упоминанию, что хозяйка знает, кем убит богатырь, это скрадывается параллелизмом — она

¹⁰ Статья опубликована на сайте Объединенной гражданской партии Белоруссии (<http://www.ucpb.org/rus/showart.shtml?art=124>) и посвящена политическим убийствам в стране.

третья в перечислении — и барабанным ритмом хорея, — и похоже, что Пушкин оставил неясность и двусмысленность намеренно». Можно найти даже рассказ, герой которого — Пушкин — отстаивает принципиальную двусмысленность своего сюжета о богатыре и хозяйке (В. Богатырефф, «Богатырский сон», http://samlib.ru/b/bogatyrew_w_s/df1_bgr.shtml). Ср.: «Заметьте: хозяйка з н а е т, кем и отчего убит богатырь. И ждет “не убитого, живого”. Другого? А может быть, того же самого, вызванного к новой жизни? Существуют ведь известные процедуры с последовательным употреблением мертвой и живой воды» (Юрий Каграманов. Ворон к ворону летит // *Континент*. 2005. № 125) — которой, добавлю, у русских как раз вороны заведуют. И в самом деле, не предлагает ли ворон в конце своей реплики оживить богатыря на радость ждущей его хозяйке?..

Очевидно, вопрос, чье прочтение справедливо, «ученое» или «наивное», — с точки зрения пушкинской художественной логики действительно несправедлив и даже бессмыслен, так как они оба предусмотрены художественной структурой произведения.

О трудных колебаниях Пушкина в трактовке роли хозяйки в сюжете баллады свидетельствуют черновые варианты баллады. Вначале вместо *хозяйки* была *подружка молодая*, что изолировало сюжетное пространство от идеи и локуса Дома. На следующем этапе работы над текстом *хозяйка* выдавалась замуж за другого, поневоле уходя от своего дома в семью чужую (ср. «невольные» замужества Татьяны в ЕО и Дуни в «Станционном смотрителе»): *Сокол... нашел / Лошадь за лес вор увел / А хозяйку молодую / Уж ведут в семью чужую*, — вариант, во всяком случае ставящий под сомнение участие героини в заговоре против богатыря. Затем опять Пушкин попытался строже следовать за оригиналом: *Сокол за лес улетел / Лошадь вор... успел / А хозяйка с новым другом / С милым... <супругом>*. Однако восторжествовало решение, предоставляющее и право подозревать хозяйку в нечистом деле, и возможность совершенно отвести от нее подозрения и обвинения, принять ее таковой, какова она есть, — ждущей то ли мужа, то ли «кого-то» неведомого для нее, но главное — любящей и ждущей *милóва, не убитаго, живова*.

Ни один из известных нам английских переводов не сохраняет этой пушкинской многосмысленности, *богатырь* и желанный *милой* везде строго разведены.

Зато все три профессиональных перевода поражают пронизательностью понимания последнего слова пушкинского текста и могуществом средств передачи многосмысленности *живого* — не только как живущего, но именно физически живого и физически несущего жизнь, даже утрированного до «живчика». *And the lady waits for her beloved, // Not for the slain, but someone living* (у Кейтса); *While the widow now doth wait // For a fresh and lively mate* (у Фейлена). Ни один перевод не дает возможности понимать *живого* в метафизическом смысле и как живого с точки зрения хозяйки. Зато физический план *живова*, подчеркнутый Пушкиным орфографически, в одном случае — у Арндта — передан с исключительной силой:

Why he died, who dealt the *blow*,
That his hawk *alone* can know.
And the sable mare who *bore* him.
And his *bride* who *rode befor* him.
But the hawk *now* sails the air,
And the *foe* *bestrode* the mare,
And the *bride* a *wreath* is *wreathing*
For a new love, *warm* and *breathing*.

Привожу здесь последние два четверостишия целиком, поскольку не могу не обратить внимание на работу звуковых сцеплений, в частности подготавливающих повтор *bride* — *breathing*, который в соединении с цепочкой *wreath* — *wreathing* — *warm* обеспечивает хиастическую звуковую формульность и завершенность последнего двустишия.

В 1965 году М.Н. Гринберг, тогда редактор нью-йоркского альманаха «Воздушные пути», под псевдонимом Софьи Гордон писал К.И. Чуковскому: «Вы вероятно слышали о переводах пушкинской лирики, сделанных Вальтером А. Арндт'ом. Это весьма славная личность, немец по рождению; его «Евгений Онегин» звучит совсем хорошо и передает магию пушкинского стиха» и в качестве «одного из последних его переводов» приводил виртуозный перевод пуш-

кинской баллады, спрашивая: «Как Вам это нравится?» [Чуковский, Гордон 1976]. Однако Чуковский, замечательный переводчик и несравненный мастер звуковой фигуративности стиха, судя по переписке, никак не отреагировал на перевод Арндта. О причинах его молчания можно только догадываться, но одна из них, возможно, именно в том, что Арндту, как и всем другим английским переводчикам пушкинской баллады, не удалось избежать однозначности в интерпретации концовки: *And the lady waits for her beloved, / Not for the slain, but someone living. Slain* — жертва умышленного убийства, отрицание этого существительного с определенным артиклем исключает возможность возвращения живого рыцаря или встречи с ним.

Примечательно, что среди переводчиков стихотворения на английский о смысловой многослойности его концовки в наименьшей степени заботятся два русскоязычных автора. Их переводы явно обедняют Пушкина, отличаясь радикальной однозначностью, при диаметрально противоположном прочтении сюжета баллады: *To a grove the falcon's flown, / His horse got another owner, / While his widow and his brother / Very soon will get each other* (Гурвич); *His falcon to the grove fled, / His foe seated in his saddle, / Just his wife waits for her dear* — */ Hopes he'll alive come here* (Бонвер)¹¹.

Следует заметить, что семантическое напряжение последней строфы у Пушкина создается не только наложением двух рассмотренных смысловых планов. В рамках самого «оправдательного» для хозяйки толкования возникают следующие варианты:

1. Хозяйка может ждать только живого, и она, как живая женщина, ждет его вопреки случившемуся, о котором (а) просто не думает или (б) не знает.

¹¹ Забавно, что с многозначностью пушкинской концовки решил основательно побороться и А. Дюма, который «развернул две пушкинские строки в самостоятельное четверостишие, что ему понадобилось для того, чтобы устранить нарочитую затемненность, смысловую зыбкость, размытость пушкинского заключительного двустишия. У Дюма его смысл предельно ясен; в дословном переводе оно звучит следующим образом: «жестокая красавица, которая могла позволить служить себе только одному рыцарю, ждет с поцелуями на устах не мертвого друга, но живого!». С той же целью — не допустить возможности неоднозначного толкования текста — Дюма перевел пушкинского *недруга* (на кобылку *недруг сел*) как *убийцу*» [Чистова 1986: 182–183].

2. Хозяйка знает, что он убит, но продолжает ждать, так как не может поверить в его смерть, признать силу смерти; для хозяйки он живой.

3. Она знает о его гибели физически, но ждет встречи с ним там, где нет смерти.

От первой «оправдательной» версии, тонко прочувствованной английскими переводчиками, правда, один шаг до «обвинительно-оправдательной»: она живая женщина, ей нужен не мертвец, но *живой любимый*, поэтому место убитого возлюбленного (или *более* не любимого, — что то же?) теперь займет другой — живой. Это толкование ощутимо нейтрализует противоположность злодейского и героико-романтического в образе хозяйки.

Добавим, что устанавливаемое «мерцание» смыслов в поле «мертвый/живой», в результате возникающая чудесная «взаимозаменяемость» двух мужей-возлюбленных — «субъективно» живого (на самом деле *убитого*) и «объективно» *живова* — вполне в духе таинственных пушкинских сюжетных преобразований (особенно в «Метели», проекция которой заставляет учитывать возможную роль *Третьего героя* — «тайного устроителя счастья» героини; ср. роль «вора-волка-ворона» Пугачева как неформального посаженного отца в отношении его брата-врага Гринева, однажды названного *бесов кум* (ср.: [Векшин 2001]).

Конечно, детективный сюжет Пушкин не устраняет; «страшная догадка» по-прежнему остается. Однако этот план в какой-то момент оказывается удивительным образом нейтрализован, тогда как в оригинале факт предательства друзей и жены и даже возможного соучастия последней в убийстве подчеркнуты, от них идет важнейшая линия одиночества и обреченности человека на растерзание вороном¹². Пушкин, однако, не предлагает читателю заняться розыскной деятельностью, устроить полицейское дознание; у него нет и желания «ворошить прошлое». Тайна смерти для него — абсолютная величина и ценность, удивительным образом снимающая земные противоположения, она требует разговора вполголоса, интона-

¹² Британцев, из числа самых благонамеренных, эта баллада побудила создать «контртекст» — не менее популярную балладу «The Three Ravens», где пес, сокол и жена, верные убитому, поступают с рыцарем самым порядочным образом, спасая его тело от растерзания (ср.: [Chatman 1963]).

ции если не полного прощения, то примирения. Пушкинское переложение смиренно соединяет перспективу жизни вечной (вопреки вечной смерти) с логикой продолжения жизни по ее земным законам, где свои герои и свои правила: друзья-помощники не пропадут, да и хозяйка, очевидно, не останется без дела. Где теперь богатырь — «Бог весть, пропал и след». Но в конце стихотворения вера сулит — уже в новом смысле — возвращение к отвергнутому и обретение утраченного.

ЛИТЕРАТУРА

- Акимова Т.М. Пушкин о народных лирических песнях // Уч. зап. Саратов. ун-та. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1953. Вып. XXXIII. С. 21–77.
- Бонди 2017: *Стихотворения Александра Пушкина* / Сост., подгот. текста и коммент. С. Бонди. М.: Совпадение, 2017. С. 118.
- Брюсов В.Я. Синтетика поэзии // Проблемы поэтики. Сб. статей / Под ред. В.Я. Брюсова. М.; Л.: ЗиФ, 1925. С. 9–30.
- Векшин Г.В. Звуковой повтор в смысловой перспективе текста: «Шотландская песнь» А.С. Пушкина // Вестник РУДН: Сер. Лингвистика. М., 2003. № 5. С. 168–181.
- Векшин Г.В. Очерк фоностилистики текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М.: Изд-во МГУП, 2006. 462 с.
- Векшин Г.В. Пугачев — вор, ворон и волк в контексте пушкинского мифа о метели // Язык и мышление: Психологические и лингвистические аспекты. Мат-лы Всерос. науч. конф. (Пенза, 15–19 мая 2001 г.). М.; Пенза: Ин-т психологии и Ин-т языкозн. РАН, 2001. С. 235–236.
- Владимирский Г.Д. Пушкин-переводчик // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. [Вып.] 4/5. С. 300–330.
- Гаспаров М.Л. «Синтетика поэзии» в сонетах Брюсова // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 т. Т. 2. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 306–320.
- Гура А.В. Ворон // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 434–438.
- Жирмунский В.М. Рифма, ее история и теория // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 235–432.
- Лейтон Л.Г. Пушкин в англоязычном мире // Вестник Российской Академии наук. 1999. Т. 69. № 2. С. 135–139.
- Лингарт А. Об английских переводах поэзии и драматургии А.С. Пушкина. Вступительная статья // Пушкин А.С. Избранная поэзия в пере водах на английский язык (с параллельным русским текстом) / Сост. И.Г. Ирская и др. М.: Радуга, 1999. 496 с.
- Лобанова А.С. «Ворон к ворону летит»: Русский источник «Шотландской песни» Пушкина // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. СПб.: Наука, 1995. Вып. 26. С. 111–120.

- Мелетинский Е.М.* Ворон // Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1. М.: Советск. энциклопедия, 1987. С. 245–247.
- Муравьева О.С.* «Ворон к ворону летит...» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. А – Д. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 309–310.
- Новикова М.А.* Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, Пушкинск. комис. М.: Наследие, 1995. 353 с. (Пушкин в XX веке : ежегод. изд. Пушкинской комиссии; 1).
- Оксман Ю.Г.* Сюжеты Пушкина: (Отрывочные заметки) // Пушкин и его современники: Материалы и исследования / Комис. для изд. соч. Пушкина при Отд-нии рус. яз. и словесности Имп. акад. наук. Пг., 1917. Вып. 28. С. 73–95.
- Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. Изд. 4-е. М.: Лабиринт, 2000. 333 с.
- Чистова И.С.* О двух стихотворных переводах А. Дюма из Пушкина // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Пушкин. комис. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1986. Вып. 20. С. 177–182.
- Чуковский, Гордон 1976: Загадочная корреспонденция Корнея Чуковского: Переписка К. Чуковского с Соней Гордон / Вступ. ст. и послесл. Л. Ржевского // The New Review (Новый журнал). Кн. 123. 1976. С. 98–164.*
- Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика / Пер. с англ. И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 193–230.
- Chatman V.V.* The Three Ravens Explicated // Midwest Folklore, Vol. XIII, N3, Summer 1963. Bloomington: Indiana University Press, 1963. P. 177–186.
- Hodge T.P.* A Double Garland: Poetry and Art-song in Early-nineteenth-century Russia. Chicago: Northwestern University Press, 2000. 332 p.
- Kates 2005 — A.S. Pushkin. Raven to the Raven on the Wing / Transl. from the Russian by James G. Kates // *Ars Interpres: An International Journal of Poetry, Translation and Art*. No. 4–5. Stockholm: Ars Interpres Publ., 2005. URL: http://www.arsint.com/2005/a_p_4_5.html

СОКРАЩЕНИЯ

- Стихотворения 1829, ч.2* — см. Список источников, 4; *МВ* — «Медный всадник»; *ЕО* — «Евгений Онегин»; *ШП* — «Шотландская песня»; *Аринштейн 1998* — см. Список источников, 3; *Собрание 1930* — см. Список источников, 5.

ИСТОЧНИКИ

- Minstrelsy of the Scottish Border: Consisting of Historical and Romantic Ballads, Collected in the Southern Counties of Scotland; With a Few of Modern Date, Founded Upon Local Tradition. In Two Volumes. Vol. I (II). Kelso: Printed By James Ballantyne, For T. Cadell Jun. And W. Davies, Strand, London; And Sold by Manners and Miller, and A. Constable, Edinburgh, 1802.
- Chants populaires des Frontieres Meridionales de l'Ecosse. T. 4: Ballades Romanesques (Suite) / par Scott, W. ; Artaud, M. (Trad.). Paris: Gosselin, 1826. 186 p.
- Английская и шотландская народная баллада: Сб. / Сост. Л.М. Аринштейн; на англ. языке, с параллельным русским текстом. М.: Радуга, 1988. 512 с.

- А. Пушкин. Два ворона («Ворон к ворону летит...») // Северные Цветы на 1829 год. Санктпетербург: В типографии Департам. народн. просвещ., 1828. (Отдел Поэзия.) С. 31–32.
- Стихотворения Александра Пушкина. Вторая Часть. Санктпетербург: В типографии Департамента народного просвещения, 1829.
- Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 2: Стихотворения 1826–1836 / Ред. М.А. Цявловский; Сказки. М.; Л.: Гослитиздат, 1930.
- From Pushkin's Lyrics / [Alexander] Pushkin and Walter A. Arndt // *The Russian Review*. Vol. 24, No. 1 (Jan., 1965). Lawrence: Univ. of Kansas, 1965). P. 25–29.
- A.S. Pushkin. Raven to the Raven on the Wing / Transl. from the Russian by James G. Kates // *Ars Interpres: An International Journal of Poetry, Translation and Art*: No. 4–5. Stockhol: Ars Interpres Publ., 2005/ — URL: http://www.arsint.com/2005/a_p_4_5.html
- Alexander Pushkin. Selected Lyric Poetry / Transl. and annotated by James E. Falen. Evanstone: Northwestern Univ. Press, 2009. 204 p.
- Alexander Pushkin. A Raven to His Brother Flies... / Пер. В.А. Гурвича. 27 октября 2012. URL: http://samlib.ru/g/gurwich_w_a/translationchain.shtml.
- Alexander Pushkin. The Raven to the Ravens flies... / Transl. by Yevgeny Bonver, Nov. 9, 2003 // Poetry Lovers' Page. URL: http://www.poetryloverspage.com/yevgeny/pushkin/raven_to_ravens_flies.html