Е. А. Шананина

ПОЭТИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ И ПЕРЕВОД (на примере стихотворения Ахматовой «Это просто, это ясно» и его английской версии)

Работа представлена кафедрой зарубежной литературы и теории межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор М. В. Цветкова

Статья посвящена роли интонации в поэтическом тексте. В начале двадцатого века интонация начинает играть ведущую роль в русской поэзии, в то время как традиционные средства организации поэтического текста постепенно утрачивают свое значение. Анализ стихотворения Ахматовой «Это просто...» и его перевода на английский Ричарда Мак-Кейна показывает, какого рода изменениям подвергается интонация оригинала и как это сказывается на смысле произведения.

***Ключевые слова**: интонация, поэтический перевод, Анна Ахматова.*

E. Shananina

POETIC INTONATION AND TRANSLATION (WITH THE ANALYSIS OF ANNA AKHMATOVA'S POEM “IT IS SIMPLE, IT IS CLEAR...” AND ITS ENGLISH VERSION BY RICHARD MCKANE)

The article deals with the role of intonation in a poetic text. In the beginning of the 20th century intonation started to play the leading role in Russian poetry while the traditional means of poetic text organisation were losing their relevance. The analysis of Akhmatova’s poem “It is simple” and its translation into English by Richard McKane shows what changes tend to happen with the intonation of the original and how they affect the meaning.

***Key words**: intonation, poetry translation, Anna Akhmatova.*

Вопросы интонации в поэтической речи являются малоизученными. Хотя к ним на протяжении XX в. обращались такие выдающиеся ученые, как В. М. Жирмунский («Мелодика стиха»), Б. М. Эйхенбаум («Мелодика русского лирического стиха»), В. Е. Холшевников («Типы интонации русского классического стиха»), Б. В. Томашевский («Стих и язык»), Л. И. Тимофеев («Очерки теории и истории русского стиха» и «Звуковая организация стиха»), Б. П. Гончарова («Звук и смысл»).

Обобщая наблюдения, сделанные перечисленными учеными, можно выделить ряд наиболее существенных параметров, которые обычно используются поэтами для фиксации

на письме интонации (причем ясно, для разных типов стиха их соотношение будет различным):

• повышения и понижения голоса (мелодия);

• расстановка фразовых ударений (динамика речи);

• относительное ускорение и замедление отдельных групп слов (темп);

• ритм (метр, рифма, перерывы в речи – паузы);

• пунктуация.

Многие исследователи творчества Ахматовой отмечают, что ее произведения отличает разговорность интонации и пристрастие к простому языку, к живой естественной речи. Так, например, В. М. Жирмунский в своем исследовании «Творчество Анны Ахматовой» в качестве отличительной черты поэтической манеры поэтессы называет «разговорность» ранних стихотворений. «Ее стихи производят впечатление не песни, а изящной и остроумной беседы, интимного разговора», они «написаны как бы с установкой на прозаический рассказ, иногда прерываемый отдельными эмоциональными возгласами», основанный на психологических нюансах [1, с. 33]. Кроме того, ученый особо акцентирует ахматовское «...стремление к целомудренной простоте слова, боязнь ничем не оправданных поэтических преувеличений, чрезмерных метафор и истасканных тропов» [1, с. 34].

Похожую мысль высказывает В. М. Эйхенбаум в книге «Анна Ахматова. Опыт анализа»: «Своеобразие ее стиха не в самом метре, а в пользовании им, т. е. в ритме, и именно в том, что ритм вошел в самое построение фразы – стал фразовым, чисто речевым» [3, с. 322].

Таким образом, и В. М. Жирмунский, и В. М. Эйхенбаум сходятся в мысли о том, что основной особенностью творческой манеры Ахматовой является сочетание разговорной или повествовательной интонации с патетическими восклицаниями. Эти восклицания находятся либо в конце стихотворения, образуя патетическую концовку, либо в середине, а иногда с них начинается движение интонационной схемы. Однако во всех этих случаях они настолько выделяются своей интонационной силой, что становятся композиционным центром стихотворения.

А. Ахматова стремительно вводит читателя в «эпицентр» своих переживаний, начиная стихотворение на такой высокой ноте эмоционального напряжения, что трудно себе представить, что оно может еще возрастать на протяжении произведения. Как это происходит можно проследить на примере стихотворения «Это просто, это ясно».

Все стихотворение представляет собой сжатый рассказ, который дробится на мелкие части, но стягивается воедино интонационной динамикой. Оно не разделено на строфы, однако членение на четверостишия подсказывает синтаксис. Везде, кроме третьей строфы, конец катрена отмечен концом предложения (в первом случае – повествовательного, во втором – вопросительного, в четвертом – восклицательного). Конец третьего четверостишия не совпадает с концом предложения, которое продлено еще на две строки, отчего возникает эффект ретардации, который усиливает впечатление от финального восклицания в последних двух строках. Череда нанизанных друг на друга вопросов с троекратным повтором: «Для чего же…?», выражающих недоумение лирической героини от нахлынувшего на нее чувства, вступает в противоречие с первыми строчками стихотворения, где сосредоточены высказывания рационализирующего характера: «Это просто, это ясно, это всякому понятно». Это создает ощущение ритмического сбоя. После троекратно повторения вопросов, задающих ритмическую инерцию, происходит новый перелом. Не пытаясь найти смысл в том, что происходит в ее душе, лирическая героиня безоговорочно отдается сладостному чувству предвкушения встречи с возлюбленным: «О, как весело мне думать, Что тебя увижу я!» Восклицание «о, как» звучит с особой силой именно потому, что оно подчеркивается анакрузой, где инерция ритма резко и неожиданно разрушается. В результате последняя патетическая фраза становится предельно выпуклой.

В начальной фразе, охватывающей всю первую строфу, сильным акцентом наделены

слова и выражения «просто», «ясно», «всякому понятно», «совсем не любишь», «не полюбишь», «никогда» – именно на них падает логическое ударение. Если учитывать тенденцию ахматовского стиха на сближение с разговорной речью, то очевидно, что трижды повторенное слово «это» ударения на себе нести не должно, подчиняясь более сильному акценту на полнозначном слове за ним следующем: «Это просто, это ясно, это всякому понятно» (XX –X XX –X / XX –X XX –X). Результатом становится характерное ритмико-интонационное движение, благодаря которому данные слова выделяются как главные и образуют интонационные центры.

В следующей строфе начальное ударение ослаблено синтаксисом, ритмический акцент падает на трехсложное слово «тянуться» и на словосочетание «чужой человек» (тоже содержащее трехсложное слово). Далее интонационными центрами становятся соответственно: «каждый вечер», «молиться», «бросив друга», «кудрявого ребенка», «город мой любимый», «родную сторону», «нищенкой», «иноземной». Таким образом, интонационные центры становятся все более многосложными, дублируя эффект ретардации, задаваемый троекратными вопросительными конструкциями.

В заключительных строках акценты падают на хотя и трехсложные, но одиночные слова «весело» и «увижу», возвращающие стих к первоначально заданной в нем динамичности; хотя финал, в котором прорывается голос чувства, звучит менее отрывисто, чем начальные строки, где говорит голос «рассудка».

Четырехстопный хорей, с упорядоченным пропуском ударения в первой стопе (кроме строк 11, 13, 15) и не менее частым пропуском ударения в третьей стопе (в 12 строках из 16) позволяет придать особую весомость словам, на которых ударение сохранено. В целом метрическая организация ахматовского стихотворения имеет песенную природу (Ср., например, размер анализируемого стихотворения с размером, в котором выдержана русская народная песня «То не ветер ветку клонит»: XX –X –X –X/ XX –X XX –/ XX –X –X –X/ XX –X –X –). Таким образом, можно предположить, что для русского читателя данная метрическая схема овеяна семантическим ореолом песни-жалобы, что вступает в контрастное взаимодействие с текстом стихотворения. На уровне содержательном лирическая героиня как будто бы пытается внять доводам рассудка и только в финале обнаруживает, что чувства оказываются сильнее. Однако семантика метра чуткому читателю транслирует предчувствие такой развязки с самых первых строк.

Пунктуация стихотворения также отражает эффект нарастания. Первая строфа представляет собой одно предложение, разделенное запятыми на смысловые и логические части. Вторая строфа завершена вопросительным знаком. А предложение, начатое в третьей строфе, оформлено вопросительным знаком только в конце 14-й строки (т. е. на середине четвертой строфы, разрывая ее тем самым на две части). Завершается стихотворение восклицательным предложением.

Известно, что А. Ахматова, в отличие, например, от М. Цветаевой, не придавала особого значения пунктуации и часто поручала редакторам расставлять знаки препинания в своих стихотворениях. Поэтому они согласуются с правилами, предписанными грамматикой, и сами по себе не имеют специальной художественной выразительности. Пунктуация ахматовских стихов, однако, как и пунктуация в принципе, фиксирует на письме интонацию, традиционно соотносимую с тем или иным знаком препинания, и потому заслуживает изучения.

Пунктуационные знаки задают паузацию. В нашем стихотворении она в основном совпадает с концом строки, где пауза предписана самим законом стихотворной речи. К паузам в концах строк добавляются паузы, продиктованные запятыми в первой, девятой и пятнадцатой строке. В первых двух случаях эти паузы, «разряжая» внутренний монолог героини, вносят свой вклад в создание общей медитативной интонации, а в последнем случае – делают более «выпуклым» финальное восклицание.

Темп стихотворения Ахматовой тоже работает на создание нужного автору эмо-

ционального состояния. Слова подобраны таким образом, что не перетекают плавно одно в другое, в результате чего создается ощущение перебоя, надрывности (короткие слова, чередуются с длинными, содержащими от трех до пяти слогов). Это же ощущение поддерживается чередованием длинных и коротких синтаксических конструкций (например: «Это просто, это ясно, это всякому понятно» и «Ты меня совсем не любишь, Не полюбишь никогда»).

Стихотворение изобилует синтаксическими повторами, которые диктуют повторы интонационные: «Это просто, это ясно,/ Это всякому понятно»; «Для чего же так тянуться…»; «Для чего же каждый вечер…»; «Для чего же, бросив друга…»; «Бросив город мой любимый…»; «и кудрявого ребенка», «и родную сторону». Эти повторы создают ощущение замкнутого круга, в котором оказалась лирическая героиня, по которому движутся ее мысли и который разрывает ни с чем не перекликающаяся концовка: «О, как весело мне думать,/ Что тебя увижу я!»

Глаголы, которые встречаются в стихотворении: «любишь», «полюбишь», «тянуться», «молиться», «скитаюсь», «думать», «увижу», своей семантикой соответствуют общему медитативному характеру ахматовской интонации. Медитативный характер подчеркивает и обилие облегченных стоп, которые дают установку на статичность, на размышление.

Метаморфозы, происходящие с интонацией при переводе, можно проследить на примере переложения проанализированного выше стихотворения на английский язык, выполненного американским переводчиком Ричардом Мак-Кейном. Сразу обращает на себя внимание то, что переводчик, разбивая строфу на смысловые части, использует отличные от оригинала знаки препинания; поскольку пунктуация является внешним маркером интонации, ее изменение неизбежно ведет к изменению интонационного рисунка стихотворения. Интонация перечисления, передаваемая на письме запятыми и вводящая медитативный элемент, исчезает. Ее место занимает спокойная, «рассудочная» интонация, которая вводится двоеточием. Этот пунктуационный знак в английском языке употребляется для раздела двух предложений, из которых во втором более подробно дается информация о содержании первого. Часто двоеточие означает «то есть» и вводит внутреннюю речь героя [2, с. 146] .Таким образом, замена знаков препинания меняет сам смысл первой строфы: «It's simple, it's quite clear,/ everyone can understand it:/ you don't love me at all,/ you will never love me» [4, p. 92].

В переводе лирической героине, как и окружающим, очевидно, что возлюбленный никогда не ответит на ее чувства; двоеточие, расшифровывая ситуацию, отнимает надежду на взаимность. В оригинале фраза «Ты меня совсем не любишь,/ Не полюбишь никогда» отделена от предшествующих двух строк запятой, возникает интонация перечисления, которая оставляет надежду на любовь.

У Ахматовой вторая строфа представляет собой единую фразу: героиня недоумевает, отчего вопреки доводам рассудка она так тянется к чужому человеку, отчего относится к чужому (который ее не любит, не полюбит никогда), как к родному (ведь молишься всегда за близких, тех, кто тебе не безразличен). В переводе данная строфа разбита на два вопроса:

«Why am I so drawn/ to a man who belongs to someone else?/ Why do I pray for you/ every evening?» [4, p. 92].

Такая разбивка нивелирует интонационную целостность строфы, придает внутреннему монологу (в совокупности с двоеточием первой строфы) риторическую направленность, логическую выстроенность. В результате снижается эффект медитативности, отличающий оригинал, где лирическая героиня задается вопросами, на которые не может и не хочет найти ответа; потому что сердце в русской картине мира сильнее рассудка, и его голос прорывается в конце стихотворения: «О, как весело мне думать, что тебя увижу я!»

Пунктуационная схема третьей и четвертой строфы сохранена в переводе с предельной точностью: «Why did I leave my love,/ and the curly-haired child,/ abandon my beloved

city/ and the place I call home,/ and wander around a foreign capital/ like a downtrodden beggarwoman?» [4, p. 92].

Как и оригинал, стихотворение заканчивается восклицательным предложением, выражающим победу сердца над попыткой рационализировать свои чувства: «But the thought that I will see you/ is so good!» [4, p. 92].

Таким образом, развитие эмоции происходит, как и в оригинале, по нарастающей (интонация перечисления, эффект ретардации, вопрос в середине четвертой строфы, неожиданная концовка, оформленная восклицательным предложением) и достигает кульминации в той же точке текста, что и в оригинале – за две строчки до финала стихотворения.

Расстановка фразовых ударений в переводном стихотворении в целом совпадает с оригиналом: «simple», «quite clear», «understand», «don't love me at all», «never», «love me», «so drawn», «a man», «belongs to someone else», «pray for you», «every evening», «leave my love», «the curly-haired child», «abandon» «beloved city», «the place», «call home», «wander» «a foreign capital», «downtrodden», «beggarwoman», «the thought», «will see you», «so good». Однако, поскольку перевод выполнен свободным стихом, интонация его оказывается гораздо более разговорной в сравнении с текстом Ахматовой. Кроме того, исчезает напряжение, создаваемое в оригинале за счет противоречия между уровнем содержания с его риторической выверенностью и уровнем метрическим, рождающим ассоциации с народной песней. Поэтесса на разных уровнях текста ведет сложную «игру», основанную на принципе контрапункта: один уровень рассчитан на сознательное восприятие, другой на бессознательное, и каждый транслирует противоположный смысл, только в конце они соединяются в единое целое в «аккорде» финальной фразы. Переводчик сохраняет только одну «линию». Оба уровня текста работают у него на один и тот же смысл. В результате интонация версии Мак-Кейна становится более прозаично-разговорной, рассудочно-рационалистичной, чем в русском стихотворении (где интонацию можно было бы охарактеризовать, как песенно-разговорную, медитативно-патетическую). Даже заключительная фраза, которая у Ахматовой нарочито звучит как будто невпопад, вне всякой связи с предыдущими рассуждениями, поскольку вводится междометием «О» – в переводе предваряется союзом «but», с семантикой противопоставления, что снимает эффект неожиданности финала, создавая ощущение его риторической обоснованности.

Р. Мак-Кейн, бережно относясь к переводимому тексту, стремится сохранить его структуру, воспроизводит ахматовские повторы: it's…, it's…; you don't love me…, you will never love me…; why am I …, why do I …, why did I …, and…, and…, and…, что позволяет воссоздать ощущение замкнутого круга, созданное в оригинале. Однако за счет использования «but», лирическая героиня не столько вырывается, сколько выходит за его пределы, а следовательно, интонационно развязка звучит более мягко и сглаженно, чем у Ахматовой.

Переводы Ричарда Мак-Кейна были высоко оценены англоязычными читателями и критиками, о чем можно судить по откликам, помещенным на обложке сборника «Selected Poems. Anna Akhmatova». Среди прочих мнений есть и такое: «Долгий и кропотливый труд Ричарда Мак-Кейна увенчался успехом, английский читатель смог услышать голос Ахматовой, читая ее произведения, возникает впечатление, что они были написаны вчера». Однако проведенный сравнительный анализ показывает, что именно «голос» русской поэтессы переводчику оказалось уловить наиболее сложно. Несмотря на общую тенденцию сохранять, насколько это возможно, особенности оригинала, он вынужден был пожертвовать метрической упорядоченностью, чтобы приблизить ахматовский текст к современному американскому читателю, а это повлекло за собой обеднение изначальной инструментовки произведения. Переосмысление пунктуации, на первый взгляд незначительное, тоже способствовало изменению интонации стихотворения, в результате чего и «голос» Ахматовой приобрел новое звучание.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973. 184 с.
2. *Мыльцева Н. А.*, *Жималенкова Т. М.* Универсальный справочник по грамматике английского языка. М., 2009. 280 с.
3. *Эйхенбаум В. М.* Анна Ахматова. Опыт анализа. М., 1993.
4. *McKane R.* Anna Akhmatova. Selected Poems. Bloodaxe Books Ltd. Northumberland NE48 1RP., 2006. 336 p.

REFERENCES

1. *Zhirmunsky V. M.* Tvorchestvo Anny Akhmatovoy. L.: Nauka, 1973. 184 s.
2. *Myl'tseva N. A., Zhimalenkova T. M.* Universal'ny spravochnik po grammatike angliyskogo yazyka. M., 2009. 280 s.
3. *Eykhenbaum V. M.* Anna Akhmatova. Opyt analiza. M., 1993. 53 s.
4. *McKane R.* Anna Akhmatova. Selected Poems. Bloodaxe Books Ltd. Northumberland NE48 1RP., 2006. 336 p.