

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-9-1-36>

УДК 82.0+81«25

ГРАНИЦЫ ПЕРЕВОДА В СБОРНИКЕ М. СТЕПАНОВОЙ «ЗА СТИВИ СМИТ»

А. В. Марков (Москва, Россия)

Аннотация

Постановка проблемы. Сборник русского поэта Марии Степановой «За Стиви Смит» представляет собой вольные переводы стихов известной британской поэтессы. Степанова, опираясь на теорию и практику Григория Дашевского, подробно объясняет специфику своей работы. Вместе с тем из-за особенностей комментаторского метода Дашевского и Степановой не до конца проясненным остается статус подражаний такого типа в литературном процессе.

Материалы и методы. Для исследования были выбраны стихи «гномического» типа, выражающие какую-то одну мысль, так как они позволяют увидеть лучше механизмы построения высказывания, отличающиеся от тех, которые создаются богатой образностью сюжетных стихотворений. Основным методом стала реконструкция источников взглядов Григория Дашевского на перевод и подражание, обусловленных классической филологией. Также были привлечены работы специалистов по поэзии Степановой и исследователей, ставящих близкие вопросы о границах искусства в создании новых философских смыслов, таких как философ-феноменолог Анна Ямпольская.

Результаты исследования. В ходе исследования было доказано, что позиция Марии Степановой воспроизводит ту позицию, которую создал Григорий Дашевский при интерпретации наследия Арата из Сол: возвращение от идеалов семиотики средней Стои к простоте древней Стои. Степанова, в отличие от Дашевского, не только жертвует точностью (в терминологии Дашевского, «перевод минус»), но и прибавляет что-то. Тем самым она усиливает этический пафос стихов Смит, без каких-либо искажений сюжета стихотворения, но благодаря изменению тех координат, в которых прочитывается дидактическое стихотворение.

Выводы. Книга «За Стиви Смит» должна быть признана особым достижением русской поэзии, не сводящимся к понятиям поэтического перевода и поэтического подражания. Это важный эксперимент по актуализации античной и христианской этики исключительно лирическими средствами. В этом эксперименте переводчик нового типа отказывается не от отдельных особенностей формы, а от инерции романтического типа высказывания.

Ключевые слова: Мария Степанова, Григорий Дашевский, Стиви Смит, переводоведение, подражание, лирическая вариация, стоицизм, этика.

В истории русской поэзии как переводы иноязычных стихотворений, так и вольные подражания им, вплоть до простого введения какого-то одного мотива иноязычного стихотворения для создания эстетического целого, считались необходимыми для развития систематического производства новаций в поэзии. При этом если в устойчивых системах стихосложения все эти «Из Гейне», «На мотив Гейне» или «В духе Гейне» равно означали подражание без заранее оговариваемых предпочтений, так что корреляция типа названия с точ-

ностью или вольностью передачи отдельных сторон поэтического текста требует дополнительных исследований, то для новейшей русской поэзии такое самоопределение напрямую связано и с юридическими, и с коммуникативными вопросами – например, с тем, что аудитория новейшей поэзии в значительной части владеет английским и может обратиться к оригиналам, или даже если не владеет английским, имеет свои представления о различных явлениях мировой поэзии.

Если в старой поэзии граница между переводом и подражанием определялась по преимуществу функционально, в качестве чего это будет публиковаться (и даже если критик бранил или хвалил перевод, то критик действовал на издательском рынке), и уже дальше устанавливались критерии точности или вольности перевода и их применимость в различных контекстах, то сейчас таких инстанций определения несколько: сам контекст, читательское восприятие или среда распространения начинает переопределять, что будет признано переводом и к чему предъявят требования как к переводу, а к чему – как к оригинальному стихотворению. Эта революция, передача экспертизы из рук издателя в руки читателя, произошла незаметно, и можно только удивляться, что она не обсуждалась развернуто как важное событие новейшей русской литературы.

В данной статье мы исследуем, как именно в современной русской поэзии у тех или иных видов подражания появляется обособленный статус, так что это подражание становится отдельным явлением и для издателя, выпускающего отдельную книгу, и для критиков и читателей, явно понимающих отличие этого решения от других решений того же автора. Материалом исследования была выбрана книга Марии Степановой «За Стиви Смит» [Степанова, 2020], вариации на стихи британской поэтессы и художницы Стиви Смит (1902–1971). Так как объем книги сравнительно большой (34 стихотворения), то мы выбрали те стихи, которые можно отнести к гномической поэзии [Аверинцев, 1996]. Так условно, от греческого «гноме» (мудрое высказывание, мысль, замысел), называется краткая, афористическая поэзия, в которой простота сюжета и образов соединяются с очень продуманными разделениями самого бытия. В этой поэзии важно, не просто о каком предмете высказывается мудрая мысль, но какая область бытия, какое состояние бытия здесь имеется в виду, заведомо отличаемое от других областей и состояний бытия. Например, если гномическая поэзия посвящена дружбе, она заведомо будет не сближаться с любовью, как в лирической зарисовке, но отличаться от нее. Определенные черты гномичности появляются в переводной поэзии, например, русской эмиграции, где нужно считаться с самим фактом ограниченного действия аффектов в иноязычной среде [Марков, 2019б] и деформированном литературном процессе [Марков, 2019а].

Мария Степанова в «Послесловии / Предуведомлении» прямо указывает на опыт Григория Дашевского (1964–2013) как на источник и прецедент этой книги. Когда в сетевой дискуссии подражание одной из элегий Проперция называли фантазией, исходя из того, что в этом подражании перемешаны и реалии, и стили, Дашевский решительно отказался видеть в этом произведении пастиш.

Он сказал, что «не хочу – даже умолчанием – присваивать себе ничего из принадлежащего римскому поэту» [Степанова, 2020, с. 49], и далее уточнил, что это «практически дословный перевод – другое дело, что у этой дословности свои правила». Далее Степанова поясняет эту дословность, что речь идет не о передаче текста, а о передаче самой необычной ситуации, где работа траура передается умершей возлюбленной, а не влюбленному. «Живой поэт и мертвая возлюбленная, явившаяся из безмерной дали упрекать его за то, что мало любил, бесконечно отражаются в иной, но идентичной им паре; *тогда как теперь* и *теперь как тогда* безостановочно воспроизводят, отрицают и подтверждают друг друга» [Там же]. Казалось бы, речь должна быть о взаимном отражении перевода и оригинала, тогда как герои оказываются тождественными благодаря как раз этой непрестанной работе перевода.

Но Степанова тут же поясняет: «В элегии Проперция участвуют двое, в стихотворении Дашевского – как минимум четверо» [Там же]. И далее оказывается, что точность определяется совпадением с поэтом, причем умалившимся до точки, а не с героями: «Авторское *я* утратило всякий вес, умалилось до точки, до согласия с любым чужим голосом, которому можно вторить, ничего не добавляя и ни с чем не споря. Этот предсмертный выбор не отменяет свободы: говоря голосами Суинберна или Элиота, Дашевский переводит только тот маленький фрагмент, с которым он может сейчас полностью совпасть, под которым готов подписаться» [Там же, с. 51]. Получается, что Дашевский дал образец гномической поэзии хотя бы на уровне выбора материала и работы с ним найти тот самый фрагмент, который и будет нести всю мудрость стихотворения, но так что предметное содержание этого фрагмента и связанные с ним эстетические решения будут обособлены от других возможных, а не переходить одно в другое в привычном лирическом наплыве чувств.

Степанова в своих замечаниях совпадает с общими выводами исследователей переводов Дашевского, среди которых поэты (А. Глазова, Е. Фанайлова) и переводчики (Н. Мавлевич), согласно которым даже замена темы или антуража в сравнении с иноязычным прообразом в оригинальных стихах Дашевского, которые не называются переводами, на самом деле парадоксальна, скорее переводы, чем вариации. Достаточно, например, сапфической строфы, чтобы это стихотворение было не вариацией на тему Сапфо и тем более не стилизацией под античность, но переводом из Сапфо – на другой язык и, соответственно, с помощью других символов и образов. Именно так А. В. Левченко [Левченко, 2015, с. 255–256] разобрал стихотворение «Карантин», написанное сапфической строфой: по мнению этого исследователя, тема стихотворения, невозможность выдержать болезнь и обожествление как необходимость выдержать болезнь, не менее точно передает мысль Сапфо из стихотворения-прообраза, чем переводы из Сапфо, начиная с перевода Катулла.

Левченко усмотрел в этом особую технику «точного» слова, которое не записывается как соответствие оригинальному слову в переводе, а ищется в самом про-

цессе перевода, как и Сапфо искала слово для этого обожествления и в конце концов заговорила о своих состояниях. Так и Дашевский рефлексивно говорит о состояниях, видя в них именно невозможность найти точное слово для пограничного опыта, видя в этих состояниях не эпизоды любовного чувства, а саму трудность говорить о страданиях. На такую усложненную рефлексию, хотя вне гномического контекста, уже обращали внимание исследователи [Пиотровска, 2018, с. 381–383].

Иначе говоря, перевод оказывается точен, но именно благодаря рефлексии над возможностями слова, которой не было у Сапфо, но которая является профессиональной обязанностью переводчика. Также А. С. Цибуля, филолог и искусствовед, удачно говорит, что в стихах Дашевского страх «как бы обращается на себя, становится жертвенным животным». Соответственно, и в переводах всегда переводится фрагмент, но при этом этот фрагмент «претворяется в своего рода эпитафию» [Цибуля, 2014, с. 287], надпись, строго зафиксированное соответствие письма и судьбы, иначе говоря, действует не просто прямая причинность, а причинность предельно точно зафиксированная, фатальная, неизбежная. Получается, что за такой точностью стоит особо понятый фатализм, но прошедший через рефлексию. Необходимо было как-то по-новому научиться осмыслять фатализм, чтобы не превращать его в эмоцию, вызывающую другие лирические эмоции, но в способ производить гномические или любые другие обособленные высказывания, имеющие в виду строго ограниченные в применении эмоции.

При гномическом подходе переложение, как раз отказываясь от ряда формальных решений, а другие, наоборот, реализуя очень искусно, позволяет обрубить эмоциональные зацепки, вызывающие романтический лирический поток и сосредоточиться на мысли. Но как именно выделяется мысль в качестве мысли, а не в качестве временной лирической ассоциации, которая может смениться другими ассоциациями? Вот это мы и будем искать в настоящей статье, учитывая, что обсуждение гномичности поэзии Степановой как особого искусства памяти уже стало частью школьной дидактики [Гутрина, 2016]. Гномичность можно считать подражанием дидактичности, причем подражанием успешным, членящим уже реальность, а не условные школьные уроки, что исключительно важно для дальнейшего нашего аргумента, обращаясь, как мы увидим, к античной дидактической поэзии.

Конечно, в критике Дашевского есть указание на такое гномическое обособление материала, но другое дело, что оно всегда определяется от противного, через критику амбиций советской школы перевода, так что трудно отличить, где именно перед нами критика сложившейся ситуации, а где – реализация новой эстетической программы. В статье [Дашевский, 2005] Дашевский предложил новый критерий вольности перевода: за точку отсчета берется советский перевод, который пытается передать все стороны оригинала: «размер, смысл, образность, благозвучие». Но как раз благозвучие советские переводчики не требовали, они любили экспрессию, тогда как в описании Дашевского можно увидеть ироническую отсылку к названию книги Брюсова [Брюсов, 1918], стоявшей у истоков

советских практик культурной поэзии и культурного перевода, выглядящую как упрек советским переводчикам за отход от начального правила производства поэтических текстов. Но как Дашевский возвращается от романтической всесторонности к гномической однонаправленности, пусть даже через весьма произвольную критику советской традиции?

От этого советского идеала можно спускаться на ступень, на минус одну, две или три, чего-то не передавая. Сам Дашевский показывает пример, заменив в переводе Хопкинса мужские клаузулы на женские и отказавшись от рифмы, а в переводе из Горация (Ода IV, 7) не соблюдая размер, фактически сделав подстрочник. Но мужские клаузулы не свойственны русскому стиху, равно как и античные размеры обычно служили подстрочнику, а не противоречили ему. Но странность позиции Дашевского, отвергающего советскую вольность под видом точности, оправдана тем, что он отходит от поэтизмов в пользу гномичности уже в переводе Горация, и, таким образом, минус-перевод оказывается некоторым возвращением к более четкому видению причинно-следственных связей, в отличие от романтического вычленения причин и следствий в потоке эмоциональных впечатлений. Так, Гораций говорит тогда в переводе не о том, что происходит, а о том что будет: «Но небесный урон возмещают быстрые луны» – в значении «дурная погода скоро пройдет», или «прибавят ли к сегодняшнему итогу завтрашние / Сроки» в значении «дадут ли прожить еще немного»; и если в ритмике стиха это можно было бы понять как традиционные поэтизмы, ритмическая трещотка создала бы густую аффективную атмосферу, то когда эта ритмическая трещотка отключена, создается эффект странности, что вот мы столкнулись с тем, что есть только причина, следствие и мы. В переводе сонета Хопкинса «I wake and feel the fell of dark, not day» отчасти передается изысканная звукопись оригинала, но при этом меняется интонация:

I wake and feel the fell of dark, not day.
 What hours, O what black hours we have spent
 This night! what sights you, heart, saw; ways you went!
 And more must, in yet longer light's delay.

Проснусь – не день, оскомины от мрака.
 Что за ночь прожито часов, да черных!
 Исхожено-то, видено-то сердцем!
 Но крохи, как исчислишь срок до света.

Так, благодаря отказу от формального соответствия возникает гномичность: в отличие от сюжета оригинала, раскаяния, которое занимает всю ночь и подчиняет себе все остальные эмоции, здесь, наоборот, обособляется одна эмоция, чувство рокового, быстротечного времени. История переживания, аффекта покаяния, который только и оправдывает лирическое волнение, оказывается заменена

на мудрость: все аффекты и весь опыт ничто перед тем переживанием времени и смертности, которое и образует мудрость. Это отвечает выводам и критиков авторской гномической поэзии Дашевского [Марков, 2013].

Но сразу тогда возникает вопрос, а как именно становится возможен такой отказ от аффектов не как вопрос выбора темы и материала, но как вопрос техники перевода или переложения? От ответа на этот вопрос зависит успех всего нашего исследования, а именно как в современной поэзии читатель может определять, что перевод, а что – переложение, в зависимости от того, признает ли читатель, действует ли на него или на нее мысль оригинала или «гномическое» усилие переводчика. И неожиданно оказывается, что Дашевский дал ответ на этот вопрос в одной из самых ранних своих работ, которую обычно не учитывают литературоведы и критики, а именно в предисловии к публикации перевода поэмы Арата из Сол «Явления» А. А. Россиусом [Дашевский, 1992]. Перевод этого крупнейшего памятника эллинистической дидактической поэзии требовал комментария для современного читателя, причем не ограничивающегося простым указанием на то, что в доромантическое время дидактическую поэзию ценили, а романтизм с его культом индивидуализма и охваченности самостоятельно действующими аффектами стал презирать дидактическую поэзию с ее заранее известными решениями, как именно надо реагировать на какой тип знания.

Дашевский в предисловии показывает, что сам тип знания менялся в античности, так что определенный акт смыслового «перевода» осуществлялся уже тогда, причем приводивший к той самой читательской цензуре. Не просто читатель что-то начинает считать «переводом», а что-то «вариацией», как в современной поэзии, но так как речь идет об освоении научного, почти сакрального смысла, то читатель какой-то способ существования и оформления этого смысла признает, а какой-то отвергает. То, принималась ли поэма полностью или частично, оказалось в зависимости от того, как понимались сами научные законы, как действие тотальное, при котором все оказывается переводом, любое изложение науки релевантно положению дел, или как действие в избранных ситуациях, когда одно научное изложение оказывается релевантным, а другое, имеющее в виду более сложные отношения между вещами, отвергается как не-гномическое, как вариация, которая не имеет отношения к делу.

Дашевский разбирает важный вопрос, почему в поэме Арата нет обычного Вступления, обращения к Музам или ученику, и при этом она явно распадается на две части: на астрономическую и метеорологическую. Дашевский видит в таком членении поэмы и отсутствии Введения следы борьбы средней Стои за чистоту стоического учения. Для ранней Стои, позицию которой в целом разделял Арат, было важно учение «о промыслительных знаках божества, понимание которых в принципе совпадало с пониманием естественной каузальной связи». Тогда как средняя Стоя, как Посидоний, учитель Цицерона, восприняла учение о «всемирной симпатии» и ввела принцип «дальнодействия», «непосредственного влияния светил на судьбы людей» [Дашевский, 1992, с. 11]. Для средней Стои были

немыслимы никакое вступление (так что аутентичного и не осталось), ни вторая часть поэмы, что отвечало, замечает Дашевский, и александрийскому вкусу, для которого объем поэмы более 1000 строк противоречил идеалу изящества. Для нас непосредственное ассоциируется с соприкосновением, под влиянием ньютоновской физики, а различные знаки – с культурой, с системой опосредований. Но для философского подхода тогда знак и есть то, что событие происходит, что оно уже не может не произойти, а тогда как средняя Стоя, поставившая под вопрос статус знака, усложнившая отношение между мыслью и знаком, позволила выбирать две отдаленные точки, которые во всемирной связности могут совпадать, неожиданно далекая звезда окажет влияние на далекого человека, просто совпав с ним, с его местом и его бытием.

Наша гипотеза состоит в том, что в проекте Марии Степановой «За Стиви Смит» происходит возвращение от «средней Стои» к «древней», иначе говоря, от такой семиотики, от каталогов сложных сплетений, в которой должно возникнуть прямое действие как нечто дополнительное, к определенной новой естественности, «метеорологической» ясности. Здесь оказывается важен еще один пример. А. В. Ямпольская [Ямпольская, 2016, с. 112] с опорой на цитату из Степановой как раз разделяет двух феноменологов-эстетиков, Мишеля Анри и Анри Мальдине, и это разделение как раз соответствует тому, как Дашевский понимал отношение к вопросу о промысле древней и средней Стои. Где Анри всегда исходит из прямой каузальности и соблюдения ее условий, там Мальдине говорит о всеобщей эмпатии и особых силовых линиях уже внутри этой эмпатии, а не при соприкосновении вещей. Анри и Мальдине одинаково вдохновляются русским авангардом, но толкуют его по-разному. Для Анри переживание цвета и формы ничем не отличается от переживания боли, холода или радости. Но именно поэтому здесь мыслить фрагментом, обособить произведение искусства от потока жизни – это всегда перевод: «определяя фрагмент полотна как полотно объективно красного цвета, мы совершаем искусственный акт отчуждения».

Ямпольская, пересказывая позицию Анри, говорит, что в таком фрагментировании есть преимущество освобождения от своей собственной позиции, «мы выводим самих себя из игры». Поэтому, по Анри, восприятие искусства – духовная практика: следует признать свою ранимость, ввести себя в игру и, приняв полотно не просто как фрагмент бытия, а как подлинный красный цвет, расплакаться и проникнуться переживанием. Тут Ямпольская как раз цитирует слова Степановой «жизнь продолжает себя». Это кода стихотворения «Летчик» («А жизнь продолжает себя»), которое возникло на перекрестии мужской и женской оптики, и в конце концов оказывается, что жизнь как аффективная практика противостоит и обычаю фрагментирования, обрезки действительности мужским или женским взглядом, и выделению каких-то принципиально аффицирующих линий в якобы всеобщей связности жизни. А как раз Мальдине мыслил как «средняя Стоя»: для него Кандинский только систематизировал аффекты, а не открыл путь к этому возвращению аффектов, он только навел порядок в этом мире все-

общей эмпатии, и поэтому при всей близости позиций Анри и Мальдине, как доказывает Ямпольская, это разногласие непреодолимо.

Итак, чтобы перевод стал переложением, но при этом гномическим и поэтому принимаемым читателем как точный, надо изменить отношение к причинности, перейти от образа всеобщей эмпатии, где фатум оказывается лишь некоторым сюжетом среди других сюжетов и любая гномичность только сухо систематизирует мотивы (как Кандинский, по Мальдине), к образу простой причинно-следственной связи, где гномичность возвращает нас самих, нас как действующих и ответственных субъектов, так что переложение, отказываясь от формальных признаков, делающих его переводом, отказывается от такого эмпатического смысла перевода, что через него мы «чувствуем все стороны оригинала», но зато позволяет нам понять, о чем идет речь. К сходным выводам о локализации эмоции, гномичности и эмпатии приходили исследователи оригинальной поэзии Степановой, но только в рамках критики отдельных примеров, не систематизируя полученные результаты и не раскрывая общие принципы такой поэтики.

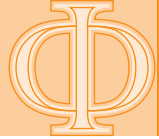
Так, У. Ю. Верина, анализируя стихотворение «Поезд едет долгой белой горкой...» [Верина, 2015, с. 48], говорит о том, что фрагмент в этом стихотворении выступает не как принцип поэтики, а как инструмент, позволяющий выхватить «мир» и «сюжет». Такая инструментализация фрагмента, по мнению Вериной, ведет не к жанровому сдвигу, а к возвратному движению в сторону лирики: «Его величина отмерена точно: ровно настолько, чтобы быть лирическим стихотворением, а не частью недописанного лиро-эпоса». Перед нами не метафора, а вполне точное описание техники работы, при которой мы возвращаемся к естественности лирического высказывания, в котором лирика возникает не как отдельный инструмент влияния внутри более сложного эпического целого, не как дополнительный эмоциональный инструмент, но как непосредственное отношение между ассоциативными рядами воображения и организацией речи.

Заметим, что в рассмотренном стихотворении Степановой, изображающей поездку на дачу по горьковскому направлению, дачная жизнь отождествляется с Китежем, а движение скорого поезда – с попыткой разорвать пуповину. У другого поэта это были бы просто сильные метафоры невозвратного прошлого и роковой тоски по нему, тогда как у Степановой это образы с дополнительным смыслом, потому что Китеж находится как раз по тому же направлению, только еще дальше Нижнего Новгорода, а железные дороги могут быть увидены именно как питание единого организма. Таким образом, перед нами сложнейшая картина, где есть и рождение, и смерть, но, в отличие от привычной сентиментальной лирики, невозможно определить, где именно они, что в доме, а что в дороге. Все определяется через направления, иначе говоря, выделяются силовые линии эмпатии в сложном сродстве всех вещей. Но конечное чувство должно быть однозначным: сбывается не бывшее («В более не бывший город Горький»), иначе говоря, причинно-следственная связь работает, хотя обратная перспектива памяти и воспоминания отличается от прямой перспективы замысла.

В конце концов Верина подходит близко к различению «средней Стои» и «ранней Стои» [Верина, 2017], но отождествляет их с «поэтикой молодости», когда все кажется связным и фатум приходит неизвестно откуда, и «поэтикой зрелости», когда важно гномическое понимание, что причина не остается без своего следствия, и следствие не результат особо выделенного среди лирического переживания сюжета, но непосредственный результат рецепции. Отсутствие терминологического аппарата, предложенного нами, помешало увидеть в этом более общий принцип, связанный и с мировоззренческими вопросами, и с ролью издателя и читателя в современном литературном процессе. Тогда как анализ гномической поэзии позволит увидеть этот общий принцип со всей ясностью.

Несколько небольших стихотворений из сборника «За Стиви Смит» показывают работу гномического принципа. Так, стихотворение «О лев огромный как сарай...» [Степанова, 2020, с. 41] представляет собой перевод «Oh, Lion, in a peculiar guise...», но с возможной памятью и о гораздо более развернутом стихотворении на ту же тему «Sunt leones» (здесь и далее Стивен Смит цитируется по электронному изданию [Smith, 2016]), посвященного взгляду на раннехристианских мучеников с точки зрения неопределенного будущего, будущего и церкви, и страны, и искусства. В развернутом стихотворении, которое мы тоже должны учесть для полноты картины, Смит говорит, что львы как орудия мучения скрепляли будущую Церковь и внесли особый вклад «с точки зрения современного искусства, они сделали набросок / окрасив пески Колизея румяным / литургически жертвенным оттенком». По сути, в стихотворении говорится об особой эмпатии: христиане даже в момент, когда в них вонзались челюсти львов, чувствовали, что львы что-то значат в этой их неприятности. Церковь, говорит Смит, прославила только мучеников, но не львов, хотя они были частью совершенно омерзительной ситуации жертвоприношения, а мы как художники, не способные отвернуться от мерзости, должны воздать должное львам, сделавшим возможным мученичество и торжество христианство. По сути, перед нами мир «средней Стои» – гражданская жизнь, церковная жизнь, искусство и бытовая любовь к животным – это мир всеобщей эмпатии, а Церковь, признав христиан в качестве преимущественных носителей будущего, тем самым оттеснила на второй план львов, и одно «дальнодействие», промысел Божий по отношению к отдельному святому, не дало увидеть другое, гораздо более эмпатическое дальное действие, волю животного, вдруг совпавшую с конечной волей Божией. Смит создает сложную эмпатическую картину, в которой в конце концов должна найти оправдание ее, а не официальная церковная картина дального действия, тогда как в четверостишии про льва та же самая картина искупления и оправдания как части исторического процесса передана предельно афористически.

У Степановой четверостишие Смит воспроизведено с определенным учетом всей тематики Смит: «Sharp Roman road to Paradise» передано «Ты путь прямой из Рима в рай», иначе говоря, из усложненной метафоры «остроты» остается только прямая каузальная связь и лев выступает одновременно и как инструмент



казни, и как полный путь. Все дистанции всеобщей эмпатии сокращаются, и простая связь причин обеспечивает доставку судьбы христианина на любое расстояние. Последние две строки, «Сожри скорей мое ты тело / Чтобы душа улетела», как перевод «Come eat me up, I'll pay thy toll With all my flesh, and keep my soul», только подтверждают сказанное: причинно-следственные связи действуют полностью, независимо от лирических эмпатических механизмов. Метафоры социальные, политические, потребительские, даже простые пищевые и ритуальные, уходят, и остается только инструментализация муки, превращающая душу в совершенный инструмент восприятия событий. Полное уничтожение тела означает полное спасение души, и здесь важно не выстраивание линий судьбы, линий дальнего действия, со сложными предзнаменованиями и метеорологическими или артистическими образами, а простое указание на то, как земное тело, погибшее, соотносится с небесным телом, оно же – спасаемая душа.

Другое подражание [Там же, с. 27] кажется довольно точным: ни одно слово не опущено, слова сохранены, более того, сохранен ритм. Кажется даже, что это не перевод минус, а перевод плюс:

Выключите свет,
Этот яркий свет,
Пусть наступит тьма.

Выключите День,
Ночь придет сама.

Put out that Light,
Put out that bright Light,
Let darkness fall.

Put out that Day,
It is time for nightfall.

Но на самом деле опущено название «Свет жизни», которое превращало это стихотворение в большую лирическую метафору, всеобщего соответствия образов дня и ночи, света и тьмы, этой эмоциональной включенности множества противоположностей, среди которых надо угадать свою судьбу. Исключение «метеорологического» (по Арату и Дашевскому) заглавия сразу вернуло стихотворение к ценностям ранней Стои. Несмотря на сохранение ритма, изменилась интонация. У Смит в мире всеобщей эмпатии стали уже действовать роковые механизмы, время тьмы уже наступает, и поэтому любой призыв, любое желание, чтобы тьма наступила – это в конце концов необходимость. Тогда как Степанова располагает сюжет между полным принуждением («пусть наступит») и полной свободой («ночь придет»), простое употребление будущего времени уже вводит другие

координаты, не эмпатии, а того, что даже если события предрешены и как будто принуждение желанно, а свобода неизбежна, прежде осознания желанности и неизбежности причинно-следственная связь сработает.

В стихотворении о воробье [Там же, с. 35] пропущены две средние строки, буквально: «Март, и тонкие ветки пляшут, и неистовый воробей встречается в них умело».

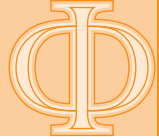
Вот летит воробей и на ветку прыг,
Аж пригнулась она от такой-то тяжести.
Сядь мне на сердце, радость моя –
Прижми его, чересчур разлетелось.

When the sparrow flies to the delicate branch
He seems to be a heavy one alighting there. (...)
Fly again to my heart oh my beloved,
My heart flies too high when you are absent.

Здесь тоже, помимо того, что мы узнаем все интонации Дашевского в переводе, опущение средних строк столь же значимо, сколь опущение заглавия в другом случае. Смит описывала мир весны, который настолько заражает всех эмоциями, что сердце не может не лететь вслед воробью, хотя всех все равно подстерегает пока незримый рок. Степанова иначе поступает, воробей оказывается предзнаменованном в смысле Арата, некоторым примером того, как даже в ситуации полной самостоятельности сердца причинно-следственная связь сработает, и она может оказаться как губительной для любви, так и спасительной для человека. Как звезды губят людей неумолимым ходом времени и спасают мореплавателей, так и здесь призыв к умеренности, начало самой древней стоической этики, оказывается губительным для всех сравнений и чувств, но спасительным для эстетического целого.

Степанова применяет и другие техники в гномической поэзии, например, в стихотворении, где Miss Pauncefort заменена на безличные «Они» («Они пели и пели на верхней ноте» [Там же, с. 8]), и тем самым тоже прослеживаются более общие этические законы причинно-следственных связей, но это требует отдельных исследований. Пока мы можем сформулировать выводы нашего исследования. Мария Степанова в книге «За Стиви Смит» широко заимствует опыт Григория Дашевского, причем как в технике перевода, так и в создании оригинальной поэтической стилистики, которая, по выводам исследователей Дашевского, может точнее перевода передавать достижения мировой поэзии различных эпох. При этом Степанова опирается не на отдельные особенности подхода Дашевского к поэзии, а тщательно реконструирует то движение мысли, которое стоит за этими переводческими решениями.

Но эта полная реконструкция движения мысли, достаточно обозначенная в прозаическом комментарии к книге «За Стиви Смит», не вполне прозрачна



в силу особенностей комментария, который раскрывает всегда движение от одного художественного решения к другому, и даже если указывает на вне-литературные мотивации художественных решений, то называет их по отдельности. Тогда как оригинальность подхода Степановой, творчески развивающего подход Дашевского, состоит в том, что таких мотиваций несколько. Они оказываются удачно суммированы в тексте Дашевского по классической филологии, который обычно не учитывается исследователями поэтики Дашевского и поэтики Степановой. Но именно обращение к этому тексту позволило реконструировать эту множественную внелитературную мотивацию, которая и создала новый тип перевода-подражания, обращающего переводимого автора к общим этическим истокам европейской цивилизации. Обращение к раннестоической этике позволило преодолеть инерцию романтизма, которая обычно даже если преодолевается на уровне отдельных решений, продолжает действовать в неосознаваемых эстетических предпочтениях, особенно когда поэт ориентируется на домодерное наследие. Здесь эта инерция была преодолена на уровне глубинного понимания того, как возможна гибель и спасение, и тем самым как стоические, так и христианские интенции Стиви Смит предстали в наиболее изящном и облагороженном виде.

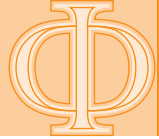
Библиографический список

1. *Аверинцев С. С.* Гномическое начало в поэтике Вяч. Иванова // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*. Budapest, 1996. Vol. 41. С. 3–12.
2. *Брюсов В. Я.* Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М.: Геликон, 1918. 202 с.
3. *Верина У. Ю.* «Большие» и «малые» поэтические формы в новых лиро-эпических отношениях (на материале поэзии М. Степановой) // *Вестник Российского университета дружбы народов*. Сер.: Литературоведение, журналистика. 2015. № 1. С. 44–52.
4. *Верина У. Ю.* Поэтика «молодости» и «зрелости» в лирике М. Степановой // *Известия Уральского федерального университета*. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2017. Т. 19, № 1 (160). С. 205–222.
5. *Гутрина Л. Д.* Физиология, история и поэзия: творчество Марии Степановой на уроках литературы в старших классах // *Филологический класс*. 2016. № 3 (45). С. 49–53.
6. *Дашевский Г. М.* Переводы в режиме «минус...» // *Новое литературное обозрение*. 2005. № 3 (73). С. 216–217.
7. *Дашевский Г. М.* Слава звезд и слава поэта // *Небо, наука, поэзия: Античные авторы о небесных светилах*. М.: МГУ, 1992. С. 5–22.
8. *Левченко А. В.* Перевод как смирение: поэзия в переводах Григория Дашевского // *Від бароко до постмодернізму*. 2015. № 19. С. 252–258.
9. *Марков А. В.* Григорий Дашевский: жизнь и одно стихотворение // *Русский журнал*. 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Grigorij-Dashevskij-zhizn-i-odno-stihotvorenie>
10. *Марков А. В.* Переводы Марии Визи из Александра Блока: самосоздание контекстов // *Вестник Владимирского государственного университета им. Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых*. Сер.: Социальные и гуманитарные науки. 2019а. № 4 (24). С. 57–63.

11. *Марков А. В.* Продуктивная катахреза в прозаическом двуязычии Анны Присмановой // Вестник Вологодского государственного университета. Гуманитарные науки. 2019б. № 4 (15). С. 72–76.
12. *Пиотровска Й.* «Ключ к стихам – [...] то, что человек думает о себе или о своей жизни»: О поэтических принципах Григория Дашевского // *Literatura rosyjska: idee, poetyki, interpretacje*. Księga ofiarowana Pani Profesor Alicji Wołodźko-Butkiewicz. Katowice, 2018. P. 379–391.
13. *Степанова М. М.* За Стиви Смит. М.: Новое издательство, 2020. 64 с.
14. *Цибуля А. С.* «Невидимка-пила» // Новое литературное обозрение. 2014. № 4 (128). С. 285–289.
15. *Ямпольская А. В.* Революция в искусстве: эстетическая теория Кандинского в интерпретациях Мишеля Анри и Анри Мальдине // *EINAI: Проблемы философии и теологии*. 2016. Т. 5, № 1–2. С. 107–118.
16. *Smith S.* All the Poems. Kindle edition, 2016.

Сведения об авторе

Марков Александр Викторович – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва); e-mail: markovius@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-9-1-36>

TRANSLATION BOUNDARIES IN FOR STEVIE SMITH BY M. STEPANOVA

A. V. Markov (Moscow, Russia)

Abstract

Problem statement. The book *For Stevie Smith* by the Russian poet Maria Stepanova is a free translation of the verses by a famous British poetess. Stepanova, relying on Grigory Dashevsky's theory and practice, explains in detail the specifics of her work. However, due to specific features in Dashevsky and Stepanova's commenting method, the status of this type of imitations in the literary process remains not fully clarified.

Materials and methods. For the study, verses of the "gnomic" type were chosen. They express a single thought and allow one to see better mechanisms for constructing utterances that are different from those introduced by the rich imagery of plot poems. The main method was the reconstruction of the sources of Grigory Dashevsky's views on translation and imitation, going back to classical philology. The works were also taken into account of Stepanova's poetry experts and researchers, who posed close questions about the boundaries of art in creating new philosophical meanings similar to the philosopher and phenomenologist Anna Yampolskaya.

Results. The study proved that the position of Maria Stepanova reproduces the position founded by Grigory Dashevsky in interpreting the legacy of Aratus: the return from the ideals of semiotics of the Middle Stoa to the simplicity of the Early Stoa. Stepanova, unlike Dashevsky, not only sacrifices accuracy (in the terminology of Dashevsky, "translation minus"), but also adds something. Thus, it enhances the ethical pathos of Smith's poems, without any distortion of the plot of the poem, but due to a change in the coordinates in which didactic poem is read.

Conclusion. The *For Stevie Smith* book should be recognized as a special achievement of Russian poetry, not limited to the concepts of poetic translation and poetic imitation. This is an important experiment on updating of ancient and Christian ethics by exclusively lyrical means. In this experiment, a new type of translator refuses not from specific features of the form, but from the inertia of the romantic type of an utterance.

Keywords: *Maria Stepanova, Grigory Dashevsky, Stevie Smith, translation studies, imitation, lyrical variation, stoicism, ethics.*

Bibliograficheskij spisok

1. Averintsev S. S. Gnomicheskoe nachalo v poetike Viach. Ivanova [Gnomic principle in Vyach. Ivanov's poetry]. *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*. Budapest, 1996. Vol. 41. S. 3–12.
2. Briusov V. Ia. Opyty po metrike i ritmike, po evfonii i sozvuchiiam, po strofike i formam [Experiments in metrics and rhythm, in euphony and harmonies, in stanza and forms]. M.: Gelikon, 1918. 202 p.
3. Verina U. Iu. „Bol'shie” i „malye” poeticheskie formy v novykh liro-epicheskikh otnosheniakh (na materiale poezii M. Stepanovoi) [„Large” and „small” poetic forms in new lyro-epic relations (on the matter of poetry by M. Stepanova)] // *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie, zhurnalistika* [Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Literary criticism, journalism]. 2015. № 1. S. 44–52.

4. Verina U. Iu. Poetika «molodosti» i «zrelosti» v lirike M. Stepanovoi [Poetics of «youth» and «maturity» in the lyrics of M. Stepanova] // *Izvestiia Ural'skogo federal'nogo universiteta. Serii 2. Gumanitarnye nauki* [Bulletin of the Ural Federal University. Series 2. Humanities]. 2017. T. 19, № 1 (160). S. 205–222.
5. Gutrina L. D. Fiziologiya, istoriya i poeziya: tvorchestvo Marii Stepanovoi na urokakh literatury v starshikh klassakh [Physiology, history and poetry: the work of Maria Stepanova in literature lessons in secondary school]. *Filologicheskii klass* [Philological class]. 2016. № 3 (45). S. 49–53.
6. Dashevskii G. M. Perevody v rezhime «minus...» [Translations in the «minus...» mode] // *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 2005. № 3 (73). S. 216–217.
7. Dashevskii G. M. Slava zvezd i slava poeta [Glory of the stars and the glory of the poet] // *Nebo, nauka, poeziya: Antichnye avtory o nebesnykh svetilakh* [Sky, science, poetry: Antique authors about celestial bodies]. M.: MGU, 1992. S. 5–22.
8. Levchenko A. V. Perevod kak smirenje: poeziya v perevodakh Grigoriia Dashevskogo [Translation as humility: poetry in the translations of Grigory Dashevsky] // *Vid baroko do postmodernizmu* [From Barocco to postmodernism]. 2015. № 19. S. 252–258.
9. Markov A. V. Grigorij Dashevskij: zhizn' i odno stihotvorenie [Grigory Dashevsky: His life and one of his poems] // *Russian Journal* [e-source] <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Grigorij-Dashevskij-zhizn-i-odno-stihotvorenie>
10. Markov A. V. Perevody Marii Vizi iz Aleksandra Bloka: samosozdanie kontekstov [Translations of Maria Vezev from Alexander Blok: self-creation of contexts] // *Vestnik Vladimirskego gosudarstvennogo universiteta imeni Aleksandra Grigor'evicha i Nikolaiia Grigor'evicha Stoletovykh. Ser.: Sotsial'nye i gumanitarnye nauki* [Bulletin of Vladimir State University named after Alexander Grigoryevich and Nikolay Grigoryevich Stoletov. Series: Social and Human Sciences]. 2019. № 4 (24). S. 57–63.
11. Markov A. V. Produktivnaia katakhreza v prozaicheskom dvuiazychii Anny Prismanovoi [Productive catachresis in the prosaic bilingualism of Anna Prismanova] // *Vestnik Vologodskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Vologda State University]. Ser.: Humanities. 2019. № 4 (15). S. 72–76.
12. Piotrovska I. „Kliuch k stikham – [...] to, chto chelovek думаet o sebe ili o svoei zhizni”: O poeticheskikh printsipakh Grigoriia Dashevskogo [„The key to poetry is [...] what a person thinks of him- or herself or his or her life”: On the poetic principles of Grigory Dashevsky] // *Literatura rosyjska: idee, poetyki, interpretacje. Księga ofiarowana Pani Profesor Alicji Wołodzko-Butkiewicz. Katowice, 2018. S. 379–391.*
13. Stepanova M. M. *Za Stivi Smit* [For Stevie Smith]. M.: Novoe izdatel'stvo, 2020. 64 s.
14. Tsibulia A. S. „Nevidimka-pila” [„The Invisible Saw”] // *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 2014. № 4 (128). S. 285–289.
15. Yampolskaya A. V. Revoliutsiya v iskusstve: esteticheskaia teoriia Kandinskogo v interpretatsiyakh Mishelia Anri i Anri Mal'dine [Revolution in art: Kandinsky's aesthetic theory in the interpretations of Michel Henri and Henri Maldine] // *EINAI: Problemy filosofii i teologii* [EINAI: Problems of Philosophy and Theology]. 2016. Vol. 5, № 1–2. S. 107–118.
16. Smith S. *All the Poems*. Kindle edition, 2016.

About the author

Alexander Viktorovich Markov – Full Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow); e-mail: markovius@gmail.com