

# Л. Ф. Миронюк

---

## К проблеме ударения при переводе поэзии

---

Studia Rossica Posnaniensia 10, 141-147

---

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Л. Ф. МИРОНЮК  
Днепропетровск

## К ПРОБЛЕМЕ УДАРЕНИЯ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ПОЭЗИИ

Переводоведческий анализ проблемы ударения должен основываться не на простой констатации разрозненных отклонений от акцентологических норм, а на зависимости различных вариантов и аномалий, во-первых, от системы языка-речи, а во-вторых — закономерностей и структуры поэтического текста. В поэзии нередко встречаются своеобразные звуковые малапропизмы, которые, получив в системе стихотворного языка особое художественно-эстетическое значение, тем самым становятся нормативными с точки зрения их обязательной передачи на другой язык. Так, известная лермонтовская строка „Когда Рафаэль вдохновенный” была передана М. Рыльским на украинский язык с тем же ударением собственного имени („Коли Рафа́эль у натхненні”), которое А. С. Юрченко квалифицирует как устаревший вариант<sup>1</sup>. Однако сам М. Лермонтов не придает этому особого стилистического значения и параллельно употребляет форму „Рафаэль”:

Как луч зари, как розы Леля,  
Прекрасен цвет ее ланит;  
Как у мадонны Рафаэля  
Ее молчанье говорит (с. 115).

Она была свежа, как розы Леля,  
Она была похожа на портрет  
Мадонны — и мадонны Рафаэля (с. 409)<sup>2</sup>.

С таким же ударением встречается это имя в трагедии А. С. Пушкина *Моцарт и Сальери*.

---

<sup>1</sup> О. С. Юрченко, *Наголоси в поетичних перекладах*. „Рідне слово” 1973, вип. 7 (Киев), стр. 49.

<sup>2</sup> М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, Москва 1975, стр. 115, 409.

Мне не смешно, когда маляр негодный  
Мне пачкает Мадонну Рафаэля...

В двух акцентологических вариантах употребляет М. Лермонтов и имя Байрона, ср.:

Ты понимал, о мрачный гений,  
Тот грустный безотчетный сон,  
Порыв страстей и вдохновений,  
Все то, чем удивил Байрон (с. 288).

Нет, я не Байрон, я другой,  
Еще неведомый избранник,  
Как он, гонимый миром странник,  
Но только с русскою душой (с. 423).

Следовательно, здесь главное не в том, что поэт использует старые или новые акцентологические формы, а в том, что в зависимости от „стихов российских механизма” (А. Пушкин) активизируется то один, то другой вариант — хореический или ямбический, т.е. мужская или женская рифма. А. Вознесенский, утверждая, что „стихов природа — не грамматика, а нутро”<sup>3</sup>, в стихотворении *Собакалицис* следующим образом оправдывает употребление необычного ударения в слове „глухи”:

Я хочу, чтоб меня поняли.  
Ну, а тем, кто к стихам *глухи*,  
разъяснит двухметровый колли,  
обнаруживая клыки<sup>4</sup>.

„В самом языке, — пишет Ю. М. Лотман, — есть резерв художественных значений — естественная синонимия в лексике и параллельные формы на всех других уровнях”<sup>5</sup>. Таким резервом на орфоэпическом уровне является словарь вариантных ударений, или акцентологических параллелизмов. Акцентологический параллелизм охватывает почти все языковые уровни. Так, разноместность ударения может иметь: а) лексическое значение — различение омографов типа ИРЬС — ЁРИС, ХАРАКТЁРНЫЙ — ХАРА́КТЕРНЫЙ и пр.; б) стилистическое — КОМБА́ЙНЕР — КОМБАЙНЁР, РЖАВЁТЬ — РЖАВЁТЬ<sup>6</sup> и пр.; в) грамматическое — МО́ЛЧА (наречие) и МОЛЧА́ (деепричастие) и пр. „Тут акцентологическая дифференциация, — отмечает В. В. Виноградов, — (ср. женск. р.: сме́ла и сме́ла; зрёла и зрёла; ту́скло и тускло́ и т.п.) парализует возможность двусмыслицы при употреблении этих форм”<sup>6</sup>. В определенном смысле в систему акцентологических различий включается

<sup>3</sup> Там же, стр. 288, 423.

<sup>4</sup> А. Вознесенский, *Дубовый лист виолончелевый*, Москва 1975, стр. 155.

<sup>5</sup> Ю. М. Лотман, *Анализ поэтического текста*, Ленинград 1972, стр. 132.

<sup>6</sup> В. В. Виноградов, *Исследования по русской грамматике. Избранные труды*, Москва 1975, стр. 30 - 31.

и современное русское побочное ударение, которое „в отличие от словесного вообще не обозначено в словарях современного русского языка”<sup>7</sup>.

Словарь вариантных ударений „растворен” в словаре-справочнике *Русское литературное произношение и ударение* (Москва 1959, сокращенно РЛПУ-59), *Словаре трудностей русского языка* (Москва 1976, сокр. СТЯ-76) и словарях языка писателей, особенно — словарях рифм. Подобно „Периодической системе элементов” Менделеева, в которой ее гениальный создатель оставил пустые клетки для предвиденных новых ее членов, словарь вариантных ударений также допускает возможность появления новых форм, опричиненных действием закона аналогии, например: н<sup>о</sup>вы-н<sup>о</sup>вы́, ста́ры-ста<sup>р</sup>ы́, ме́лки —?, ро́бки —?, мо́кры —?, глу́хи —? и пр. Графически это можно представить следующим образом:

РЛПУ-59	СТЯ-76	ЯЗЫК ПОЭЗИИ (отмечаются лишь те случаи, которые не регистрируются словарями)
све́жи — свежи́ у́зки — узки́ твёрды — ...	све́жи — свежи́ у́зки — узки́ твёрды — тверды́ (разг.)	
ко́лка — ...	ко́лка — колка́ (разг.)	
плóхи — ... зерка́льный — ...	плóхи — не плохи́ зерка́льный — ...	зе́ркальный (А. Пушкин)
глу́хи — ... и т. п.	глу́хи — ... и т. п.	глухи́ (А. Вознесенский) и т. п.

Как видим, некоторые акцентологические пары (све́жи-свежи́, у́зки-узки́ и др.) отмечаются обоими словарями-справочниками — РЛПУ-59 и СТЯ-76. Акцентологическая вариантность других слов подтверждается лишь СТЯ-76, причем вторая форма, как правило, сопровождается особой стилистической пометой: твёрды-тверды́ (разг.) и др. Параллельные же формы отдельных слов носят чисто окказиональный характер и встречаются лишь в поэтической системе определенного автора („зе́ркальный” у А. Пушкина и „глухи́” у А. Вознесенского).

Наиболее полно акцентологический параллелизм реализуется в поэзии, где вариантность ударения поддерживается не только внутрострофическими

<sup>7</sup> Л. Оссовски, *Современное русское побочное ударение в свете словесного ударения*. „Studia Rossica Posnaniensia” 1970, z. 1, стр. 145.

связями типа

Онегин спит себе *глубоко*.  
Уж солнце катится *высоко*,  
И перелетная метель  
Блестит и вьется ... (гл. VI, XXIV),

но и внутрисклочными соотношениями, напр.: „Кто в звезды *око* вонзали *глубоко*” (В. Брюсов). Кроме того, в поэтическом языке слова включаются в систему вариативности не только в основных, но и некоторых других своих формах, ср.: ВОДА ... вод, водам, водами, о водах (устар. водам, водами, о водах) — СТЯ, с. 83; ВОЛНА ... волны, волнам, волнами, о волнах и *дон*. волнам, волнами, о волнах — СТЯ, с. 86 и др.

Р. Якобсон заметил, что „фоническая симметрия тесно связана с симметрией или асимметрией грамматической”<sup>8</sup>. При сравнении различных ритмомелодических систем на первый план обычно выдвигается разного рода асимметрия, обоснованная внутренними специфическими законами конкретного языка. Так, в известном двустишии Ю. Тувима из поэмы *Цветы Польши*

Kielbasa w kablak — źmija śpiąca,  
Swój własny ogon całująca

причастные формы „*śpiąca*” и „*całująca*” в силлабическом оригинале создают определенную фонетико-грамматическую целостность, не передаваемую (в формальном отношении) на русский язык в силу разноместности ударений (спящая — целующая) и фонетического несовпадения формантов (аш-ющ). С другой стороны, выбор языковых средств для передачи польского оригинала носит целенаправленный характер, так как постоянная закрепленность польского ударения влечет за собой использование русских форм с ударением на предпоследнем слоге, создающих женскую рифму. В соответствии с этим варианты „далёко”, „высоко”, „глубоко”, „волнами”, „водами” и др. чаще встречаются в переводах с польского языка, несмотря на их определенную стилистическую маркированность. Многочисленные примеры перевода лирики Адама Мицкевича подтверждают это обстоятельство, однако степень обусловленности предложенных в них акцентологических вариантов различна. Так, если в контексте

Мчится и смотрит, смотрит и мчится  
Следом коварного тока,  
Синяя бездна дрожит и кружится,  
Берег остался *далёко*<sup>9</sup>

слово „далёко” (как вариант более нормативного „далекó”) не связано с системой изобразительных средств автора и не имеет эквивалента в польском

<sup>8</sup> R. Jakobson, *O lingwistycznej analizie rymu*, „Prace filologiczne” 1963, t. XVIII, стр. 52.

<sup>9</sup> А. Мицкевич, *Стихотворения*, Москва 1956, стр. 42.

оригинале, ср.:

Bieży i patrzy, patrzy i bieży;  
Niesie go wodne przestworze,  
Już zdala suchych odbiegł wybrzeży,  
Na średniem igra jeziorze<sup>10</sup>,

то в катрене (перевод Н. П. Семенова)

Когда лишь призрак мой тут среди вас сидит,  
Глядит вам всем в глаза и громко говорит,  
Душа моя тогда *далёко*, ах, *далёко!*  
Скитается, полна упрека, ах, упрека!<sup>11</sup>

эта же языковая единица несет на себе не только ритмомелодическую (как в первом случае), но и семантико-стилистическую нагрузку, ср.:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,  
W oczy zagląda wam i głośno gada,  
Dusza w ten czas *daleka*, ach, *daleka*,  
Błąka się i narzeka, ach, narzeka<sup>12</sup>.

Наконец, наиболее подходящим (с точки зрения эквиритмии) контекстом для варианта „далёко” является перевод указанной строфы, предложенный поэтом С. Кирсановым:

Когда, как труп, сижу я перед вами,  
В глаза вам глядя, с громкими словами,  
Моя душа — *далёко*, ах, *далёко!*  
Скорбит она жестоко, ах, жестоко!<sup>13</sup>

В отличие от перевода Н. Семенова, в котором две первые строки основаны на мужской рифме (что создает некоторую излишнюю категоричность высказывания, не свойственную оригиналу), в интерпретации С. Кирсанова сохранена заданная автором рифмовка, закрепляющая удачные образцы русской силлабичности<sup>14</sup>.

В то же время весьма показательно, что переводы Н. Семенова и С. Кирсанова объединяет одна характерная деталь: оба переводчика сохраняют слово „далеко”, входящее в систему внутренней тавтологической и внешней рифм Мицкевича: „daleka, ach, daleka — narzeka... narzeka”. Словарь рифм поэта — это особым образом организованная семантико-стилистическая система, в которой уже пунктирно обозначены или намечены основные вехи конкретного образа или группы образов, что предопределяет необходимость его

<sup>10</sup> *Dziela Adama Mickiewicza*, t. 1, Lwów 1896, s. 63.

<sup>11</sup> *Собрание сочинений Адама Мицкевича*, т. 1, Санкт-Петербург — Москва 1902, стр. 226.

<sup>12</sup> А. Mickiewicz, *Dziela*, т. 1, Warszawa 1955, стр. 416.

<sup>13</sup> А. Мицкевич, *Стихотворения*, указ. соч., стр. 164.

<sup>14</sup> В. Британишский, *В сторону Кантемира (К переводам Леонида Мартынова из Яна Кохановского)*. В сб.: *Мастерство перевода*, сб. X, Москва 1975, стр. 249 - 253.

передачи в процессе перевода. По мнению И. Левого, „деформируется идея поэта, когда переводчик вынужден рифмовать совершенно новые, не содержащиеся в подлиннике значения”<sup>15</sup>. Поэтому понятно стремление переводчиков (особенно с родственных языков) возможно полнее передать словарь рифм оригинального автора, как, например, в следующем контексте:

Rośnij, kwiecie, <i>wysoko</i> ,	„Расти, цветок, <i>высо́ко</i> ,
Jak pan leży <i>głęboko!</i>	Как пан лежит <i>глубо́ко</i> ;
Jak pan leży <i>głęboko</i> ,	Как пан лежит <i>глубо́ко</i> ,
Tak ty rośnij <i>wysoko!</i> ” <sup>16</sup>	Так ты расти <i>высо́ко!</i> ” <sup>17</sup>

Чаше однако авторские слова-рифмы передаются не столь обнаженно и прямолинейно. Так, ни одному из переводчиков стихотворения А. Мицкевича *Nad wodą wielką i czystą* не удалось сохранить в системе авторской рифмовки эпитет „чистый”, выполняющий не только смысловую, но и структурно-композиционную роль (вхождение, с одной стороны, в состав рефрена, а — с другой — в антитезу „чистый” — „черный”):

Nad wodą wielką i *czystą*  
 Stały rzędami opoki,  
 I woda tonią przejrzystą  
 Odbiła twarze ich *czarne*;  
 Nad wodą wielką i *czystą*  
 Przebiegły *czarne* obłoki...  
 Nad wodą wielką i *czystą*  
 Błysnęło wzdłuż i grom ryknął...

В. Короленко, например, в состав рифм ввел слово „широкий” (*Nad wodnym szerokim простором*)<sup>18</sup>, что нивелировало заданную автором контрастность. Иное решение предложил В. Г. Бенедиктов: стержневым компонентом словаря рифм (и тем самым рефрена) он сделал слово „вода” („водáми”), придав ему необходимое — с эквиритмической точки зрения — силлабическое звучание:

Грозно склонясь над *водáми*,  
 Скалы воздвиглись рядами...  
 Смутно вдали над *водáми*  
 Тучи несутся с дождями...  
 Резко над теми ж *водáми*  
 Молнии вьются змеями...<sup>19</sup>

С точки зрения современной поэзии, перевод В. Г. Бенедиктова, конечно, устарел. В истории переводоведения он остался в качестве одной из попыток

<sup>15</sup> И. Левый, *Искусство перевода*, Москва 1974, стр. 244.

<sup>16</sup> *Dziela Adama Mickiewicza*, указ. соч., стр. 106.

<sup>17</sup> А. Мицкевич, *Стихотворения*, указ. соч., стр. 60.

<sup>18</sup> Там же, стр. 163.

<sup>19</sup> *Собрание сочинений Адама Мицкевича*, т. 1, указ. соч., стр. 228.

передачи силлабики польского оригинала, активизировавшей вариантность форм „вóдами” — „водáми”.

Таким образом, при переводоведческом анализе проблемы ударения следует учитывать два основных момента: 1) метрическая организация текста и 2) словарь рифм поэта. В комплексе это дает возможность объяснить причины использования многих вариантных („резервных”) форм, как нормативных, так и устаревших, а также чисто окказиональных, получивших в системе поэтического целого особую художественно-эстетическую значимость и — тем самым — ставших необходимыми в аспекте перевода на другой язык.