

<http://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.126>

УДК: 82.09

ЖИЗНЬ КАК МЕТАФОРА И МЕТАФОРА КАК ОПОРА ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

Ольга Марковна Табачникова

orcid.org/0000-0003-2622-6713

otabachnikova@uclan.ac.uk

*Доктор философии, доцент, заведующая кафедрой русистики,
Директор Центра имени Владимира Высоцкого
по изучению русского языка и культуры
Факультет гуманитарных наук, языков и глобальных исследований
Университет Центрального Ланкашира
Ул. Аделфи, PR1 2HE, г. Престон, Великобритания*

Аннотация. В первой части статьи исследуется феномен метафоры в ее онтологическом смысле – как неотъемлемой части поэтического мироощущения. На примере знаменитой развернутой метафоры при описании бала в романе Николая Гоголя „Мертвые души” обсуждается приращение смыслов, происходящее на уровне эстетики, как прямой эффект метафоры. Во второй части статьи метафора рассматривается как несущий элемент поэтической конструкции, который в определенном смысле играет роль инварианта в процессе поэтического перевода. На примере моей собственной переводческой деятельности я пытаюсь проследить за пересадкой поэтической метафоры из английского в русский. При этом метафора, которая терминологически означает движение, своего рода перетекание (и приращение) смысла, анализируется как научная модель. При построении этой модели цель автора – не отождествление, а приближение, не слепое сходство, не притянутое за уши сравнение двух явлений (хоть бы и формально подходящее), а обнаружение глубинного родства. При этом, как утверждается в статье, это родство совершенно не обязательно передавать всей совокупностью качеств – оно эстетически вытекает из главных свойств. На примере переводов из английской поэзии XX века (Роберта Фроста и Уилфреда Оуэна) показаны конкретные

поэтические решения, принятые мною как переводчиком. В то же время, обсуждаются и общие вопросы, неизбежно встающие при переводе, – в частности, о выборе поэтической формы с оглядкой на культурный контекст и на обе поэтические традиции. Наша цель при этом – проследить, что происходит в процессе перевода с метафорой, каким трансформациям она подвергается.

Ключевые слова: метафора, поэзия, модель, приближение, поэтический перевод, английский, русский.

Говоря о метафоре, мы, по большому счету, говорим о жизни. Ибо жизнь сплавлена с поэзией, пронизана ею, и лишив жизнь поэзии, человек становится не более чем частью животного мира. Другими словами, именно способность поэтизировать существование и делает нас людьми, а поэтический взгляд на мир – религиозного корня. За каждым бытовым явлением открывается его божественная глубина, и таким образом мы постигаем суть вещей.

Как известно, Гоголь славился тем, что мог опозитивировать любой предмет – и это, безусловно, отличительная черта поэта. Но поэтический взгляд – квинтэссенция творческих, животворящих сил – присущ в той или иной степени каждому. Стремление к тонкочувствованию сродни совести – оно потустороннего происхождения, как и сама поэзия. Как писал Юрий Лотман:

Исходным пунктом изучения стиха является сознание парадоксальности поэзии как таковой. Если бы существование поэзии не было бесспорно установленным фактом, можно было бы с достаточной степенью убедительности показать, что её не может быть (Лотман 1996: с. 45).

Таким образом, поэтическая метафора – неотъемлемая часть нашей жизни, нашего сознания. И недаром Книга Книг – Библия – написана прежде всего метафорически, ибо это книга о сути бытия. Подобным же образом и афоризм – ближайший родственник метафоры, так же вездесущ и всемогущ. Выражаясь словами Бердяева, „афоризм есть микрокосм, он отражает макрокосм, в нем всё” (Бердяев 1991: с. 87).

Как писал Шелли, метафорический язык обнаруживает „ранее не постигнутые связи вещей” (Уилрайт 1990: с. 91). В 16 лет, не

читав никакого Шелли, я, со всей неуклюжестью отрочества, силилась передать то же ощущение метафоричности мира и его поэтических воплощений, и до сих пор помню свою тогдашнюю, напыщенную и тяжеловесную формулировку: „по трубкам образов перетекает смысл”. Эдакая химическая машина преобразований действительности. Когда на наших глазах происходит химическая реакция чуда, возгонка одних явлений в другие, при которой высвобождается озарение.

Все было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, поднимающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами (Гоголь 2012: с. 15).

После этих гоголевских строк не только бал приобретает навсегда другое измерение, но меняется наше сознание, наша жизнь преобразуется праздником озарения, и мы вступаем в неё с трепетом, как нарядный ребёнок, вступающий со своим воздушным шариком в волну взрослой праздничной приподнятости, испытывая только счастье преддверия, предвкушения поэзии жизни. Ее поэтической полноты, ее многообещающей природы.

И это онтологическое озарение, это приращение смыслов, происходящее на уровне эстетики, и есть прямой эффект метафоры.

Но поэзия есть не только мироощущение, но и, в конечном счёте, продукт языка. И тем самым она, увы, сопротивляется переводу на другой язык, пересадке в другую культурную почву,

всем своим существом. Поэтический перевод можно сравнить с попыткой перенести в ладонях горсть воды – гармонию не удержать голыми руками, она неотвратно просачивается сквозь пальцы, оставляя один песок. И переводчик неизбежно становится соавтором, пытаясь воссоздать неуловимую стихию, зачерпывая из своего языка, из своего климата, где текут иные реки.

Однако материал стиха неоднороден. И как раз его метафорические образы, то есть твёрдые частицы – сравнения, философская насыщенность – подобно ракушечнику и гальке, легче выдерживают катаклизм перевода, чем сама голубая волна, чем растворённая в ней музыка. Так что именно метафора облегчает участь переводчика. Как писал Давид Самойлов по другому поводу, „и все, что было зыбко, растрепанно и розно, мороз скрепил слюною, как ласточкины гнезда” (Самойлов 1963). И для поэтического перевода метафора и есть эта скрепляющая ласточкина слюна, эти, говоря грубее, стыковочные крючья, позволяющие зацепиться за сходные смыслы в иной культуре, на другом языковом поле.

В этой статье я хотела бы на примере собственной переводческой деятельности проследить за пересадкой поэтической метафоры из английского в русский.

Поскольку, как было сказано, в случае метафоры речь всегда идет о семантическом движении (*phora* – по-гречески, движение), о перетекании смыслов, при котором происходит их приращение, то, говоря уже не в поэтических, а в научных терминах, мы имеем дело с некоторой моделью, а стало быть, неизбежно, с приближением. То есть, создавая метафорический образ исходного объекта или явления, художник вольно или невольно выделяет определенные связи (или сходства), по которым и происходит сравнение (сопоставление). При этом ясно, что добиться идентичности здесь невозможно (да и не нужно – ибо речь о приращении, а не об отождествлении); что выделяются лишь значимые в данном случае свойства объекта. Это имеет прямую параллель в мире науки, когда для изучения свойств некоего явления необходимо построить его абстрактную модель, вмещающую именно те его признаки, которые его определяют и являются целью изучения – при этом остальные свойства с необходимостью игнорируются. В этом смысле, точной

модели существовать не может (то есть всегда приходится чем-то пренебречь), уже хотя бы потому, что человеческие органы чувств не допускают абсолюта, а всегда воспринимают реальность с известной долей приближения. Так, например, говоря о точке на числовой прямой, математики имеют в виду чистую абстракцию, ибо никакой сколь угодно остро заточенный карандаш не поставит на бумаге безразмерную точку. И вопрос, таким образом, сводится не к тому, как всё сохранить, а к тому, чем именно можно пренебречь в данном случае, изучая реальные явления, но с необходимостью огрубляя их для построения абстрактной модели, поддающейся изучению.

Подобным образом дело обстоит и с метафорой. Как писал Иосиф Бродский:

Хорошее стихотворение сродни фотографии, которая четко фокусирует метафизические свойства объектов. Соответственно, хороший поэт – это тот, кто делает подобные вещи в стиле фотоаппарата: совершенно бессознательно, чуть ли не вопреки самому себе (Brodsky 1988: p. xvi).

И в этом практически бессознательном процессе происходит фиксация главных значимых свойств объекта, как физических, так и метафизических. Так вот, удавшаяся метафора сохраняет именно эти свойства, определяющие объект в целом. Я бы сказала, что это может служить определением или, по крайней мере, критерием оценки метафоры – насколько ей удалось сохранить значимые свойства исходника, его несущие конструкции (хотя это и не снимает возможных споров о самом списке значимых свойств!).

Для пояснения вернемся на минуту к развернутой гоголевской метафоре бала из „Мертвых душ”. В классификации эпифора-диафора (см., например, вышеупомянутую работу Ф. Уилрайта „Теория метафоры”), это, безусловно, эпифора – когда „семантическое «движение» <...> происходит от более конкретного и легко схватываемого образа к тому <...>, что, возможно, является более неопределенным, более сомнительным или более странным” (Уилрайт 1990: с. 83). Здесь имеем снова прямую параллель с научным методом, где „непонятное” сводится к понятному, включается в причинно-следственную цепь уже знакомых

и объясненных явлений. В данном случае, мухи на рафинаде (более конкретное и эмпирически знакомое и понятное) сравнивается с балом (явлением более абстрактным и расплывчатым). Но далее начинаются вопросы: например, автор мог бы ограничиться указанием лишь на сходство цветовой гаммы – „зачем так много черного на белом?” (Бродский 1992: с. 224) – цитируя известные стихи Бродского (совсем о другом – о белом листе, испещренном результатами поэтического творчества). Однако это чисто цветовое родство, семантически значимое в стихах Бродского, в случае „Мертвых душ” было бы только оболочкой и приращения смысла не произошло бы, ибо все остальные свойства и параллели были бы утеряны. То есть это была бы примитивная модель, где пренебрегли слишком многим и вместе с водой выплеснули и ребенка, как говорят англичане. Кроме того, просто черное на белом, сколь бы красивым ни был сам этот образ, не только не передает функциональности, ситуативной сути, внутренней сущности бала в контексте „Мертвых душ”, но и является скорее восходящей нежели нисходящей метафорой (Бродский в пересказе Довлатова при употреблении этих терминов привел примеры „ее глаза, как бирюза” и „ее глаза, как тормоза” соответственно для восходящей и нисходящей метафоры) (Довлатов 1993: с. 321). Для Гоголя же, конечно, архи-важен элемент иронии, то есть в вышеупомянутом смысле его развернутая метафора намеренно нисходяща.

То есть, еще раз: речь идет не о притяннутом за уши сравнении (хоть бы и формально подходящем), а об обнаружении глубинного родства. Причём родство совершенно не обязательно передавать всей совокупностью качеств – оно эстетически вытекает из главных свойств. Так знаменитое чеховское описание лунной ночи через осколок разбитой бутылки, отражающий лунный свет, дает нам картину целиком, достраиваемую нашим воображением, ибо здесь присутствуют одновременно цельность и точность. Так же и хорошая метафора никогда не нарушит цельности и точности, из нее не торчат ослиные уши чего-то чужеродного единому образу.

Но перевод – это всегда исходные жесткие рамки, накладываемые на творчество переводчика. В каком-то смысле, его можно сравнить с человеческой жизнью – нам дается коридор предопределения, называемый судьбой (для тех, кто в нее верит), но

внутри этого коридора мы имеем свободный выбор. Аналогично, исходник – это коридор судьбы, внутри которого переводчик волен принимать решения. И хотя Жуковский, как известно, считал, что переводчик в прозе – раб, переводчик в стихах – соперник, но известная (и весьма немалая) доля рабства сохраняется и при поэтическом переводе. Как коверный клоун, переводчик стремится удержать все предметы, но их слишком много, и подхватывая один, он неизбежно роняет другие. А это значит, что чем-то приходится жертвовать.

И, коль скоро речь идет о стихах, то первое решение, которое должен принять переводчик – это выбор формы (которая в поэзии равновелика содержанию). Хотя решение о форме – это не обязательно жертва. Известна полемика Бродского с выдающимся французским поэтом Ивом Бонфуа, где в ответ на возмущение Бродского переводом мандельштамовских произведений на английский белым стихом, Бонфуа написал целую статью о форме поэтического перевода. В ней он соглашался со следующим пассажем Бродского, содержащим, кстати сказать, прекрасную метафору:

Стихотворение есть результат известной необходимости; оно неизбежно, как и его форма. <...> Форма благородна. Она сосуд, в который залит смысл. Они нуждаются друг в друге и взаимно освящают друг друга; это союз души и тела. Разбейте сосуд и содержимое вытечет безвозвратно (Brodsky 1974).

И при этом Бонфуа решительно возражал против ключевого тезиса Бродского о недопустимости для переводчика нарушения строгих классических форм, о необходимости запрета на разрушение просодии. Доводы Бонфуа сводятся к тому, что форма культурно и исторически обусловлена.

„Регулярный стих отражает <...> общность верований”, – писал он, – „тогда как верлибр наоборот возникает только тогда, когда больше не существует общей для всех истины, управляющей умами, – то есть, когда каждый сам шарит в потемках, нащупывая свою собственную систему ценностей, свою собственную форму” (Vonnefoy 1979: p. 376).

И здесь приходится взвешивать культурный контекст, как (в интересующем нас случае) английский, так и русский.

Как писал Вяземский:

Есть два способа переводить: один независимый, другой подчиненный. Следуя первому, переводчик, напитавшись смыслом и духом подлинника, переливает их в свои формы; следуя другому, он старается сохранить и самые формы. <...> Переводы независимые, то есть пересоздания, переселения душ из иностранных языков в русский, имели у нас уже примеры блестящие и разве только что достижимые: так переводили Карамзин и Жуковский. Превзойти их в этом отношении невозможно. <...> Переселения их не отзываются почвою и климатом родины. <...> Я, напротив, хотел испытать, можно ли, не насильствуя природы нашей, сохранить в переселении запах, отзыв чужбины... (Вяземский 1984: с. 128).

К этому же выводу (и, стало быть, снова к необходимости выбора) приходит, видимо, всякий переводчик. В своей работе над переводами поэзии Первой мировой войны с английского на русский я сталкиваюсь с подобным выбором постоянно. Среди английских переводчиков также существует приверженность одной из двух традиций – апроприировать оригинал, делая его достоянием английской культуры (так поступают, например, в журнале *Modern Poetry in Translation* (МРТ), одном из ведущих британских журналов переводной поэзии), или же сохранить в переводе образ и дух исходника, в случае переводов с русского – образ России. Я же выбрала себе следующую стратегию – сохранять просодию везде, где она присутствует в английском оригинале (и, по возможности, сохранять максимально точно); однако, если оригинал написан верлибром, то поступать, как описывал Вяземский: напитавшись смыслом и духом подлинника, создать свое (при этом тоже, как правило, нерифмованное) стихотворение, но как бы более не оглядываясь на детали исходника.

Что же происходит при этом с метафорой? Зависима ли она от способа перевода? Думаю, что да, в том смысле, что она подвергается деформации, если переводчик идет, условно говоря, по второму пути (вдохнуть чужое, пропустить через себя и выдохнуть уже в большой мере свое); и в целом мало видоизменяется, если им избран первый путь (максимального

следования форме оригинала). Самый, пожалуй, яркий пример адаптации чужого и встраивания его в свой культурный контекст (хотя это и не касается метафоры напрямую), – это замена русских имен и реалий на местные – скажем, (русских) собак на (африканских) лошадей в африканской постановке чеховского „Предложения” в начале 60-х годов прошлого века. Это, конечно, крайние примеры, но позволяющие наглядно проиллюстрировать нашу мысль. Такое одомашнивание или окультуривание, пересадка на свою почву, в свой образный ряд видны даже в пословицах – сравните, например, „На Бога надейся, но сам не плошай” и „на Аллаха надейся, но верблюда привязывай”. Однако в нашем случае – русской и английской культур, культур европейско-христианского корня – отличия более тонки и скрыты, а не столь наглядно обнажены.

Предлагаю теперь рассмотреть мой перевод стихотворения Роберта Фроста 1928 года „Однажды у Тихого океана”, который можно воспринимать как развернутую метафору апокалипсиса, предостережение человечеству, и в котором, как мне кажется, мне удалось максимально сохранить как форму, так и дух оригинала. То есть я пошла по первому пути (максимальной близости к подлиннику) ввиду его (подлинника) регулярной просодической формы, близкой к русской традиции.

- Вот подстрочник этого стихотворения:

Роберт Фрост: *Однажды у Тихого океана*

Вздыбленная вода производила смутный грохот.

Огромные волны оглядывались на другие, накатывающие,

И думали о том, чтобы сделать с берегом что-то такое,

Что вода никогда прежде не делала с сушей.

Облака в небе были низкими и растрепанными,

Как пряди волос, вздымающиеся в блеске глаз.

Было трудно сказать с уверенностью, и все же это выглядело так,

Как будто берегу повезло, что его поддержали обрывистые скалы,

Обрыву повезло, что его поддержал континент;

Всё это выглядело так, как будто ночь темных намерений

Наступала, и не только ночь, а эпоха.

Кто-то должен быть готов к ярости.

То, что грядет, будет больше, чем вздыбленная океанская вода,

Перед тем, как прозвучит Божье последнее слово: „Потушите свет!”.

- А вот это стихотворение в английском оригинале:
Robert Frost: *Once by the Pacific*

The shattered water made a misty din.
Great waves looked over others coming in,
And thought of doing something to the shore
That water never did to land before.
The clouds were low and hairy in the skies,
Like locks blown forward in the gleam of eyes.
You could not tell, and yet it looked as if
The shore was lucky in being backed by cliff,
The cliff in being backed by continent;
It looked as if a night of dark intent
Was coming, and not only a night, an age.
Someone had better be prepared for rage.
There would be more than ocean-water broken
Before God's last Put out the Light was spoken.

- Теперь же приведу свой перевод:
Роберт Фрост: *Однажды у Тихого океана*

Грохочут волны. Каждой всё видней
Те гряды волн, что следуют за ней
И нарастают за её спиной,
Как мысль – всё выше с каждою волной –
О том, что с сушей сделает вода
Сейчас, что не бывало никогда.
И тучи тут – терзают небеса,
Так пряди налетают на глаза.
Не угадать, но видишь в свете волн,
Что берегу поддержкой этот холм,
А этому холму – весь материк,
И кажется, ночной крадётся крик;
Не просто крик, не просто ночь, а век –
Век ярости – готовься человек:
Сначала грохот битых волн и лет.
А после Бог навек погасит свет.

Здесь, как мы видим, сохранены почти дословно все метафоры исходника; практически ничего не привнесено извне, но содержание при этом залито в требуемую форму, соответствующую форме оригинала.

Пример противоположного типа – когда я несколько видоизменяю форму, то есть пропускаю исходник через себя, а после воссоздаю собственный продукт, хотя и, конечно же, помнящий об оригинале – это перевод стихотворения Уилфреда Оуэна (Wilfred Owen) „Dulce et decorum est”. Здесь засилье причастий и деепричастий, разнообразных глагольных форм, которые – при точном „кальковом” воспроизведении – делают рифмы грамматическими, то есть предсказуемыми, снижают общий поэтический уровень и заслоняют собой другие части речи (особенно, конечно, чрезвычайно важные – существительные), а также снижают и общий пафос этого произведения, то есть затемняют его дух и главный посыл. Поэтому здесь и необходим в большой степени второй путь – обширной творческой переработки, при которой в жертву приносится не только форма и непосредственная близость к оригиналу, но и – с неизбежностью – некоторые метафоры, для которых просто не остается места ни семантически, ни ритмически. И однако, несмотря на это, представляется, что дух оригинала здесь сохранить удалось, а значит жертва оправдана! То есть удалось внять совету Пастернака о том, что следование исходнику в мелочах не должно затемнять общего впечатления, иначе „такие переводы не оправдывают обещания. Их бледные пересказы не дают понятия о главной стороне предмета, который они берутся отражать, – о его силе” (Пастернак 2004: с. 52).

Итак, вот подстрочник, в котором я укажу, какими именно метафорами *пришлось пожертвовать* (*их я возьму в скобки из звездочек*), **какие устояли (их выделю жирным шрифтом)**, а какие метафоры, строго говоря, являются //привнесенными, то есть новыми или видоизмененными// (//там, где это произошло, будут стоять косые скобки//).

- А вот исходный английский текст:

Wilfred Owen, *Dulce et Decorum Est*

Bent double, like old beggars under sacks,
Knock-kneed, coughing like hags, we cursed through sludge,
Till on the haunting flares we turned our backs,
And towards our distant rest began to trudge.
Men marched asleep. Many had lost their boots,
But limped on, blood-shod. All went lame; all blind;
Drunk with fatigue; deaf even to the hoots
Of gas-shells dropping softly behind.

Gas! GAS! Quick, boys! – An ecstasy of fumbling
Fitting the clumsy helmets just in time,
But someone still was yelling out and stumbling
And flound'ring like a man in fire or lime. –
Dim through the misty panes and thick green light,
As under a green sea, I saw him drowning.

In all my dreams before my helpless sight,
He plunges at me, guttering, choking, drowning.

If in some smothering dreams, you too could pace
Behind the wagon that we flung him in,
And watch the white eyes writhing in his face,
His hanging face, like a devil's sick of sin;
If you could hear, at every jolt, the blood
Come gargling from the froth-corrupted lungs,
Obscene as cancer, bitter as the cud
Of vile, incurable sores on innocent tongues, –
My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory,
The old Lie: *Dulce et decorum est Pro patria mori.*

- Теперь приведу свой перевод:

Вилфред Оуэн

Dulce et Decorum est (pro patria mori)

(„Сладко и почетно умереть за свою страну”)

Согнувшись в три погибели, влача,
Как нищие, пожитки, в злую жижу
Проклятья харкая, зловещего луча

Отсвѣт оставив за спиной, всё ниже
Клонясь, бессильные, мы спали на ходу
//И хромотой своей месили землю,
Не ноги, а кровавую бурду
Таща во тьме, и свисту пуль не внемля.//

//А пули падали, уставши пуще нас...//
...О, этот крик: Быстрее, парни! Газ!!!
//И заметалась стая рук;
Противогазная одышка,
Расширенных зрачков испуг,
А чуть замешкался – и крышка...//
Вот одного поволокло
На дно. **Сквозь потное стекло**
Мне видится зеленый сон:
В зеленом море тонет он...

И в снах моих с тех пор, беспомощный, солдата
Того я вижу вновь: он кашляет, хрипит
И тянется ко мне. О, если б вы когда-то
В каком-то душном сне, когда земля горит
Окрест – о, если б вы пристроиться сумели
Вослед телеге той, куда швырнули за
Борта, что было им: там, на кровавом теле –
висящее лицо и белые глаза.
О если б вы могли – увидели б наверно
Телегу, колесо, что скачет вновь и вновь;
И легкие его, **покрывшись страшной пеной,**
Как жёваную слизь, выталкивают кровь...

Мой друг, тогда б юнцам на подвиг падким,
Чей взор горяч, Вы не посмели б впредь
Рассказывать, как доблестно и сладко
За славную Отчизну умереть.

Если сравнить начальные фрагменты подстрочника и результата, то, всматриваясь в „исчезнувшее”, мы обнаружим, что оно восполняется другими средствами; что потеряны, в целом, слова и фразы, не являющиеся ключевыми, и – что самое главное – общее семантическое ядро осталось нетронутым. Так, опуская „старые”, „пьяные от усталости”, „хромали, истекая кровью”, „увечные,

слепые”, „глухие даже к завываниям газовых бомб”, мы приобретаем взамен „бессильные”, „И хромотой своей месили землю, Не ноги, а кровавую бурду Таща во тьме, и свисту пуль не внемля”. В последнем случае, если быть точными, можно даже говорить о привнесении новой метафоры, хотя и полностью вписанной в старый контекст. Кроме того, заплечные „мешки” превращаются в „пожитки”, „кашляя и ругаясь” преобразуется в „проклятья харкая”, и сравнение с существами наподобие „кикимор” становится ненужным, поскольку общее ощущение усталости, изнеможения и беспомощности уже передано и без этой метафоры. При этом метафорическое „сложенные пополам” находит соответствие в русском „согнувшись в три погибели”. Таким образом, здесь как будто действует своеобразный закон сохранения – теряя в одном, мы восполняем в другом, а общее количество, да и качество метафор, остается примерной константой.

В следующем фрагменте сохраняется главная, на мой взгляд, метафора – о погружении в зеленое море, об утопленнике. При этом общее состояние паники, хаоса, апокалипсиса передано не дословно: слово „судороги” исчезает, но на смену ему приходит семантический эквивалент – „расширенных зрачков испуг”, опосредованно передающий это судорожное состояние, а в придачу еще и „противогазная одышка”. Так же и заметавшаяся „стая рук” служит еще одним метафорически дорисованным штрихом к этой общей панической картине. Фраза о „рухнувшем человеке” исчезает, но это не нарушает целого, которое и так уже вполне осязаемо и четко очерчено. Кроме того, чтобы подчеркнуть внезапность газовой атаки, нарисовать мгновенный портрет всеобщего смертельного переполоха, здесь представлен иной размер – с укороченными, как будто рублеными и быстрыми строками, в которых преобладают существительные. Таким образом, метафора здесь не прекращает работать в тандеме с другими поэтическими средствами, включая и смену стихотворного размера.

Далее же, при переходе к ретроспективному взгляду, строка вновь удлиняется. И здесь несущие семантические конструкции остаются на месте, значимые глаголы и прилагательные сохранены, и однако большинство метафор исчезает. В их числе упоминание дьявола, рака, изъязвленных языков, горькой жвачки и т. п. Тем не

менее, общий намеренно отталкивающий натурализм сохранен с помощью эпитетов в соответствующих парах: „кровавое тело”, „висящее лицо”, „белые глаза”, а также благодаря более многократной, чем в оригинале, фиксации читательского внимания на личной вовлеченности в происходящее с большим количеством конкретных, осязаемых деталей – таких как телега, ее борта, „колесо, что скачет вновь и вновь” (ср. с толчками повозки в оригинале). При этом ключевая информация о смертельно поврежденных легких, выталкивающих склизкую кровь, сохранена практически без изменений.

И наконец, концовка, фактически не содержащая метафор и держащаяся исключительно на внутренних поэтических пружинах, на едком и неотвратимом гашении пафоса, практически повторяет оригинал. Единственное исключение – это дословный перевод на русский латинской фразы, давшей название всему стихотворению. Причина такого перевода двояка. Прежде всего: эта знаменитая в англоязычном мире фраза на латыни не знакома русскоязычному читателю и поэтому не даст желаемого – шокового, электрического – эффекта. Кроме того, в пределах родного читателю русского языка остается больше (по сравнению с латынью) фонетических и смысловых возможностей для короткого финального удара, а значит и для следования пастернаковскому завету о том, что самая главная задача переводчика по отношению к оригиналу – это суметь сохранить представление о его силе.

Таким образом, уже на основании разобранных примеров становится очевидно, что хотя метафора и является, безусловно, неким инвариантом, легче выдерживающим преобразующий катаклизм перевода, чем остальные поэтические элементы, но и она подчиняется основному принципу о главенстве духа над буквой и может быть как творчески обработана и даже отброшена, так и вновь изобретена, если этого требует целое, которое не равно в случае поэзии сумме слагаемых, а намного превышает ее.

Бердяев, Н. (1991). *Самопознание*. Москва : Книга, 448 с.

Бродский, И. (1992). *Разговор с небожителем. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы*. Минск : Эридан, т. I, 480 с.

- Вяземский, П. (1984). *Эстетика и литературная критика*. Москва : Искусство, 458 с.
- Гоголь, Н. В. (2012). *Полное собрание сочинений и писем*. В 23 томах. Москва : Наука, т. 7, кн. 1, 806 с.
- Довлатов, С. (1993). *Собрание прозы в трех томах*. Санкт-Петербург : Лимбус-пресс, т. 3, 374 с.
- Пастернак, Б. (2004). Заметки переводчика. *Полное собрание сочинений*. В 11 томах. Москва : Слово/Slovo, т. V, с. 51–54.
- Лотман, Ю. (1996). *О поэтах и поэзии (Анализ поэтического текста, статьи, исследования, заметки)*. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 847 с.
- Самойлов, Д. (1963). „Давай поедem в город...”. *45-я параллель*. URL: https://45parallel.net/david_samoylov/davay_poedem_v_gorod.html (дата обращения: 12 марта 2020).
- Уилрайт, Ф. (1990). Метафора и реальность. В: Арутюнова, Н. и Журиная, М. (ред.). *Теория метафоры*. Москва : Прогресс, с. 82–109.
- Bonnefoy, Y. (1979). On the translation of form in poetry. *World Literature Today* (An Homage to French Poet Yves Bonnefoy), vol. 53, no. 3, pp. 374–379. <https://doi.org/10.2307/40132173>
- Brodsky, J. (1974). Beyond Consolation. *The New York Review of Books*, 7 February 1974, pp. 13–16.
- Brodsky, J. (1988). Foreword. In: Myers, A. (ed.). *An Age Ago: A Selection of Nineteenth-Century Russian Poetry*. New York : Farrar, Straus and Giroux, pp. xi–xviii.

ЖИТТЯ ЯК МЕТАФОРА І МЕТАФОРА ЯК ОПОРА ПОЕТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ

Ольга Марківна Табачнікова
orcid.org/0000-0003-2622-6713
tabachnikova@yahoo.com

*Доктор філософії, доцент, завідувача кафедрою русистики,
Директор Центру імені Володимира Висоцького
з вивчення російської мови і культури
Факультет гуманітарних наук, мов і глобальних досліджень
Університет Центрального Ланкашира
Вул. Аделфі, PR1 2HE, м. Престон, Великобританія*

Анотація. У першій частині статті розглядається феномен метафори в її онтологічному сенсі – як невід’ємної частини поетичного світовідчуття. На прикладі знаменитої розгорнутої метафори в описі балу в романі Миколи Гоголя „Мертві душі” обговорюється нарощування сенсів, що відбувається на

рівні естетики, як прямий ефект метафори. У другій частині статті метафора розглядається як несучий елемент поетичної конструкції, який у певному сенсі відіграє роль інваріанта в процесі поетичного перекладу. На прикладі моєї власної перекладацької діяльності я намагаюся простежити за пересадкою поетичної метафори з англійської в російську. При цьому метафора, яка термінологічно означає рух, свого роду перетікання (і нарощування) сенсу, аналізується як наукова модель. При побудові цієї моделі мета автора – не ототожнення, а наближення, не сліпа схожість, не притягнуте за вуха порівняння двох явищ (хоч би й формально прийнятне), а виявлення глибинної спорідненості. При цьому, як стверджується у статті, цю спорідненість зовсім не обов'язково передавати всією сукупністю якостей – вона естетично впливає з головних властивостей. На прикладі перекладів з англійської поезії 20-го століття (Роберта Фроста та Вілфреда Овена) показані конкретні поетичні рішення, прийняті мною як перекладачем. Водночас обговорюються й загальні питання, що неминуче постають при перекладі, – зокрема, про вибір поетичної форми з огляду на культурний контекст і на обидві поетичні традиції. Наша мета при цьому – простежити, що відбувається у процесі перекладу з метафорою, яких трансформацій вона зазнає.

Ключові слова: метафора, поезія, модель, наближення, поетичний переклад, англійська, російська.

LIFE AS A METAPHOR AND METAPHOR AS A FOUNDATION FOR POETIC TRANSLATION

Olga Tabachnikova

orcid.org/0000-0003-2622-6713

otabachnikova@uclan.ac.uk

*PhD, Reader in Russian, Subject Leader for Russian Studies,
The Director of The Vladimir Vysotsky Centre for Russian Studies*

School of Humanities, Language and Global Studies

University of Central Lancashire

Adelphi Street, PR1 2HE, Preston, England

Abstract. The first part of the article examines the phenomenon of metaphor in its ontological sense – as an integral part of the poetic worldview. Using the example of the famous extended metaphor in describing the ball in Nikolai Gogol's novel "Dead Souls", we discuss the extension of meanings that occurs at the level of aesthetics as a direct effect of the metaphor. In the second part of the article, the metaphor is considered as a supporting element of the poetic construction, which in a certain sense plays the role of an invariant in the process of poetic translation. Using my own translation activities as an example, I am trying to trace the

transplantation of a poetic metaphor from English into Russian. Moreover, the metaphor, that terminologically means movement, a certain flow (and extension) of meaning, is analysed as a scientific model. In constructing this model, the author's goal is not identification, but approximation, not blind similarity, not far-fetched comparison of the two phenomena (even if formally suitable), but the discovery of deep kinship. Moreover, as stated in the article, this kinship does not have to be conveyed by the totality of qualities – instead, it aesthetically follows from the main features. Using translations from 20th-century English poetry (Robert Frost and Wilfred Owen), specific poetic decisions made by me as a translator are discussed. At the same time, general issues that inevitably arise in translation are also addressed, in particular, on the choice of a poetic form depending on the cultural context and on both poetic traditions. In this case, our goal is to trace what happens with a metaphor in the process of translation, what transformations it undergoes.

Keywords: metaphor, poetry, model, approximation, poetic translation, English, Russian.

References

- Berdyaev, N. (1991). *Samopoznanie [Self-knowledge]*. Moscow : Kniga, 448 p. (in Russian).
- Brodsky, J. (1992). “Razgovor s nebozhitelem” [Conversation with the Heavendweller]. *Forma vremeni. Stikhotvoreniia, esse, piesy* [Form of time. Poems, essays, plays]. Minsk : Eridan, vol. I, 480 p. (in Russian).
- Viazemsky, P. (1984). *Estetika i literaturnaia kritika* [Aesthetics and Literary Criticism]. Moscow : Iskusstvo, 458 p. (in Russian).
- Gogol, N. V. (2012). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete Works and Letters]. In 23 volumes. Moscow : Nauka, vol. 7, book 1, 806 p. (in Russian).
- Dovlatov, S. (1993). *Sobranie prozy v triokh tomakh* [Collections of prose works in three volumes]. Saint Petersburg : Limbus-Press, vol. 3, 374 p. (in Russian).
- Pasternak, B. (2004). *Zametki perevodchika* [Translator's Notes]. *Polnoe sobranie sochinenii*. In 11 volumes. Moscow : Slovo/Slovo, vol. V, pp. 51–54. (in Russian).
- Lotman, Y. (1996). *O poetakh i poezii (Analiz poeticheskogo teksta, statii, issledovaniia, zametki)* [On poets and poetry (Analysis of poetic text, articles, studies, notes)]. Saint Petersburg : Iskusstvo-SPB, 847 p. (in Russian).
- Samoylov, D. (1963). “Davai poedem v gorod...” [“Let us go to the city...”]. *45-ia parallel'*. (in Russian). URL: https://45parallel.net/david_samoylov/davay_poedem_v_gorod.html (accessed: 12 March 2020).

- Wheelwright, Ph. (1990). Metafora i realnost [„Metaphor and reality”]. In: Arutiunova, N. and Zhurinskaia, M. (eds.). *Teoriia metafory* [Theory of Metaphor]. Moscow : Progress, pp. 82–109. (in Russian).
- Bonnefoy, Y. (1979). On the translation of form in poetry. *World Literature Today* (An Homage to French Poet Yves Bonnefoy), vol. 53, no. 3, pp. 374–379. <https://doi.org/10.2307/40132173>
- Brodsky, J. (1974). Beyond Consolation. *The New York Review of Books*, 7 February 1974, pp. 13–16.
- Brodsky, J. (1988). Foreword. In: Myers, A. (ed.). *An Age Ago: A Selection of Nineteenth-Century Russian Poetry*. New York : Farrar, Straus and Giroux, pp. xi–xviii.

Suggested citation

Tabachnikova, O. (2020). Zhizn' kak metafora i metafora kak opora poeticheskogo perevoda [Life as a Metaphor and Metaphor as a Foundation for Poetic Translation]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 101, pp. 126–145. (in Russian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.126>

Стаття надійшла до редакції 6.04.2020 р.
Стаття прийнята до друку 3.07.2020 р.