

## TRANSLATION: COMPREHENDING THE IDEA AND SEARCHING FOR FORM

DOI 10.15826/qr.2023.4.839

УДК 801.66 + 801.631 + 821.134.2-1 + 821.161.1-1



### Концепции перевода русской поэзии в западной культуре\*

**Омар Лобос**

Университет Буэнос-Айреса,  
Буэнос-Айрес, Аргентина

### Concepts of Translation of Russian Poetry in Western Culture

**Omar Lobos**

University of Buenos Aires,  
Buenos Aires, Argentina

This article compares the peculiarities of Western and Russian versification and then considers the aspects to observe when translating Russian poems. While the Western tradition continues to be dominated by the distinction between form and content, Russian poetry does not share this binary logic, as both concepts are inextricably linked. Whereas in the West, poetry has become individualised, “mute”, and mostly “written”, Russian verse has not lost its “communicative” character and is therefore highly phonetic. Given this fact, it is possible to identify some Spanish-language examples that bring the two traditions closer together and can serve as rhythmic models for a more identical translation of Russian verse. The author uses his own experience as a translator of Russian-language poems.

*Keywords:* verse system, verse meter, rhyme, Spanish poetry, Russian poetry

В статье противопоставляются особенности западного и русского стихосложения, а также рассматриваются аспекты, которые следует соблюдать при переводе русских стихов. Показано, что

---

\* *Citation:* Lobos, O. (2023). Concepts of Translation of Russian Poetry in Western Culture. In *Quaestio Rossica*. Vol. 11, № 4. P. 1153–1165. DOI 10.15826/qr.2023.4.839.

*Цитирование:* Lobos O. Concepts of Translation of Russian Poetry in Western Culture // *Quaestio Rossica*. 2023. Vol. 11, № 4. P. 1153–1165. DOI 10.15826/qr.2023.4.839 / Лобос О. Концепции перевода русской поэзии в западной культуре // *Quaestio Rossica*. 2023. Т. 11, № 4. С. 1153–1165. DOI 10.15826/qr.2023.4.839.

если в западной традиции продолжает доминировать различие между формой и содержанием, то русская поэзия не разделяет этой бинарной логики, в ней оба понятия неразрывно связаны между собой. И если на Западе поэзия стала индивидуалистичной, «немой» и преимущественно «написанной», то русский стих не утратил своего коммуникативного характера, а, следовательно, и своего музыкального звучания. Исходя из этого автор считает возможным выявить некоторые испаноязычные примеры, сближающие обе традиции и способные послужить ритмическими моделями для более идентичного перевода русского поэтического текста. Автор использует собственный опыт переводчика русскоязычных стихов.

*Ключевые слова:* система стихосложения, стихотворный размер, рифма, испанская поэзия, русская поэзия

Очень часто то, что мы называем формальными аспектами поэзии, в западном культурном своде представлений сводится к размеру и рифме. В западной переводческой традиции при переводе стихов эти элементы обычно игнорируются в пользу смысла в соответствии со знаменитой западной бинарностью формы и содержания. Это то, что французский специалист по переводу Антуан Берман называет в высшей степени платоновской особенностью западного перевода: привилегия универсального (значения) над частным (формой), характеристика, которую можно проследить от творчества святого Иеронима [Berman, p. 32, etc.]. Но даже если это предпочтение не будет полностью принято, бинарная концепция сама по себе может сделать задачу перевода стихов амбивалентной, когда переводчик сталкивается с дилеммой: придерживаться того, *что* сказано в стихотворении, или того, *как* это сказано. Наш тезис заключается в том, что эта дилемма обманчива и вредна, если вы действительно хотите перевести *стихотворение*. Достаточно учесть, что в нашем западном стихосложении такой стих, как одиннадцатисложный, рождается из потребности иметь адекватный размер, чтобы «крутить мысли», с уменьшенной до минимума цезурой между полустихиями [Madrid Cobos], то есть это стих, в котором форма и содержание неразрывно слиты друг с другом.

Размышление об этих аспектах становится центральным при принятии на себя ответственности за перевод стихотворения, особенно когда культура, подлежащая переводу, не склонна различать бинарность формы и содержания. Поэтому для начала мы попробуем совершить путешествие, чтобы выделить те аспекты, которые сформировали то, что обобщенно называется поэзией. И здесь первая проблема, которая кажется нам центральной, это концепция стиха как ее единицы.

Если обратиться к классическому стиху (а здесь надо уточнить, что вся древняя европейская литература писалась стихами – это касает-

ся и эпоса, и драмы, и лирики), то его главными составляющими являются ударение и число слогов, но в последнем пункте необходимо учитывать, что слоги (то есть гласные) имели определенную длительность (особенность, которая не сохранилась ни в современном греческом, ни в романских вариантах латыни). Отсюда и возникло понятие стихотворного размера, позволяющее систематизировать множество и разнообразий сочетаний долгих и кратких слогов. Так, у Катулла:

Vivāmūs mēā Lēsbīa, ātque āmēmūs,	Sōlēs ōccidēre ēt rēdirē pōssunt:
rūmōrēsquē sēnūm sēvērīōrūm	nōbīs cūm sēmēl ōccidīt brēvis lūx,
ōmnēs ūnīūs āēstīmēmūs āssīs!	nox est perpetua ūna dormienda.

В современных языках, не различающих длительность гласных, сочетание долгого и короткого заменено сочетанием ударных и безударных. Таким образом, классические стихотворные размеры, такие как ямб или анапест, которые представляли собой комбинацию короткого слога и долгого слога в первом (U\_) и двух коротких слогов плюс долгий во втором (UU\_), могли быть преобразованы в комбинации «безударный слог плюс ударный слог» и «два безударных слога плюс ударный слог» соответственно. Из этих стихотворных размеров ямбу повезло больше всего: пятистопный ямб лежит в основе самого престижного современного стиха на Западе – одиннадцатисложного (точно так же, как четырехстопный ямб более всего распространен в классическом русском стихе).

Что же касается рифмы (особенно финальной), то она не имела большого значения в античной классической поэзии. Ее использование на Западе получило распространение в Средневековье, возможно, как мнемоническое подкрепление в устной поэзии (эпических песнях, романсах и народных песнях). Она применялась в авторской поэзии позднего Средневековья, преимущественно в итальянской лирике, в творчестве сначала Данте Алигьери, а затем Франческо Петрарки. В случае первого вся *Божественная комедия* написана одиннадцатисложными трехстишиями со сцепленными рифмами (АБА – БВВ – ВДВ – ДЕД и т. д.), это так называемое сцепленное трехстишие (*terza rima* или *terzina incatenata*):

Nel mezzo del cammin di nostra vita	Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
mi ritrovai per una selva oscura	esta selva selvaggia e aspra e forte
ché la diritta via era smarrita.	che nel pensier rinova la paura!

Вскоре после этого великий консолидатор лирической поэзии Проторенессанса Франческо Петрарка построит свои сонеты и песни на основе этого же сцепленного трехстишия (с преобладающим ямбическим ритмом). Он же станет и великим вдохновителем для таких испанских мастеров, как Боскан и Гарсиласо [Madrid Cobos]. Общей чертой в этой традиции является то, что часто на-

чало стиха выглядит прозаическим, и лишь позднее ямбический ритм набирает силу.

Рассмотрим зарождение современной русской поэзии. Западнические реформы царя Петра Великого подразумевали также автономизацию литературной сферы, до этого находившейся в ведении Церкви и Славяно-греко-латинской академии (1687). Это означало, что первые авторы (в современном смысле) также (или прежде всего) должны были отвечать за придание концептуальной сущности литературе, делать видимой проблему литературного языка и стремиться к тому, чтобы найти модели, к которым отнести этот язык. Так было с Василием Кирилловичем Тредиаковским (1703–1769), Михаилом Васильевичем Ломоносовым (1711–1765) и Александром Петровичем Сумароковым (1717–1777).

Тредиаковский был первым, кто поставил вопрос о необходимости установления норм языка, особенно для целей его литературного использования. Примером для него были французские аристократические теории, поскольку он изучал математику и философию в Сорбонне. Тредиаковский написал «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735), в котором ввел понятие тоничности (до этого в России господствовал силлабический стих на польский манер, введенный в предыдущем веке основателем Славяно-греко-латинской академии Симеоном Полоцким). Слого-тоническое стихосложение тогда начало приобретать целостность, то есть сложилось в такую систему, при которой соблюдается не только правило равенства числа слогов, но и система расстановки ударений (стоп). В связи с этим Тредиаковский будет выступать сторонником хоря ( \_ ∪ ) как наиболее подходящего размера для сложения стихов на русском языке, а стихи, написанные ямбом, будет отвергать как плохие.

Эта первая законодательная попытка будет завершена Ломоносовым. А почти 20 лет спустя Тредиаковский напишет еще один трактат – «Способ к сложению российских стихов», в котором подтвердит некоторые из его первых положений, уступая в других в пользу критики и поэтических достижений, уже узаконенных на практике Ломоносовым и Сумароковым [Frate].

Что же касается Ломоносова, придирчивого читателя Тредиаковского, то свои размышления по поводу русского стихосложения он выразил в «Письме о правилах российского стихотворства», написанном в Германии в 1739 г. и адресованном членам Российского собрания, действовавшего в сфере Академии наук. В письме, опубликованном уже после его смерти, Ломоносов окончательно заложил основы русского стиха, сопроводив его в качестве подтверждения собственной теории «Одой на взятие Хотина», первым русским произведением, написанным четырехстопным ямбом и предопределившим развитие все последующей русской поэзии (вплоть до наших дней). По этому поводу поэт Владислав Ходасевич через два столетия

напишет, что «первый звук Хотинской оды / Нам первым криком жизни стал» (1938) [Ходасевич, с. 183]<sup>1</sup>.

В принципе Ломоносов отвергает силлабический стих, принятый в России под французским и польским влиянием, который «никакого нашему стихосложению закона и правил дать не может» [Ломоносов, с. 149]. Русский язык, утверждает он, обладает пластичностью и широтой, позволяющими без раболепия перенимать любой литературный жанр и любую метрику, так что «российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству, а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить»:

Французы, которые во всем хотят натурально поступать, однако почти всегда противно своему намерению чинят, нам в том, что до стоп надлежит, примером быть не могут: понеже, надеясь на свою фантазию, а не на правила, толь криво и косо в своих стихах слова склеивают, что ни прозой, ни стихами назвать нельзя [Там же].

Нельзя довольствоваться только рифмой, утверждает Ломоносов, когда идет речь о придании стиху целостности. Вот почему он придает такое большое значение понятию стихотворного размера, продолжая достижения Тредиаковского, который, как было сказано, получив образование во Франции, пошел на уступки силлабическому стиху.

За наилучшие, велелепнейшие и к сочинению легчайшие, во всех случаях скорость и тихость действия и состояния всякого пристрастия изобразить наиспособнейшие оные стихи почитаю, которые из анапестов и ямбов состоят [Там же, с. 150].

Но Ломоносов решил вопрос и в пользу рифмы, и в пользу чередования женских рифм (ударение на предпоследний слог стиха) и мужских (ударение на последний слог), тогда как Тредиаковский отвергал использование мужских рифм в конце стиха (он допускал их применение только в конце первого полустишия).

Окончательное утверждение позиций четырехстопного ямба и женских и мужских рифм будет за подлинными поэтами, которых дала Русская земля: это Гаврила Романович Державин (1743–1816) и Александр Сергеевич Пушкин (1799–1837), использовавшие этот стихотворный размер почти во всех своих произведениях. С этого момента пушкинское «солнце» станет каноническим в плане стихосложения, как и во всех других видах новой литературы.

Уже в XX в. о стихе задумывались и поэты-авангардисты, декларирующие разрыв с классической традицией. Что касается Владимира Маяковского, то он заявил в своей знаменитой статье «Как делать стихи?» о своем пристрастии к рифме как великой опоре, так как «без рифмы (понимая рифму широко) стих рассыплется. Рифма возвра-

---

<sup>1</sup> «Восторг внезапный ум пленил...» (Ломоносов).

щает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держать вместе» [Маяковский, т. 2, с. 686]. Чтобы оценить значение, которое Маяковский придавал рифме (рифмы в конце стиха, рифмы в начале стиха, рифмы конца стиха с началом следующего и т. д.), достаточно обратиться к его усилиям по работе над стихотворением, написанным на смерть Сергея Есенина. Маяковский считает необходимым иметь целый запас оригинальных рифм, потому что в них может быть скрыт ключ к поэтической силе стиха («Улавливаемая, но еще не уловленная за хвост рифма отравляет существование: разговариваешь, не понимая, ешь, не разбирая, и не будешь спать, почти видя летающую перед глазами рифму» [Там же, с. 674]).

По поводу «метров» (то есть стихотворных размеров) Маяковский заявляет, что не знает ни одного из них:

Я не знаю ни ямбов, ни хореев, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело. А если отрывки таковых метров и встречались, то это просто записанное по слуху... [Там же, с. 669].

Действительно, среди его произведений мы можем найти примеры, написанные четким ямбом, как в случае с «Необычайным приключением, бывшим с Владимиром Маяковским летом на даче»:

В сто сорок солнц закат *пылал*,  
в июль катилось **лето**,  
была жара,  
жара *плыла* —  
на даче **было это**  
[Маяковский, т. 1, с. 120].

Что же тогда есть стих для Маяковского? Что придает ему внутреннюю организованность? Сколько бы строк ни насчитывалось в стихотворениях Маяковского, его сложные рифмы аккуратно организуют разрозненные четверостишия (иногда с вполне регулярной метрикой – десятисложные, одиннадцатисложные, двенадцатисложные) по схеме типа АБАБ: это вышеупомянутое стихотворение «Сергею Есенину», а также поэма «Облако в штанах», стихотворения «Хорошее отношение к лошадям», «Лиличка!», «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» и т. д. Что касается стиха, то для него основной силой, организующей его энергию, является ритм. Именно поэтому он скажет, что первое, что возникает у него в голове при работе над стихотворением, это какое-то напевание (заметим, например, что первая строка стихотворения «Сергею Есенину» стала звучать так: «Та-ра-ра / ра-ра / ра-ра-ра-ра, / ра-ра»), и на этот ритм впоследствии стали накладываться слова («Вы ушли ра-ра-ра-ра-ра в мир иной»):

Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами, словами, выдвигаемыми целевой установкой (все время спрашиваешь себя: а то ли это слово? А кому я его буду читать? А так ли оно поймется? И т. д.), словами, контролируруемыми высшим тактом, способностями, талантом [Маяковский, т. 2, с. 683].

Юрий Тынянов в своей статье «Ритм как конструктивный фактор стиха» за два года до этого дал теоретическое оформление тому, о чем говорил Маяковский, подчеркнув *функциональную роль ритма в стихотворении*. Он указал на то, что определяющими факторами здесь являются *единство стихотворного ряда* и вытекающая из него *теснота* (особый тип *динамизации речевого материала*, точнее, слова, определяемый единством и компактностью), а также *суггестивность речевого материала* стиха, поскольку динамизацию следует понимать как *соотнесение по позиции* [Тынянов].

Здесь можно добавить неперенные составляющие русской поэзии, а именно ее интонацию и ритм (близкий к пению, к декламации священных текстов, то, что в западной поэзии сегодня воспринимается как устаревшая черта), присущие и древнегреческим стихам, которые либо декламировались, либо распевались (и в эпосе, и в лирике, и в драме). Вот как об этом пишет современная русская поэтесса Ольга Аникина:

Читая в Буэнос-Айресе свои стихи и слушая, как выступает мой друг и коллега Дмитрий Легеза, я, наверное, впервые в жизни обратила внимание на то, какой эффект производит декламация силлабо-тонического русского стихотворения на слушателей, привыкших к верлибру. Русское силлабо-тоническое стихотворение создает в зале иллюзию раскачивающегося колокола, плывущей волны. Не всегда улавливая смысл (не зная русского языка), зал сначала эмоционально воспринимает звук фонетически гармонизированного рифмованного текста, интуитивно настраиваясь на его ритмическую волну, – и для такого текста смысловой перевод-подстрочник зачастую является дополнительным вспомогательным элементом [Аникина].

Точно так же, как авангардистам в свое время не удалось порвать с канонической поэзией, так и последующие попытки многих русских поэтов «научиться» писать свободным стихом на западный манер, предпринимающиеся, кстати, до сих пор, были затруднены бременем этой традиции, такой близкой к сфере музыки, которой они и по сей день сохраняют «роковую» верность. Это «ораторский» вид русского стиха, который требует глубокой выразительной коммуникативности, в то время как в нашей западной культуре интимное, молчаливое чтение сделало нашу поэзию плоской, по существу, *написанной*. Аникина заключает:



Возможно, именно исторически сложившаяся форма, идеально соответствующая фонетике русского языка, и является нашей уникальной особенностью, нашей силой, от которой русские поэты с таким упорством пытаются избавиться. Именно она интересна нашим читателям в Европе, Америке, Канаде, а не наши попытки примерить чужой фрак [Аникина].

Этот предыдущий обзор имел целью отразить историческую особенность русского стиха ввиду необходимости принять эти аспекты в переводе и избавиться от идеи, что форма — это лишь «благолепная обложка» (“*fermosa sobertura*”), по известному выражению маркиза де Сантьяна. Конечно, здесь следует винить западную бинарную логическую мысль («тело – душа», «дух – материя», «разум – вера» и т. д.). Анри Мешонник, переводчик, переводолог и поэт, сын русских евреев и переводчик Библии на французский язык, предпочитает со своей стороны винить господствующую лингвистическую теорию сосюрковского штампа, которая возвела на трон языковой знак как центральный элемент, но элемент по преимуществу *прерывистый*.

Если для того, чтобы перевести стихотворение, переводится форма, то переводится не стихотворение, а нечто, представляющее собой поэзию, но лингвистически и поэтически ложное: лингвистически – потому что переведенные единицы являются единицами языка; поэтически – потому что стихотворение есть нечто иное, чем форма и содержание. Поэтической единицей является стихотворение, а не содержащиеся в нем лингвистические единицы [Meschonnic, p. 31]<sup>2</sup>.

В этом смысле свойственный стихотворению *континуум* он, наверняка читавший Тынянова, находит в ритме, понимаемом как «организация движения слова в языке» [Ibid., p. 55], как *вслушивание* в связи «между ритмом, синтаксисом и просодией, проходящие через все слова» [Ibid., p. 113]. Таким образом, переводчик должен переводить то, что стихотворение *творит*, а не то, о чем в нем *говорится*:

Потому что переводится не язык, а то, что стихотворение делает со своим языком; следовательно, необходимо изобрести эквиваленты дискурса в изучаемом языке: просодия – для просодии, метафора – для метафоры, каламбур – для каламбура, ритм – для ритма [Ibid., p. 60].

Конечно, некоторые понятия выходят за пределы языкового знака: это тело, голос (*устность* голоса, как говорит Мешонник), акценты. Тут имеет место встреча поэзии и театра, которая помещает переводчика в абсолютно другую перспективу.

С учетом этих соображений можно задаться вопросом: если русская поэзия в высшей степени *фонетична* и мы как переводчики

<sup>2</sup> Здесь и далее переводы цитат и стихов принадлежат автору статьи.



готовы отдать ей должное, то какие же трудности могут возникнуть при переводе ямбов и анапестов, составляющих основу русского стиха? Никаких. Тем более что в кастильской поэтической традиции с ними начиная с эпохи Возрождения работали великие поэты. Ямб использовался Гарсиласо, а также мистиками, и Кеведо и Гонгорой. Правда, часто, начиная стихи хореем, поэты затем переходили на ямб, чтобы «закрепить» одиннадцатисложный стих, что уже имело место в итальянской традиции. Тому можно найти множество примеров:

Oh, dulces prendas por mi mal halladas  
dulces y alegres cuando Dios quería  
(Гарсиласо).

En una noche oscura,  
con ansias, en amores inflamada  
¡oh dichosa ventura!  
salí sin ser notada  
estando ya mi casa sosegada  
(Хуан де ла Крус).

El aire se serena  
y viste de hermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
la música estremada  
por vuestra sabia mano gobernada  
(Луис де Леон).

Столетие спустя мы находим строгие ямбы у Кеведо:

Miré los muros de la patria mía  
si un tiempo fuertes hoy desmoronados...

И менее строгие – у него и у Гонгоры:

Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra que me llevare el blanco día...  
(Кеведо).

Mientras por competir con tu cabello,  
oro bruñido, el sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira a tu blanca frente el lirio bello  
(Гонгора).

Ближе к нашей эпохе ямб поддерживает александрийский стих Антонио Мачадо:

Ми infancia son recuerdos de un patio de Sevilla  
y un huerto claro donde madura el limonero.

Более ярко он представлен в поэзии Рубена Дарио:

Yo soy aquel que ayer nomás decía  
el verso azul y la canción profana.

Итак, у нас есть «ритмическая память» о ямбе, хорошо заложенная в нашем теле, и с древних времен это означает, что это стихотворный размер, который прекрасно вмещает наш язык. Это означает, что мы можем – перефразируя Мешонника – переводить, среди прочего, ямб ямбом:

Духовной жаждою томим,  
В пустыне мрачной я влачился, –  
И шестикрылый серафим  
На перепутье мне явился  
(А. Пушкин. «Пророк»).

De sed espiritual transido,  
Por un desierto oscuro erraba,  
y un seisalado serafín  
salíome en una encrucijada  
(А. Pushkin. “El profeta”).

Правда, девятисложный стих может оказаться слишком коротким для наших романских языков, богатых артиклями и предлогами. Но в качестве положительного аналога мы узаконили синалефу, то есть слияние гласных на стыке слов в один слог, из-за нашей атавистической тенденции к синерезису. Русская поэзия, в свою очередь, сопротивляется синалефе, каждая гласная в ней заключена в пределах своего слога и не соединяется «естественно» со следующей, сохраняя паузу. Итак, у нас есть запасы для «восстановления» слогов.

Среди достижений Рубена Дарио, великого Рубена Дарио – то, что он спас, испытал и адаптировал в своей поэзии многие другие классические размеры, даже «невозможный» дактилический гекзаметр гомеровского эпоса:

Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda...  
Únanse, brillen, secúndense tantos vigores dispersos...

Анапестический одиннадцатисложный стих знаменитого стихотворения

Juventud, divino tesoro,  
¡ya te vas para no volver!  
Cuando quiero llorar no lloro  
y a veces lloro sin querer...

– как в «Рифме VII» Густаво Адольфо Бекера:

Del salón en el ángulo oscuro,  
de su dueña tal vez olvidada,  
silenciosa y cubierta de polvo,  
veíase el arpa.

Здесь мы видим то же ритмическое биение сердца, как в стихотворении Анны Ахматовой, перевод которого мы предлагаем:

Смутный отрок бродил по аллеям,	Paseaba un <u>púber</u> <u>moreno</u>
У озерных грустил берегов,	junto al <u>lago</u> su <u>melancolía</u> ,
И столетие мы лелеем	y cien <u>años</u> <u>guardamos</u> con <u>celo</u>
Еле слышный шелест шагов.	ese <u>quedo</u> <u>rumor</u> en la <u>orilla</u> .

Иглы сосен густо и колко	Enmantelan los <u>bajos</u> <u>tocones</u>
Устилают низкие пни...	las <u>espesas</u> <u>agujas</u> de <u>pino</u> ...
Здесь лежала его треуголка	Aquí <u>cerca</u> <u>yacia</u> su <u>tricornio</u> ,
И растрепанный том Парни.	y un <u>deshecho</u> <u>ejemplar</u> de <u>Parny</u> .

Итамар Эвен-Зохар в книге «Полисистемы культуры» задает вопрос о том, какое участие принимает переведенная литература в принимающем языке. Здесь необходимо вспомнить, что в случае с Россией западные лингвистические и литературные модели совершили скачки туда и обратно: они там оказывали влияние, копировались, адаптировались и, наконец, присваивались, становились собственными, а затем возвращались помещенными в тот контекст, в котором они были созданы. Перевод — один из таких способов возвращения. Теперь, чтобы это стало оживляющим импульсом, его следует понимать не как простое возвращение в то место, откуда оно вышло, что соответствовало бы этноцентрическому взгляду, а скорее как обратную связь со стороны самой литературной системы и самого литературного языка. Говоря о канонической культуре и по отношению к ней — о различных формах субкультуры, Эвен-Зохар указывает, что первая, чтобы не застояться, должна терпеть угрозу вытеснения другими формами [Even-Zohar, p. 16]. По этой причине необходимо задуматься над тем, каким образом перевод может влиять на саму литературную систему, освещая новые модальности, новые возможности самого языка, а не контекста рецепции, который подавляет оригинальное произведение, навязывая свои собственные ориентиры. Именно эту «защитную» тенденцию обычно поддерживают переводы, обрекая себя тем самым на периферию в литературной системе.

С другой стороны, Эвен-Зохар утверждает, что «нет осознания того, что переводная литература может существовать как особая ли-

тературная система» [Ibid., p. 88], и, тем не менее, он считает ее «одной из наиболее активных» внутри литературной полисистемы:

Через зарубежные произведения в местную литературу привносятся некоторые черты (как принципы, так и элементы), не существовавшие ранее. Сюда, возможно, входят не только новые модели реальности, заменяющие старые и другие устоявшиеся, вышедшие из строя, но и целый ряд других особенностей, таких как новый (поэтический) язык или новые композиционные модели и приемы [Even-Zohar, p. 90].

Поэтический перевод, по Берману и Мешоннику, имеет в этом случае великолепную творческую возможность заразить нас новыми ритмами, вернуть забытые, принципиально приблизить нас к биению сердца, дыханию и голосу (мы имеем в виду голос как звучность, как устность) поэтов из других широт. Результат не гарантирован, стихотворение вполне может так и остаться «в той стороне», но всякое усилие в любом случае будет оправдано.

### Библиографические ссылки

- Аникина О. О верлибре, силлаботонике и не только // Литература : электрон. лит. журн. : [сайт]. 2016. 20 июня. URL: <https://litteratura.org/events/1813-olga-anikina-o-verlibre-sillabotonike-i-ne-tolko.html> (дата обращения: 03.11.2023).
- Ломоносов М. В. Письмо о правилах российского стихотворства // Ломоносов М. В. Избр. произв. : в 2 т. М. : Наука, 1986. Т. 2. С. 146–153.
- Маяковский В. В. Сочинения : в 2 т. М. : Правда, 1987–1988.
- Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л. : Academia, 1924. 140 с.
- Ходасевич В. Стихотворения. СПб. : Академ. проект, 2001. 272 с.
- Berman A. La traducción y la letra o el albergue de lo lejano. Buenos Aires : Dedalus, 2014. 162 p.
- Even-Zohar I. Polisistemas de cultura. Tel Aviv : Universidad de Tel Aviv, 2007–2011. 228 p.
- Frate R. O estabelecimento das formas poéticas na Rússia: as experiências de Trediakóvski, Kantemir e Lomonósov // RUS (São Paulo). 2023. Vol. 14, № 24. P. 41–62. DOI 10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210039.
- Madrid Cobos E. Petrarca y los orígenes del soneto // El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura. Obtenido de : [digital journal]. 2021. URL: <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/petrarca-y-los-origenes-del-soneto> (accessed: 03.11.2023).
- Meschonnic H. Ética y política del traducir. Buenos Aires : Leviatán, 2009. 192 p.

### References

- Anikina, O. (2016). O verlibre, sillabotonike i ne tol'ko [About Free Verse, Accentual-Syllabic Verse, and More]. In *Litteratura. Elektronnyi literaturnyi zhurnal* [website]. June 20. URL: <https://litteratura.org/events/1813-olga-anikina-o-verlibre-sillabotonike-i-ne-tolko.html> (accessed: 03.11.2023).
- Berman, A. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires, Dedalus. 162 p.
- Even-Zohar, I. (2007–2011). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv. 228 p.
- Frate, R. (2023). O estabelecimento das formas poéticas na Rússia: as experiências de Trediakóvski, Kantemir e Lomonósov. In *RUS (São Paulo)*. Vol. 14. No. 24, pp. 41–62.

DOI 10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210039.

Khodasevich, V. (2001). *Stikhotvoreniya* [Poems]. St Petersburg, Akademechiskii proekt. 272 p.

Lomonosov, M. V. (1986). Pis'mo o pravilakh rossiiskogo stikhotvorstva [Letter on the Rules of Russian Poetry]. In Lomonosov, M. V. *Izbrannye proizvedeniya v 2 t.* Moscow, Nauka. Vol. 2, pp. 146–153.

Madrid Cobos, E. (2021). Petrarca y los orígenes del soneto. In *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura. Obtenido de* [digital journal]. URL: <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/petrarca-y-los-origenes-del-soneto> (accessed: 03.11.2023).

Mayakovsky, V. V. (1987–1988). *Sochineniya v 2 t.* [Works. 2 Vols.]. Moscow, Pravda.

Meschonnic, H. (2009). *Ética y política del traducir*. Buenos Aires, Leviatán. 192 p.

Tynyanov, Yu. (1924). *Problema stikhotvornogo yazyka* [The Problem of Poetic Language]. Leningrad, Academia. 140 p.

*The article was submitted on 15.07.2023*