



И. М. Михайлова

ЯЗЫК ПОЭЗИИ ХЕРМАНА ХОРТЕРА (1864–1927) И ПРОБЛЕМА ЕЕ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ

Весной 1896 г. в петербургском журнале «Вестник иностранной литературы» была напечатана статья о новейшей нидерландской литературе, «к которой в последние два-три года начали проявлять интерес» и которую начали активно переводить англичане, об объединении писателей «молодого направления», провозгласивших лозунги служения красоте, чистого искусства, индивидуализма в творчестве, реальности как источника вдохновения, единства формы и содержания¹. «В 1885 г. для пропаганды своих идей и приложени их на практике они основали специальный орган “De Nieuwe Gids” (Новый руководитель), названный так в параллель журналу “De Gids”, служащему выразителем старых взглядов»². Это первое упоминание в России о «Движении восьмидесятников» в нидерландской литературе, совершивших революцию в поэзии, с которой начинается современная нидерландская словесность.

Вскоре после процитированной статьи на страницах ряда русских журналов и в русских издательствах появляются переводы прозы «восьмидесятника» Фредерика ван Эйдена (1860–1932) и близкого к этому объединению по творческим установкам романиста Луи Куперюса (1863–1923). Несмотря на то что обновление нидерландский литературы в этот период происходило в первую очередь в области поэзии, а не прозы (аналогично обновлению русской литературы в эпоху Серебряного века, с которым «Течение

восьмидесятников» имеет много общего), стихов нидерландских авторов в этот период в России не переводили.

Высшим достижением «восьмидесятников» по всеобщему признанию стала поэзия Хермана Хортера (или, в традиционном написании, Германа Гортера³, 1864–1927), чья поэма «Май» (Первая песнь) была напечатана в журнале «De Nieuwe Gids» в 1889 г. Однако наибольшее влияние на последующую нидерландскую поэзию оказал его сборник 1890 г. «Стихотворения». В этот сборник вошли стихи, в которых импрессионист Хортер пытался запечатлеть и передать читателю свои еще не до конца сформировавшиеся и зыбкие, но тем более острые и яркие ощущения. Как истинный импрессионист он делает это, используя внелогические, чувственные средства, такие как подбор звуков, ритмов, метра, темпа. В своем синэстетическом восприятии мира, в увлечении нерасчлененными цветовыми и звуковыми образами, Хортер порой прибегает к чистой звукописи и, главное, к словотворчеству, создавая неожиданные неологизмы, чаще всего сложные слова, запечатлевающие комплексы ощущений поэта, не раздробляя их на составляющие.

Сборник «Стихотворения» 1890 г. одновременно шокировал и рассмешил нидерландских любителей поэзии. Литературный рецензент газеты Алхемейн Дахблад назвал эти стихи «радикальной бессмыслицей», читатели предлагали напечатать самое «дикое», с их точки зрения, стихотворение задом наперед, чтобы убедиться, что смысла от этого не убавится⁴. Но время все расставило по своим местам, и именно к сборнику 1890 г. обращаются все последующие поколения нидерландских поэтов-эксперименталистов, от Леопольда до Лючебера⁵, а за Хортером прочно закрепилось определение «основоположник нидерландского модернизма». Таким образом, уже только с культурно-исторической точки зрения отсутствие русских переводов поэзии Хортера — значительная лакуна.

Эту лакуну постарался заполнить в 70-е годы XX века крупнейший русский поэт-переводчик Е. В. Витковский, переведший три знаменитых лирических стихотворения Хортера⁶.

Попытаемся ответить на вопрос, какие особенности поэзии Хортера так поразили его современников и насколько русский переводчик сохранил их в русской версии. Для этого рассмотрим

подробно три строфы (две первые и последнюю) из известного стихотворения «Стражи в рога золотые трубили», увидевшего свет в описанном сборнике 1890 г. О значительном месте этого стихотворения в нидерландской словесности говорит тот факт, что по его первой строчке назван, в частности, один из томов популярной хрестоматии по нидерландской литературе⁷. Слева приводится оригинал, справа подстрочный перевод.

Toen bliezen de poortwachters op gouden horens, buiten daar spartelde het licht op 't ijs, toen fonkelden de hooge boometorens, blinkende sloeg de Oostewind de zeis.	Тогда трубили стражники в золотые рога, снаружи свет барахтался на льду, тогда искрились высокие дерево-башни, сверкая, взмахивал восточный ветер косой.
Uw voeten schopten omhoog het witte sneeuwsel, uw oogden brandden de blauwe hemellucht, uw haren waren een goudgespannen weefsel, uw zwierende handen een roôvogelvlucht.	Ваши ноги поддавали вверх белую снежность, ваши глаза сжигали синий небесный воздух, ваши волосы были золотонатянутой тканью, ваши порхающие руки красно-птице-полетом.
...	
De wereld was een blauwe en witte zale, daar stond een sneeuwbed tintelsneeuw mitte' in, uw goudhoofd naar zwaanveeren ging te dalen — lachende laagt ge, over het veld, handblanke, blanktande, trantele koningin. ⁸	Мир был синим и белым залом, посередине стояла снежная кровать/клуба мерцанье-снега, ваша золото-голова начала склоняться к лебяжьим перьям, — смеясь, вы лежали, на поле, рукобелая, белозубная, игривая королева.

Это стихотворение, как и большинство в сборнике 1890 г., создает в первую очередь яркую картину природы в духе импрессионизма: зимний пейзаж. Перечислим элементы пейзажа и другие зрительные образы, которые нам поочередно показывает поэт в первых

двух строфах: золото (солнце), свет, лед, сверкающие верхушки деревьев, резкий ветер (с металлическим блеском), белый рыхлый снег, синее небо, золото на волосах (солнце), красные мелькающие в воздухе руки. В заключительной строфе: синее с белым пространство, сугроб сверкающего снега посередине, золото на волосах, лебязьи перья (пух), белизна рук и зубов при смехе. *Событийная основа* стихотворения проступает сквозь все эти образы достаточно отчетливо: адресат стихотворения, «прекрасная дама», катается в солнечную, ветреную погоду на коньках, размахивая руками (то ли покрасневшими от ветра, то ли в красных рукавицах), потом теряет равновесие и со смехом падает в сугроб в середине катка. Падение подготовлено уже в первой строфе глаголом *spartelen* 'барахтаться', хотя там это действие и приписано свету, а не человеку (характерная для Хортера глагольная метафора, создающая олицетворение). Изображенное в стихотворении реальное событие по воле поэта приобретает *космическую значительность*: образ стражей, трубящих в золотые рога, уносит нас в средневековье, стирая временные границы, а постоянное упоминание о высоте, небесной сини, золотом свете и переосмысление (в последней строфе) этих природных элементов как синего потолка и белого пола зала в средневековом замке составляют игру с пространством. Метафора «лебединые перья», относящаяся к снегу, но одновременно служащая напоминанием о подушке или перине, вместе с многозначностью слова *bed* в неологизме *sneeuwbed* (и клумба, т. е. «сугроб», и постель) позволяют создать изящный, прозрачный эротический образ, который несомненно и составляет кульминацию всего стихотворения. В целом стихотворение необыкновенно красиво, ярко, звучно, воздушно.

С точки зрения языка *на лексическом уровне* в первую очередь бросаются в глаза сложносоставные неологизмы, о которых уже говорилось выше и количество которых, как всегда у Хортера, постепенно нарастает и достигает максимума в последней строфе. Так, в первой строфе он использует три сложных слова, составленных по продуктивной модели, два из которых даже зафиксированы в толковом словаре нидерландского языка (*poortwachters* 'страж, стоящий у ворот' и *ooste(n)wind* 'восточный ветер'), *bome(n)toren* 'башня из деревьев' в словаре нет, однако в Интернете нетрудно найти примеры употребления этого композита. Во второй строфе

появляются четыре слова, противоречащие правилам словообразования и ни в словарях, ни в Интернете (вне стихотворения Хортера или цитат из него) не встречающиеся: так, использованный в слове *sneeuwsel* (≈‘снежность’) суффикс *-sel* продуктивен в сочетании с основой глагола, но не существительного, так что созданное поэтом слово аграмматично; сложное слово *hemellucht* ‘небесное небо’ или ‘небесный воздух’ тавтологично, так как *hemel* и *lucht* — практически синонимы; скорее всего, поэт играет на созвучности своего неологизма с существующим композитом *hemellicht* ‘небесный свет’ и ‘небесное светило’; *goudgespannen* ‘золотонатянутый’; и слово *roovogelvlucht* ≈‘красноптичий полет’, разумеется, отсутствующее в словарях, необычно уже тем, что составлено из трех корней. В последней строфе сложных слов употреблено экстремально много, а именно шесть, причем большинство из них — неологизмы, построенные по непродуктивной модели (особенно «дико» звучат слова *handblanke* ≈‘рукобелая’, *blanktande* ≈‘белозубная’). К тому же прилагательное *blank* плохо сочетается с существительным *tand*, т. е. нарушено правило коллокации (обычно словосочетание *witte tanden*, где *wit* — нейтральное слово со значением «белый»). Мощный стилистический эффект создает и возникающий вследствие соседства этих двух неологизмов своеобразный хиазм, усугубленный точной рифмой *hand* — *tand* и поддержанный следующим словом *trant(ele)*, в целом же эта цепочка созвучных слогов (*a+n+t/k*, а также повторения *l*) состоит из пяти звеньев: *hand-blanke*, *blanktande*, *trantele*. В этой строке из девяти ударных слогов семь имеют гласный «а». Предельная экстремальность финального стиха подчеркнута его экстраординарной длиной: 21 слог против 11–12 в остальных строках. Использование «диких» неологизмов в сочетании с разительным нарушением размера создает сильнейший стилистический эффект: поэту как будто недостает обычных слов нидерландского языка, чтобы передать необыкновенное, пронзительное ощущение восторга от наблюдаемой картины.

Из других лексико-семантических особенностей стихотворения отметим два случая использования синэстетических метафор, в которых увязываются друг с другом такие внешние чувства, как зрение и осязание (ощущение холода/жара): в 4-й строке «сверкая, взмахивал восточный ветер косой», где ощущение холода передает-

ся через зрительный образ сверкающего лезвия косы, а также в 6-й строке «глаза сжигали ... небо», где особое выражение глаз героини приравнивается к огню, способному поразить небо.

На синтаксическом уровне стихотворение примечательно тем, что каждая строка представляет собой законченное предложение, конец которого совпадает с концом строки. Такой синтаксис придает тексту динамичность, что согласуется с содержанием — изображением катанья на коньках. Особенно примечательна вторая строфа, где каждое первое слово строки, называющее разные части тела героини (ноги, глаза, руки, волосы), словно существующие отдельно от человека, служит в предложении подлежащим, создавая нарочитый параллелизм, усиливающий эффект отстраненности.

Синтаксической простоте противостоит ритмическое разнообразие. Все стихотворение, за исключением последней строки, написано неурегулированным четырехударным дольником с вариациями анакруз: на протяжении всего стихотворения межиктовый интервал варьируется от одного до трех слогов. Финальная строка также уложилась бы в четырехсложный размер, если бы в ней не было трех прилагательных (*handblanke, blanktande, trantele*), о тесной звуковой спаянности которых уже говорилось выше: это нагромождение однородных определений как бы оттягивает мощный заключительный аккорд — слово *koningin* ‘королева’.

Что касается звуковой инструментовки, то кроме перекрестной рифмы, женской в нечетных и мужской в четных строках, обращают на себя внимание многочисленные внутренние рифмы и созвучия: в первой строфе три трехсложных слова с двумя заударными слогами (редкое явление в нидерландском языке!) и дважды повторяющимися сочетаниями «сонорный + взрывной шумный» (*spartelde, fonkelden, blinkende*), во 2-й строфе точная рифма *haren waren* и многие другие, создающие общую музыкальность текста. Энно Эндт, крупнейший нидерландский специалист по творчеству Хортера, говорит о звукоизобразительности этого стихотворения, усматривая в каждой строке сходство со звуком рога: более интенсивное звучание в начале строки и затихание к концу¹⁰. Возможно, такое впечатление складывается из-за указанной особенности синтаксиса — совпадению границ предложений и строк.

При всей индивидуальной неповторимости творчества Хортера многие из перечисленных особенностей поэтики рассматриваемого стихотворения оказываются веянием времени и даже требованием исповедуемой поэтом эстетической концепции. Не углубляясь в общеевропейские истоки импрессионизма в литературе, отметим, что у русских поэтов-импрессионистов — современников Хортера, в первую очередь Бальмонта (1867–1942) и частично Брюсова (1873–1924), можно найти множество языковых приемов, полностью аналогичных тем, которые показались «дикими» первым читателям Хортера и затрудняющих его восприятие по сей день, а также во многом сходную систему образов¹¹. Ограничимся тремя простейшими примерами: приведем Бальмонтские строки, содержащие А) неологизмы, в том числе сложносоставные (в цитатах подчеркнуты), Б) синэстетические метафоры, сближающие (1) температурные ощущения со зрительными и (2) зрительные со слуховыми; В) игру с ритмом и с длиной строки:

А. Переплеск многопенный, разорванно-слитный («Я — изысканность русской медлительной речи»);

Волны морей, беспредельно-пустынно-шумящие,

Бог Океан, многогласно-печально-взывающий,

Пенные ткани, бесцельно-воздушно-летающие,

Брызги с воздушностью, призрачно-сказочно-тающей («Бог Океан»).

Б. (1) ...над зябкой рекою дымится прохлада («Безглагольность»);

(2) ... ночных светил неговорящий свет («Он был из тех, на ком лежит печать...»).

В. Бойтесь старых домов.

Бойтесь тайных их чар,

Дом тем более жаден, чем он более стар,

И чем старше душа, тем в ней больше задавленных слов («Старый дом. Прерывистые строки»).

При рассмотрении системы образов в стихах нидерландского и русского импрессионистов бросается в глаза их увлечение картинами природы и совершенно особое восторженное отношение к солнцу. К Хортеру, как представляется, полностью применимы строки Андрея Белого, обращенные к Бальмонту: «Но ты руку воздел к не-

бесам / И тонул в ликовании мира»¹². К творчеству нидерландского поэта подходят и все те характеристики, которые перечисляет крупнейший специалист по творчеству Бальмонта В. Крейд, говоря о новых веяниях, которые именно Бальмонт и утверждал в русской поэзии, а именно: «импрессионизм, музыкальность, эксперимент, культура стиха, философия мгновенных состояний, протест против общественного уныния и прогноз будущей солнечности»¹³.

Выявление черт сходства между переводимым иноязычным текстом и аналогичными текстами на языке перевода важно для переводчика при выработке стратегии перевода, с одной стороны, для того чтобы лучше «услышать» оригинал, с другой — чтобы оценить, насколько будущий читатель — носитель принимающей культуры готов к чтению такого рода литературы. В сопоставлении с поэзией русских поэтов-импрессионистов, современных Хортеру, становятся ближе и понятнее как используемые им приемы, нарушающие языковые правила, так и создаваемая с их помощью атмосфера восторженной экзатичности, в целом характерная для той эпохи.

Рассмотрим русский перевод Е. Витковского, опубликованный в 1977 г.:

Стражи в рога золотые трубили,
а лед светился щедрей и щедрей;
сверкали деревьев гордые шпиди,
сияя, бил встречный ветер с морей.

Вы взметали, ступая, снег над поляной,
В ваших синих очах пламенел небосвод,
Кудри — как свиток парчи златотканой,
руки — как розовой стаи полет.

...

Мир был синим и белым залом. Горели
кудри вашей златой головы,
и, клонясь к лебяжьей, снежной постели,
о королева, — насмешливая, белозубая, белорукая, —
в поле ложились вы.

Мы видим, что переводчик сохраняет основные особенности стихотворной формы, используя в точности ту же систему рифм

(АБАБ) и сходный ритм: четырехударный дольник с вариацией анакруз, хотя в переводе дольник урегулированный и междударный интервал варьируется в более узком диапазоне, а именно от одного до двух безударных слогов. Сохранена нарочитая удлиненность последней строки.

В переводе мы находим почти все те же образы, что и в оригинале: перед нами возникает лучезарная, солнечная картина морозного дня, когда природа воспринимается как чудесный замок, где царит прекрасная королева — адресат стихотворения. Однако по оригиналу без особого труда можно понять фабулу стихотворения, так как изображенное в последней строфе падение героини, катающейся на коньках, подготавливается уже с первой строфы (словами *spartelde ...op het ijs* 'барахтался на льду'), а уподобление сугроба перине возможно, как указывалось выше, благодаря игре с многозначностью слова *bed*. В переводе же, наоборот, употреблено несколько слов, несовместимых с мыслью о коньках: это, во 2-й строфе, «стулая» и «над поляной» («поляна» никак не ассоциирует со «льдом» из 1-й строфы); неясным остается также сравнение рук с полетом стаи. С представлением о таком мгновенном действии, как падение, плохо согласуется несовершенный вид глагола «ложились» в последней строфе.

Существенную утрату составляет резкое сокращение числа сложных слов (в приводимых строфах три в переводе против двенадцати в оригинале), отсутствие неологизмов и случаев нарушения языковых правил. В результате язык становится намного более «обыкновенным» и лишается характерной для эпохи его написания восторженности, экзальтированности, возрастающей от начала к концу, к кульминационной последней строке.

Таким образом, перед нами мастерски выполненный перевод, сохраняющий стихотворную форму оригинала (размер и рифмовку), передающий систему образов и приподнято-праздничную атмосферу нидерландского стихотворения. Однако в русской версии текста размыта фабульная составляющая, сглажен ритм и нивелированы такие важные элементы революционной, шокировавшей современников поэтики Хортера-импрессиониста, как изобилие сложносоставных неологизмов и нарушений сочетаемости слов. Сохранение в переводе новаторских особенностей языка Хортера

представляется в принципе возможным, при этом ориентиром для переводчика должен служить язык русских поэтов Серебряного века — современников Хортера, нередко использовавших, как показано в статье, аналогичные приемы.

¹ Голландские юмористы // Вестник иностранной литературы. 1896. № 2. С. 213–216.

² Там же. С. 214.

³ Герман Хортер был не только поэтом, но и политическим деятелем левого толка, лично знакомым с Лениным. В первые годы советской власти переводились и неоднократно издавались его политические сочинения (Исторический материализм. М.; Пг., 1919; Екатеринбург, 1920. М., 1924; Империализм, мировая война и социал-демократия. М., 1920). При этом его имя и фамилия, в соответствии с принятыми тогда принципами передачи иностранных имен собственных, писались как Герман Гортер.

⁴ *Verheul K. Afscheid van een jeugd // Verheul K. Antwoord van een buitenstaander. Amsterdam, 1981. P. 97.*

⁵ *Liagre Böhl H., de. Herman Gorter // Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging. 1998. Bd 7. P. 56–65. — www.iisg.nl/bwsa*

⁶ *Гортер Г. 1) Весна идет, я слышу ее приход... // Западноевропейская поэзия XX века (Сер. Библиотека всемирной литературы). М., 1977. С. 425–426. 2) Вечерний луч листву пронзил на миг... // Поэзия Европы: в 3 т. Т. 2. (2). М., 1979. С. 9–11; 3) Стражи в рога золотые трубили... // Там же. С. 11. Некоторые свои переводы в непростое советское время Е. В. Витковский был вынужден подписывать фамилией «Мальцева».*

⁷ *Sraten H., van. Toen bliezen de poortwachters. Proza en poëzie van 1880 tot 1920. Amsterdam, 1972.*

⁸ *Gorter H. Verzen. De editie van 1890, met een inleiding en annotaties van E. Endt. Amsterdam, 1987. P. 71.*

⁹ Стихи Хортера печатаются всегда в старой орфографии. Правила, касающиеся написания непроизносимого соединительного согласного -п- в середине сложного слова, с тех пор изменились.

¹⁰ *Endt E. Aantekeningen // Gorter H. Verzen. P. 195.*

¹¹ О характерных чертах импрессионизма в русской литературе см., напр.: *Корецкая И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975. С. 207–251.*

¹² *Белый А. Бальмонту. — http://slova.org.ru/belyy/balmontu_v_zolotistoy/*

¹³ *Крейд В. Поэт серебряного века // Бальмонт К. Д. Светлый час. М., 1992. С. 9. Примечательно, что «протест против общественного уныния» у обоих поэтов со временем вылился в увлечение рабочим движением и в сочинение политических стихов, адресованных непосредственно рабочим, у Хортера в*

сб. «Социалистические стихи» (1899), у Бальмонта — в сб. «Стихотворения» (1906) и «Песни мстителя» (1907). Например, у Хортера: «Arbeiders, ziet ge daar dat goud, de zon, // De pyamide van geluk...» (1899) («Рабочие, видите ли вы там это золото, солнце, // пирамиду счастья...»). У Бальмонта: «Час прошел. Вот, час другой, // Предо мною вал морской, // О, Рабочий, я с тобой, // Бурю я твою — пою!» (1906). Впрочем, у голландского поэта интерес к социализму был более продолжительным.

Irina Mikhaylova

THE LANGUAGE OF HERMAN GORTER'S POETRY (1864–1927)
AND THE PROBLEM OF ITS TRANSLATION INTO RUSSIAN

The article deals with the language experiments of the famous Dutch impressionist poet Herman Gorter (1864–1927), particularly in his poem *Toen bliezen de poortwachters* (1890) which was translated into Russian by E. Vitkovsky in 1979. The poetical form, the atmosphere and the images of the translation correspond perfectly with the Dutch original, but Gorter's experiments with the Dutch language, such as the use of extremely many composite neologisms, agrammatic forms and abnormal word combinations were omitted by the translator. The article shows that the Russian expressionist poets about 1900 (K. Balmont, V. Brusov) experimented with Russian in the same way as Gorter with Dutch, so that Russian translators can imitate these experiments while translating his poems.