

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА
Кафедра зарубіжної літератури

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск ХІХ

Дніпропетровськ
«Ліра»
2015

УДК 821.112.2.161.1.161.2 – 193.03 ЭЙХЕНДОРФ

О. В. Матвиенко

Донецкий национальный университет

**«ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН»: ЛИРИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА
ЙОЗЕФА ФОН ЭЙХЕНДОРФА “WINTERLIED”
(NACHKLÄNGE, 1832–1833)
В РУССКИХ И УКРАИНСКИХ ПЕРЕВОДАХ**

Розглянуто концептуально-художні особливості поезії «Зимова пісня» німецького романтика Йозефа фон Айхендорфа, присутні в ньому образи й лейтмотиви,

© О. В. Матвиенко, 2015

характерні для творчості поета в цілому: рідний край – чужина, мандри, біблійні ремінісценції. Змістова насиченість, оманлива простота і природна музикальність привертають до цієї поезії увагу різних поколінь російських, радянських, вітчизняних перекладачів.

Ключові слова: поезія, лірика, романтизм, переклад/інтерпретація, образність, поетика, зіставний аналіз.

Рассмотрены концептуально-художественные особенности стихотворения «Зимняя песня» немецкого поэта-романтика Йозефа фон Эйхендорфа, присутствующие в нем образы и лейтмотивы, характерные для всего творчества поэта: родной край – чужбина, странствия, библейские реминисценции. Смысловая насыщенность, обманчивая простота и естественная музыкальность привлекают к этому стихотворению внимание различных поколений русских, советских, украинских переводчиков.

Ключевые слова: поэзия, лирика, романтизм, перевод/интерпретация, образность, поэтика, сопоставительный анализ.

The article focuses upon the conceptual and artistic peculiarities of the lyrical masterpiece «Nachklänge» («Winterlied», 1833) by German Romantic poet Joseph von Eichendorff. The text known as a classical example of landscape poetry reveals philosophical dimension and religious depth thus turning into a metaphor of life and world. The poem comprises imagery and leitmotifs typical of Eichendorff's poetry: native and strange land, wandering, contrast of polychrome and monochrome palette, distance and perspective. Alongside with musicality, sonority and harmonic integrity, provided with acoustic effects and euphony of vowels and resonant consonants, the poem is permeated with symbolic antitheses: dream and reality, past and present, spring and winter, youth and old age, day and night, blossom, snow and grey hair, home and forest, etc. This semantic condensation, delusive simplicity, natural melody of the text make it a challenge for many generations of Russian and Ukrainian translators.

Original Russian poet A.N. Plescheyev is stated to be the pioneer of Eichendorff's translation. He indulges into "licentia poetica", characteristic of poetic diction of his epoch, extends the original line and metre, uses semantic doublets, though preserving the Romantic verve and fresh, spontaneous expression. Plescheyev's successor, Soviet poet and translator B.A. Chulkov demonstrates Classical (even Classicist) taste in interpretation of the lyrical poem, making ample use of archaisms, poeticisms, elevated style, etc. Happy findings as well as mistakes and problems typical of amateur interpretations are explicated in the analysis of modern Internet translations.

The Ukrainian version of the poem suggested by Diaspora author, translator and literary critic I. V. Kachurovsky is also under study in the present article.

Keywords: (lyrical) poetry, Romanticism, translation/interpretation, imagery, poetics, comparative analysis.

Немецкий поэт-романтик **Йозеф Фрайхер фон Эйхендорф (Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788–1857)**, еще при жизни снискавший признание соотечественников, не был избалован вниманием русской (впоследствии советской) и отечественной критики. На фоне читательских запросов на общественно значимые темы неброская пейзажная лирика, создание которой часто иронически приравнивают к «стихоплетству» (Feld, Wald und Wiesen Dichtung), явно уступала лирике гражданской. Впрочем, переводческое освоение эйхендорфовского творчества, начавшись во второй половине XIX столетия, впоследствии не прерывалось, а из периферийной фигуры немецкого романтизма Эйхендорф постепенно превратился в одну из весьма заметных, о чем свидетельствуют научные труды советских и российских ученых (недавние диссертационные исследования И.К. Белоусовой [1], Е.Р. Ивановой [3], И.Г. Назаровой [5], Д.Д. Черепанова [6], не говоря уже о классических работах В.М. Жирмунского и М.И. Бента).

У маленького шедевра Эйхендорфа, созданного в 1833 г., два названия – «Nachklänge» (отзвуки, эхо) и «Winterlied» (зимняя песня), однако чаще стихотворение именуют по первой строке. Текст скромного объема: две строфы-

восьмистишия, 16 строк, связанных перекрестной рифмой; размер – трехстопный ямб с чередованием мужских и женских клаузул. Описать художественное своеобразие этой лирической миниатюры легче всего апофатически: в ней нет лексических или стилистических излишеств, риторики и пафоса, тропы сведены к минимуму. Но лаконизм и ясная простота этого образца пейзажной лирики позволяют проявиться из глубин текста потаенному философскому смыслу, превращая ландшафт в метафору мира и жизни.

В этом стихотворении сфокусированы многие сквозные для творчества немецкого романтика темы, мотивы, образы.

В первую очередь это «Родина», «дом» и «чужбина» – образы, имеющие несомненный автобиографический подтекст. Так, «старая долина» напоминает окрестности Одера, а «отчий дом» лирического героя – вполне конкретный замок Любовиц в Верхней Силезии, где будущий поэт до 13 лет беспечно жил в лоне любящей патриархальной семьи, исповедующей традиционные католические ценности. Именно этому дому посвящено пророческое стихотворение Эйхендорфа «Прощание» (вскоре имение продали за долги, и поэт больше никогда не бывал на родине). А вот лес и чужой край для поэта, на момент публикации стихотворения перешагнувшего 45-летний рубеж, связаны с жизнью на севере, годами учебы и государственной службы в далеких Данциге, Вене, Дрездене. Ни Пруссию, ни Саксонию, ни австрийскую столицу Эйхендорф не мог считать родиной.

Вместе с тем образы родины и чужбины тяготеют к религиозно-философской символичности: земная юдоль – место изгнанничества, где человек вспоминает небесную отчизну. «Поэт абсолютно убежден, что земля лишь туманное отражение прекрасной и далекой родины, откуда все мы родом, с которой нас неразрывно связывает наша земная жизнь и к которой все мы стремимся», – пишет об этом И.Г. Назарова [5]. Драматически острое осознание героем промелькнувшей мгновенно, как сон, жизни смягчено христианским обетованием: обрести небесную отчизну возможно через смерть как символическое возвращение домой.

Кроме того, к сквозным для творчества поэта относятся «мотив странничества и образ странника, воплощающий идею вечности». Эйхендорф трактует в евангельском ключе скитания и пространство как «неотделимые от метания человеческого духа», а тоску лирического героя по родине, дому, «потерянному раю» детства сближает со стремлением человека – образа и подобия Божия – постичь себя, вернуться к духовному первоистоку, к Богу-Отцу, прочитывает ее как неутихающую ностальгию по вечности [ibid.]. И тогда в «трагически развоенном между грезой и действительностью» герое Эйхендорфа, при всей его земной природе, проступают библейские черты, черты Странника, Путника, а может, и Блудного Сына из библейской притчи.

Примечательно цветовое решение стихотворения. В первой («дневной») строфе по умолчанию есть мягкие, пастельные тона (весенние деревья в цвету), но доминантой выступает излюбленный зеленый цвет (весенняя долина, зелень сада). Как результат слияния голубого и золотого, небесного и солнечного (эти цвета тоже незримо присутствуют в ландшафте Эйхендорфа), зеленый означает мистическую связь природного и сверхъестественного начал. Он ассоциативно связан с жизнью, весной, детством и юностью, ростом и расцветом, надеждой, гармонией, равновесием, обновлением – природным и духовным, воскресением и возрождением, вечной жизнью. Не случайно, по словам И.Г. Назаровой, «сознательно или неосознанно Эйхендорф придерживался своей цветовой палитры всю жизнь: у него много золота, голубизны и зелени. Особенно зелени» [5].

Последняя же («ночная») строфа выдержана в ином, ахроматическом ключе, что для Эйхендорфа случай редкий. В ней есть непроглядная темень чащи,

вызывающая в памяти хрестоматийный дантовский зачин «Земную жизнь пройдя до половины, /Я очутился в сумрачном лесу, /Утратив правый путь во тьме долины». Есть лесная опушка, где источником призрачного, неверного света служат мерцающий в сумерках снег и тусклый месяц (*schimmert', im halben Scheine flimmert'*). Здесь желтый цвет месяца выступает символом болезненности, антитезой золотого, как замутненный, загрязненный его вариант. В эйхендорфовском ноктюрне нет сияния, нет лучезарности, отсутствует источник света, а свет возможен только отраженный: месяц отражает солнце, снег – зыбкий лунный свет. Цветовая доминанта этого пейзажа – черный цвет (и его оттенок серый), цвет греха и отречения, скорби, одиночества, утрат и смерти. Яркая, жизнерадостная цветопись начала уступает место драматической светотени в финале. Светотени, обнажающей «многообразную скрытую жизнь души, ведь душа тоже обладает способностью излучать свет – свет духовный», или, как в нашем случае, – указывающий на внутреннюю смятенность героя, чувство покинутости и пустоты, тоску по утраченному счастью и страх перед небытием.

Обращает на себя внимание эйхендорфовское чувство перспективы. До головокружения стремительно меняются ракурсы: сперва лирический герой видит себя на лужайке перед отцовским домом, в окружении фруктового сада, откуда открывается панорамный вид на долину. Первая строфа символически живописует мир, распахнутый навстречу юности: все дороги лежат перед героем, все возможности для него открыты. Взгляд «на старую долину» подразумевает знаменитую романтическую диспозицию: герой находится на возвышении – взгорье, холме, вершине – и с высоты глядит на мир (точка зрения, используемая Эйхендорфом, задолго до него открыта Байроном и Шатобрианом). А в последней строфе герой оказывается на лесной опушке, словно взятый в кольцо, «зажатый» враждебным пространством, грозящим его подавить, поглотить.

Помимо единства «света, движения, пространства», пейзаж Эйхендорфа отличает тончайшая словесная музыка. На значимость звуковой стороны стихотворения указывают оба его названия: «Зимняя песня» и «Отзвуки». Выросший в окружении немецкого фольклора, Эйхендорф охотно прибегает к приемам народной песни – параллелизму и контрастам, воссоздает безыскусную, доверительно-задушевную песенную интонацию. В самом деле, стихотворение Эйхендорфа переполняют символические со- и противопоставления: сна – яви (а благодаря многозначности немецкого Traum вдобавок грезы и действительности), былого – настоящего, времен года (весны – зимы), возраста (юности – старости), времени суток (дня – ночи), ветерка – метелицы, цветочной кипени – снежных хлопьев, снега – седины, родного края – чужбины, дома (освоенного мира) и леса (мира дикого, неизвестного), долины (открытого пространства) и лесной поляны посреди чащи (замкнутого), наконец, самого героя и места (топоса).

Умением превратить картину природы во внутренний пейзаж души героя, сделать зримой столь милую романтическому сознанию связь человека и природы Эйхендорф в значительной мере обязан натурфилософии Ф.В. Шеллинга. Шеллингианством навеян и идиллический образ «райского» сада, и таинственный хаос ночной чащи, полный неведомых угроз. Именно поэтому А.В. Михайлов отличительной чертой эйхендорфовской поэтики называет «настоятельный и тревожный и потому возникающий вновь и вновь диалог человека и природы, диалог, в котором начинает звучать сама природа, словно без участия поэта, и в котором природа выступает как бы в вечных, беспеременных своих обликах, заключающих в себе и ее движение, и шум, и жизнь». Искусство поэта заключается в том, чтобы, внимательно вслушиваясь в «нешумный, внятный разговор»,

«отыскивать такие смысловые точки, которые воссоздают сущностную полноту природного и человеческого в их встрече» [4].

Так, «звучащая природа» вначале слышится в трепете ветерка, играющего с первой листвою, присутствует в гармонии уютного, защищенного от житейских бурь мира детства. Это передано великолепной звукописью: в первой, радостно-светлой по настроению, строфе задействованы сонорные (т.е. полугласные, полусогласные звуки), преимущественно Л: (*frölich, alte Tal, Luft mit lindem Spielen, Frühlingslaub, Blütenflocken fielen*). Звук Л подспудно ассоциируется с мягкостью, нежностью, лаской, детским лепетом, любовью, согласием, выступая своеобразным суггестивным камертоном фрагмента. В последней же строфе, рассказе о нагрянувшей старости, преобладают глухие звуки, особенно шипяще-свистящие Х, С, Ш (*ich erwacht', schimmert', Waldesrand, Scheine, mich, fremdes, ringsher sehe, Eis, Schnee, weiß*), как подражание шороху падающего снега, скрипу снега под ногами путника в зимнем лесу, немощному шепоту старика.

Простота и напевность стихотворения, воплотившаяся в нем глубинная связь между музыкой и поэтическим словом, гармония природы и речи, блестящая игра перспективой, совмещение житейских и философских, земных и мистических смыслов и притягивают к поэтическому шедевру Эйхендорфа переводчиков разных эпох и поколений.

Как отмечает Е. Г. Бурова, первые русские переводы Эйхендорфа появляются во второй половине XIX века [2]. С подачи поэта-революционера М. Л. Михайлова творчеством немецкого романтика заинтересовался известный русский писатель, поэт, переводчик, литературный и театральный критик **А. Н. Плещеев** (1825–1893). В число пяти плещеевских переводов из Эйхендорфа входит и «**Зимний сон**» (1861), ставший первой русской версией этого стихотворения, причем весьма популярной.

Плещеев несколько отступает от формы оригинала: трехстопный ямб заменен четырехстопным, вследствие чего каждая строка искусственно удлиняется на два слога. «Облегченная» по сравнению с первоисточником балладная рифма, наращенная строка, с одной стороны, обеспечивают русскому поэту свободное дыхание, возможность обойтись без смысловых потерь. С другой – нарочитая растянутость перевода – кстати, типичная практика того времени, – приводит к повторам, словесному или семантическому дублированию (*отчий дом – родных деревьев, с веселым, радостным лицом*, повтор есть и во второй строфе, хотя здесь он оправдан оригиналом: *тусклая луна, в сиянье бледном*), введению слов и оборотов, отсутствующих у Эйхендорфа. Так, первая сцена происходит «в полдневной тишине», хотя полдень – традиционная аллегория зрелости, юность же зовется утром жизни; второй эпизод разворачивается в заснеженных полях, а не на лесной опушке, т.е. в открытом, хоть и неприветливом, чужом пространстве. При этом Плещееву не откажешь в чутком музыкальном слухе, интуитивном умении выстраивать фразу, пробуя ее на звучание, мелодику. В начальной строфе доминируют гласные О, Е, И, сонорные Н, М, Л, а в финале – С, дающий тот же звуковой эффект тихого шуршания заснеженного леса, скрипа снега под ногами: «*Поля покрыты были снегом, и сам я был уж стар и сед*». Лексика перевода с легкой патиной архаики (*полдневной, всходила, чуждая, озираясь* и пр.) отражает принадлежность автора и переводчика, по существу, к одной историко-литературной эпохе, но и обозначает дистанцию, разделяющую оригинал/перевод и современную читательскую аудиторию. Любопытная психологическая деталь: лирический герой у Плещеева видит выражение своего лица во сне, что вроде бы снимает ощущение единства двух его ипостасей – юноши и старика, но и показывает, что

персонаж осознает виртуальную, эфемерную природу сна¹. Анафорический союз «И», ритмико- и структурообразующий в переводе («*И снилось мне...*», «*И... видел иной...*», «*И сам я был...*») придает переводу библейскую торжественность и экклезиастовскую скрытую горечь от осознания бренности жизни.

Заметно, что А. Н. Плещеев переводил стихотворение, явно близкое ему по опыту пережитого. Ностальгия сродни эйхендорфовской наверняка была присуща и ему: детство Плещеева тоже прошло в провинции – Нижнем Новгороде, в старинной дворянской семье, под опекой заботливых родителей. А мотив чужбины связан с подлинной трагедией в жизни поэта: после суда над петрашевцами Плещеев был отправлен в оренбургскую ссылку рядовым, участвовал в туркестанском походе на Ак-Мечеть и лишь спустя годы смог вернуться в Петербург и в большую литературу. Все это – вехи, объединившие судьбы двух великих и конгениальных поэтов, заставившие их поэтические голоса войти в отчетливый резонанс.

Несомненно, перевод А. Н. Плещеева по праву можно считать событием в истории русской словесности и поэтического перевода.

В традициях иной, советской школы художественного перевода возникла интерпретация **Б. А. Чулкова** (1932–2014). Б. А. Чулков – талантливый поэт, преподаватель, журналист, переводчик, «художник-философ», охотно перелагавший на русский язык немецкую поэзию. Темы, отличающие его оригинальное творчество, – «природный круг обновления человека», черты его собственной поэзии – «мелодичность и трогательность, глубина и пронзительная чувственность», а также «особый взгляд самобытного художника-философа» [8] в равной мере присущи и выбранному им для перевода немецкому романтику.

В переводе Б. Чулкова предстает несколько иной ландшафт, хотя и близкий эйхендорфовскому: родной дом, перед ним луг и роща по соседству – вместо дома, окруженного садом, и долины. Образ рощи вызывает в памяти ассоциации и с «Геттингенским союзом рощи» – объединением поэтов конца XVIII ст., и со священными рощами, существующими во многих языческих мифологиях (античной, кельтской, славянской). Замена фруктового сада рощей вносит в текст стихию дикой природы, поэзию приволья, соответственно смягчен контраст в финале между садом как аналогом земного рая и дремучим лесом: у Чулкова лесной чащи нет вообще, есть просто деревья. Лексика переводчиком подобрана нарочита архаичная, торжественная: *близ, ищет путь, пробудился, лик, чуждой, пустыня* в значении: «*безлюдье*». Однако если для Плещеева подобная архаика естественна и органична, то его преемник Чулков пользуется ею сознательно, стилизуя текст «под старину».

Синтаксис перевода сложнее эйхендорфовского, близкого к фольклорно-песенному параллелизму. Но у Б. Чулкова он на удивление легок, сложные предложения рождаются без напряжения, без чувства грамматической «загроможденности», словно на одном дыхании. Две восьмистрочные строфы оригинала укладываются в два предложения. Перед нами редкий и счастливый случай, когда в переводчике сочетаются тонкий, развитой фонетический слух, проявившийся в блестяще найденных созвучиях слов («*снилось..., что снова*», «*на лугу лежу*», «*лик луны*»), в практически совпадающей с первоисточником звукописи (О, С, сонорные Л, М, Н), и виртуозное владение синтаксисом – как правило, нехарактерное для переводчиков-поэтов, в отличие от прозаиков.

¹ Такая акцентированность сновидческого начала в произведении, заметная уже при переводе названия, подкреплена, кроме сюжета, еще и тем фактом, что Эйхендорф знал испанский язык, наверняка читал в оригинале драму «Жизнь есть сон» и даже перевел на немецкий язык 11 духовных пьес П. Кальдерона.

Еще одна отличительная черта чулковского перевода – малозаметное в частностях, но отразившееся на переводе в целом повышение его стилистического градуса. *Близ* – вместо *рядом*, *пробудился* вместо *проснулся*, *лик* – вместо *лицо*, склонился – а не *наклонился* или *нагнулся*, *чуждой* – а не *чужой*, *волос* – вместо *волосы*. Дает о себе знать отчетливый классический (а порой и классицистский) вкус переводчика, сформировавшийся на поэзии Пушкина, Лермонтова, Батюшкова, Фета [7] в сочетании с библейскими интонациями – чудесной стилиевой находкой Плещеева: «*и снилось мне...*», «*и видел я...*», «*и волос мой был сед*». Вслед за Плещеевым чуть видоизменена и оптика: в оригинале лирический герой, судя по всему, смотрит в долину с лужайки перед отцовским домом или крыльца, у Чулкова, как и у его предшественника, герой лежит на лугу – и вдобавок любит соседней рощей. Время действия уточнено: не просто весна, а май с его буйным цветением, праздником красоты природы. Отдельные места перевода словно указывают на то, что Чулков внимательно ознакомился с текстом Плещеева, взял на вооружение его творческие открытия и справился с неразрешенными у предшественника трудностями. Сохранены ключевые рифмы: *луна-страна* и *луны-стороны*, *цвет-сед*, образ *легкий ветерок* – *легкий ветер*. Перевод стал звонче, стройнее, мелодичнее, оброс перекрестными рифмами, избавился от «добавленной» стопы, ритмически приблизившись к оригиналу, при этом не потеряв в целостности поэтического впечатления. Уроки А. Н. Плещеева были усвоены Б. Чулковым в полной мере.

В последние годы (2009) переводческую эстафету подхватил **Р. В. Митин** – московский профессор, доктор физико-математических наук, переводчик по совместительству, чьи переложения немецких, английских, французских поэтов-классиков регулярно публикуются на сайте «поэзия.ру». Р. Митин неукоснительно придерживается перекрестной рифмы первоисточника, у него использован тот же размер – четырехстопный ямба, то же чередование мужских и женских окончаний, однако при этом чувствуется особая энергичность перевода, высокая концентрация глаголов, особенно в первой строфе: *приснился, вышел, кружился, падал, цвела, была* (6 против 4 у Плещеева, при этом прилагательных меньше (5 вместо 7), меньше существительных, «тормозящих» восприятие и уводящих в детали: 6 вместо 10). Это не случайно: движение, жизнь всегда связывались с молодостью. Наконец озвучено время года – весна (*жизнь весною прекрасною была*), но время действия – май, как и у Б. Чулкова: «*весенний пух кружился и падал на лицо*» – цветение тополей приходится в средних широтах на конец мая – начало июня, вид *цветущей долины* также, скорее, говорит в пользу майской датировки. Замена весеннего цвета пухом не единственная «поэтическая вольность» Р. Митина – далее следует строка «*дымилась чужая сторона*», тревожный образ, порождающий ассоциации не с уютным дымком из печных труб, а с пожарищами, бедами, военным лихолетьем (как в известной фронтовой песне: «*А вокруг земля дымится, чужая земля...*»). Митинские рифмы звонкие, четкие, точные, в духе поэзии XIX столетия (*крыльцо – лицо, мною – весною, цвела – была, луна – сторона, головой – седой*), кроме единственной приблизительной в финале: *с неба – снега*. Чувство слова и стиля не подводит переводчика, его рисунок событий отчетлив и психологически достоверен, а лексика проста и лишена архаизмов, что делает лирического героя нашим современником.

Среди русских переводов эйхендорфовского стихотворения имеются и любительские. Один из таких выполнен автором, скрывающимся под романтическим интернет-«ником» «**Рыцарь заколдованной страны**». Его перевод (2012) изображает лирического героя на «отдыхе в деревне», в отцовском доме (а, может быть, усадьбе?), словно намекая на его происхождение из знатной и бога-

той семьи, на беззаботную жизнь «барича». Конечно, такой социальный акцент, уместный при переводе Некрасова или Шевченко, несколько неожидан в лирике Эйхендорфа, не имевшего склонности к живописанию социальных контрастов или обличению дворян-небокопителей. При всей бойкости слога нельзя не заметить порой удручающей стилистической глухоты переводчика-дилетанта: картина, всплывающая в воспоминаниях лирического героя: «*И цвет с дерев небрежно мне валит на главу*», – напыщенная, если не комическая: и вследствие сопряжения разговорного «валит» с возвышенным «на главу», и из-за ложного впечатления, что герой относится с чрезмерным пиететом к собственной особе. Выражение «*смотрю...в долину без конца*» двусмысленно и не отвечает нормам русского языка, более привычно смотреть безотрывно (не отрываясь, не отводя глаз) или же без конца (то и дело) поглядывать. Добавим к этому неестественный порядок слов («*Вокруг меня чужая во мгле ночной страна*»), краткий, будто рубленый синтаксис в начале, неожиданный анжабеман, противоречащий традиционной ритмике подлинника («*Мне снится: отдыхаю / В деревне. Дом отца.*»). Да и неуклюжий страдательный залог в финале-кульминации напрочь разрушает эффект внутреннего потрясения, прозрения героя, ведь за мгновение в его сознании промелькнула целая жизнь: «*страну снега покрыли, а седина – меня!*». «Правдивое чувство, фальшивый мотив» – эта гейневская оценка вполне применима к данному переводу.

Еще одна интерпретация принадлежит Борису Кравецкому, согласно автохарактеристике – «инженеру-металлургу, изобретателю СССР, офицеру запаса, публиковавшемуся в печатных изданиях России, Молдавии и Казахстана». Переводчик-любитель (его текст приведен в авторской пунктуации) сохраняет введенную Плещеевым «лишнюю» стопу. Мало того, текст увеличился еще на 4 строки. Как и у Плещеева, лирический герой Кравецкого «лежит в долине», хотя в оригинале он «глядит в старую долину» из отчего дома. Действие у обоих переводчиков происходит в «полднейной тишине», Эйхендорф же время суток не конкретизирует. Расхождения перевода Б. Кравецкого с плещеевским – преимущественно «переводческие вольности» (в тексте подчеркнуты), они никоим образом не соотносятся с оригиналом и заставляют заподозрить, что Б. Кравецкий был незнаком с эйхендорфовским первоисточником, возможно, в силу незнания немецкого языка. Фактически текст выглядит как «перевод с перевода» или же как «улучшенная и исправленная» версия плещеевского текста (в частности, балладная рифма везде заменена перекрестной). Проблема в том, что с тщанием подобранные рифмы, добротный выстроенный поэтический синтаксис, добавления «от себя» уведут читателя еще дальше от Эйхендорфа, подчеркивая бидермайеровскую «красивость», близкую к бальмонтской романсовости текста.

Вот почти дословные повторения Плещеева: «*И снилось мне, что будто снова*» (Плещеев) – «*Приснилось мне, что будто снова*» (Кравецкий); «*Когда ж проснулся я – за лесом / Выходила тусклая луна*» (П) – «*Проснулся я. Увы, за лесом – / Выходила тусклая луна*» (К). Строка «*Лежала чуждая страна*» целиком взята у Плещеева, три заключительные строки совпадают практически дословно. Все это в совокупности позволяет сделать вывод не просто о подражании или отдельных заимствованиях, – переводчик, сам того не осознавая, перешагнул опасную грань, отделяющую ученичество от плагиата.

Наша национальная переводческая традиция открывает творчество Эйхендорфа значительно позже, чем русская. Первый украинский перевод стихотворения принадлежит известному литературоведу и переводчику диаспоры, профессору Мюнхенского Вольного университета **И. В. Качуровскому** (1918–2013). Ученика Н. К. Зерова, Игоря Качуровского, с его широчайшим кругом перевод-

ческих интересов и энциклопедическими знаниями в области культуры и изящной словесности, считают «чуть ли не последним из могижан украинского неоклассицизма» [10]. В его переводе в полной мере проявляются черты, свойственные его собственной поэзии: «неоклассический кларизм (ясность. – О.М.), ... склонность к высокой лексике, изысканная фоническая организация поэтического языка, культ богатой точной рифмы, ... виртуозное владение канонизированными строфами» [ibid.]. Действительно, лексика перевода Качуровского под стать эйхендорфовой, простая и ясная, без высокопарности или претенциозности, звуковой рисунок уверенный, с акцентированием сонорных Н (только в первом катрене – *снів, знову, нині, вернувся, внизу, долині, ним*) Л (*долині, любо, легіт, зело, чоло, кволо, ледь, наоколо, пелюстки, лід*), О (*знову, отчий, долині*, особенно ощутимо в опорных рифмах: *зело – чоло, кволо – наоколо*), в финале роскошная звукопись С (*пелюстки, усе, снігами, сам, сивий*). Перевод Качуровского отличаются хорошие, звонкие, точные рифмы, характерные для традиционной поэзии XIX ст., попадает даже сложная: *були то – вкрито*, что подтверждает недюжинное версификационное мастерство переводчика. Здесь умело и сполна использованы эвфонические и словесные ресурсы родного языка, особенно заметные на фоне их русских эквивалентов («*снити*» – видеть во сне, «*легіт*» – легкий ветерок, «*мрія-ти*» – смутно виднеться).

Великолепен и финальный аккорд – емкая, врезающаяся в память концовка, в которой отражено внезапное прозрение постаревшего героя: «*І сам я сивий дід*».

Теперь о трудностях перевода. Не удалась особая эйхендорфская перспектива, неясно, где находится лирический герой: то ли в родительском доме, то ли в долине перед ним. Поэтому в переводе «потускнела» даль, исчезла широта горизонта. Рядом с удачно найденным колоритным словечком «*легіт*» естественно увидеть «*зело*» (устаревшее поэтическое название «зелени»), но картина природы получилась противоречивой. Календарный месяц апрель («квітень») предшествует маю («травню»), и сложно наблюдать изображенные Качуровским разнотравье и деревья в цвету в одно время года. Оксюморонно звучит оборот «*місяць кволо піднісся*»: возноситься можно величественно, торжественно, но не слабо, хило, болезненно. Сравнение инея или снежинок с лепестками органично, а вот льда – вряд ли (...*були то / Не пелюстки, а лід*). Возможно, отмеченные шероховатости перевода обусловлены многолетней оторванностью переводчика из диаспоры от живой стихии родного языка.

И в заключение вниманию читателей предлагается перевод автора статьи. Впрочем, его анализ – тема совершенно другой работы.

Библиографические ссылки

1. Белоусова И. К. Проза Эйхендорфа. Вопросы метода и стиля : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / И. К. Белоусова. – М., 1990. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/proza-eyhendorfa-voprosy-metoda-i-stilya>

2. Бурова Е. Г. Немецкая романтическая лирика в русских переводах второй половины XIX века : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01. «Русская литература», 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Е. Г. Бурова. – Ижевск, 2009. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/nemetskaya-romanticheskaya-lirika-v-russkih-perevodah-vtoroy-poloviny-xix-veka>

3. Иванова Е. Р. Поэзия и новеллистика Йозефа фон Эйхендорфа: к вопросу об эволюции творчества немецкого романтика : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» /

Е. Р. Иванова. – М., 1994. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/poeziya-i-novellistika-yozefa-fon-eyhendorfa-k-voprosu-ob-evolyutsii-tvorchestva-nemetskogo-romantika>

4. Михайлов А. В. Стиль и интонация в немецкой романтической лирике / А. В. Михайлов // Обратный перевод и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. – М. : Языки русской культуры, 2000. – Режим доступа: <http://libatriam.net/read/241094/>

5. Назарова И. Г. Лирика Йозефа Эйхендорфа : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / И. Г. Назарова. – СПб., 2000. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/lirika-yozefa-eyhendorfa#ixzz2LdIDkhsr>

6. Черепанов Д. Д. Рецепция творчества романтиков-предшественников в прозе Й. Эйхендорфа : дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Д. Д. Черепанов. – М., 2014. – 135 с. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/literatura-mira/receptsiya-tvorchestva-romantikov-predshestvennikov-v-proze-j-eyhendorfa.html>

7. Не стало поэта Бориса Чулкова. – Режим доступа: http://vologda-oblast.ru/novosti/ne_stalo_poeta_borisa_chulkova_

8. Режим доступа: <http://depcult35.ru/chulkov.html>

9. Режим доступа: <http://www.2rf.ru/rest/9215>

10. Чекан О. Єднаючи час і простір. Письменник, культуролог, філолог-енциклопедист. Чи не останній із могокан українського неокласицизму – Ігор Качуровський / О. Чекан. – Режим доступу: <http://tyzhden.ua/Publication/3639>

<p>Joseph von Eichendorff. Winterlied (Nachklänge)</p> <p>Mir träumt', ich ruhte wieder Vor meines Vaters Haus Und schaute fröhlich nieder Ins alte Tal hinaus, Die Luft mit lindem Spielen Ging durch das Frühlingslaub, Und Blütenflocken fielen Mir über Brust und Haupt.</p> <p>Als ich erwacht', da schimmert' Der Mond vom Waldesrand, Im halben Scheine flimmert' Um mich ein fremdes Land, Und wie ich ringsher sehe: Die Flocken waren Eis, Die Gegend war vom Schnee, Mein Haar vom Alter weiß.</p> <p>(1832–1833)</p>	<p>Зимний сон</p> <p><i>И снилось мне, что будто снова Передо мною отчий дом; Что я лежу в долине старой С веселым, радостным лицом; Что ветерок играет легкий С листвою в полдневной тишине; Что цвет летит с родных деревьев На грудь и на голову мне...</i></p> <p><i>Когда ж проснулся я – за лесом Всходила тусклая луна; Вокруг меня в сияньи бледном Лежала чуждая страна... И, озираясь, на деревьях Я видел иней, а не цвет; Поля покрыты были снегом, И сам я был уж стар и сед.</i></p> <p><i>Перевод А. Плещеева (1861)</i></p>
--	--

<p>Отзвуки</p> <p>И снилось мне, что снова Я на лугу лежу, Близ дома, мне родного, И с радостью гляжу, Как легкий ветер мая Сквозь рощу ищет путь, Мне цветом осыпая И голову, и грудь.</p> <p>Когда ж я пробудился, То бледный лик луны Над местностью склонился Мне чуждой стороны; И на деревьях иней Я видел, а не цвет, И снег лежал в пустыне, И волос мой был сед.</p> <p><i>Перевод Б. Чулкова (опубл. 1985)</i></p>	<p>Сон</p> <p>Мне отчий дом приснился – Я вышел на крыльцо, Весенний пух кружился И падал на лицо. Долина предо мною Знакомая цвела, Я счастлив, жизнь весною Прекрасною была.</p> <p>Очнулся я – светилась Сквозь тёмный лес луна, Вокруг меня дымилась Чужая сторона. Летят снежинки с неба, Кружат над головой, Земля бела от снега, И я – старик седой.</p> <p><i>Перевод Р. Митина (опубл. 2009)</i></p>
<p>***</p> <p>Мне снится: Отдыхаю В деревне. Дом отца. Смотрю, забот не зная, В долину без конца. А ветер треплет нежно Весеннюю листву И цвет с дерев небрежно Мне валит на голову.</p> <p>Очнулся на опушке. Над ней блестит луна. Вокруг меня чужая Во мгле ночной страна. И вижу на деревьях Не цвет, а иней я. Страну снега покрыли, А седина меня.</p> <p><i>Перевод Рыцаря заколдованной страны (2012)</i></p>	<p>***</p> <p><i>Приснилось мне, что будто снова</i> <u>Я нахожусь в краю родном.</u> <u>Ведь нет милее в жизни крова.</u> <u>Чем твой надёжный отчий дом.</u> И будто б я лежу в долине, <u>В полднейной знойной тишине.</u> <u>Ни облачка нет в небе синем,</u> Лишь ветер <u>напеваает мне.</u> Деревья шелестят листвою, <u>И мне совсем немного лет.</u> А над моею головою – Летит с деревьев <u>Нежный цвет....</u></p> <p><i>Проснулся я. Увы, за лесом –</i> <i>Входила тусклая луна;</i> Под небом – <u>скучным и белесым.</u> <i>Лежала – чуждая страна....</i> <u>Деревья в холоде застыли,</u> <i>На них лёг иней, а не цвет.</i> <i>Поля, покрыты снегом были.</i> <i>И сам я был уж стар и сед.</i></p> <p><i>Перевод Бориса Кравецкого (2013)</i></p>

Я снів, що знову нині
Вернувся в отчий дім.
Внизу, в старій долині,
Так любо перед ним.
Весняний легіт грає,
Гойдаючи зело,
І квітом осипає
І груди, і чоло.

Прокинувся: місяць кволо
Піднісся над гаї,
Ледь мріють наоколо
При нім чужі краї.
І бачу, що були то
Не пелюстки, а лід.
Усе снігами вкрито,
І сам я сивий дід.

Переклад І. В. Качуровського (опубл. 2007)

Я дім щасливий рідний
Побачив уві сні,
А з дому було видно
Долину вдалині.
Весняним листям вітер
Тихенько вигравав
І білим рясоцвіттям
Моє чоло вкривав.

Прокинувся – блідий місяць
На темний світить ліс.
Був я в незнанім місці
І роздивлявся скрізь:
Цей край чужий не цвітом,
А снігом замело,
І сивиною вкрите
Моє старе чоло...

*Переклад О. Матвієнко
(опубл. 2014)*

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
------------------------	---

I. ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНИХ ФОРМ У ЗМІНІ ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИХ СТИЛІВ: РЕНЕСАНС, МАНЬЄРИЗМ, БАРОКО	4
--	---

<i>Привалова Л. П.</i> Образ замка леди Альмы в «Легенде о рыцаре Гюйоне» Э. Спенсера	4
<i>Вельчева К. А.</i> Аллегорическая образность сцены трапезы в поэме У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре»	10
<i>Власенко Н. І.</i> Особливості рецепції риторичного концепту «генезис» у ренесансних теоріях поетичного творення	17
<i>Родный О. В.</i> Карнавальний гротеск как тип художественной образности в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»	25
<i>Беднова Ю. ІІ.</i> Образ Купидона в поэзии елизаветинцев	31
<i>Безруков А. В.</i> Іспанське бароко й англійська метафізична лірика: літературний діалог	34

II. АВТОРСТВО, КРЕАТИВНА МАЙСТЕРНІСТЬ У ЛІТЕРАТУРІ XVIII – XIX ст.	43
---	----

<i>Калиберда Н. В.</i> Тема одежды в «Памеле» С. Ричардсона: версии исследователей	43
<i>Русских И. В.</i> Характер героя и опыт путешествия по Европе в романе Т. Смоллетта «Пereгрин Пикль»	49
<i>Потнищева Т. Н.</i> “Rappelez-vous l’objet que nous vimes...” Символика образа лошади в литературе XIX века	58
<i>Жужгина-Аллахвердян Т. Н.</i> «История взбесившейся блохи» А. де Виньи: раблезианский смех и романтическая ирония	65
<i>Ворова Т. П.</i> Сюжетно-змістові паралелі деяких казок В. А. Жуковського та О. С. Пушкіна	70
<i>Матвиенко О. В.</i> «Жизнь есть сон»: лирическая миниатюра Йозефа фон Эйхендорфа “Winterlied” (Nachklänge, 1832–1833) в русских и украинских переводах	75
<i>Белоус Н. В.</i> Особенности ритмического строя поэтического цикла «Fels, Wald und See» А. фон Дросте-Гюльсхоф	86
<i>Ляшенко Е. А.</i> Особенности изображения женских характеров в русской светской повести	91
<i>Быданцева М. Г.</i> Особенности жанрового языка «Истории о царице Утра и о Сулаймане, повелителе духов» Жерара де Нерваля	98
<i>Абрамова О. В.</i> Літературно-критична рецепція творчості О. Ч. Свінберна	108

**ІІІ. ІМПЕРАТИВ МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ
ЕПОХИ ДЕКАДАНСУ 115**

Пичугина Т. Е. «Немецкая книга о Нарциссе»: «Сад познания» Леопольда фон Андриана 115
Посудиевская О. Р. «Итальянские» трагедии О. Уайльда: жанрово-стилевое своеобразие 123
Стороха Б. В. Пекельний диявол південних морів. «Інфернальний» дискурс колоніальної літератури про Малайський архіпелаг 131
Максютенко Е. В. «Вашингтонская площадь»: «американская история» Г. Джеймса 136
Ватченко С. А. Искусство быть читателем. Герой и его история в поздней прозе Генри Джеймса 141

**ІV. АРТИСТИЗМ, НОВИЗНА ТЕМ І ХУДОЖНІХ МОВ ЛІТЕРАТУРНОГО
МОДЕРНІЗМУ 149**

Скуратовская Л. И. «Марина»: диалектика литературной традиции в поэзии Т. С. Элиота 149
Калашиникова О. Л. Рассказ-трагедия «Пленные»: предостережение В. Г. Короленко 155
Дорогань И. В. Искусствоведческая терминология Александра Габричевского: формирование интермедиальных смыслов 160
Григоренко О. В. Документація «великої ілюзії»: роман Лілі Кьорбер «Жінка пізнає радянські будні» 169
Міхєєва Ю. О. Міфологічний план образного висловлення Е. Юнгера 175
Ковальова Я. В. Жанрово-стилістичні особливості роману «Безбожна юність» Одьона фон Горвата 180
Потоцкая И. Ю. Familiar essay: взгляд Вирджинии Вулф на традиции жанра в английской литературе 184
Степанова А. А. Образ ученого в художественной рефлексии Марка Алданова и Германа Гессе 187
Вечканова Э. Ю. «Искусство рассказа» С. Моэма: «несказанные подраумевания» 197
Казарин В. П., Новикова М. А., Тулуп Э. Р. Зарубежье – Украина – Крым: неожиданные ракурсы (О некоторых кросскультурных реалиях и мотивах у зарубежных писателей от Средневековья до XIX–XX вв.) 206
Романова Е. И. Трансформация «смыслов любви» в русской литературе XVIII – XX веков 214
Воеводина О. А. Концепт «война» в книге Ашкенази «Черная шкатулка» 220
Бескровная Е. Н. Трансформация ТаНаХа в творчестве Людмилы Некрасовской 224

V. ПІСЛЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ЧИТАЧ І ТЕКСТИ КУЛЬТУРИ 231

Пронкевич А. В. Классическая литература и реклама 231

<i>Holub D.</i> Researchers about literary project «James Bond»	239
<i>Лайшен Н. В.</i> Трансформація античного мифа в романе Улицкой «Медея и ее дети»	248
<i>Левченко А. В.</i> «Перевод как смирение»: поэзия в переводах Григория Дашевского.....	252
<i>Велигина Н. Г.</i> «Новый историзм» в малой прозе рубежа XX–XXI веков.....	258
<i>Прищепя Т. В.</i> Роман Мері Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» в контексті постмодерністської гри Пітера Акройда.....	264
<i>Сушко С. О.</i> Дискурсивні доміанти прийому <i>mise en abyme</i> у жанрі сучасної англомовної метапрози (на прикладі творів П. Акройда, А. Байят, В. Гесса).....	269
<i>Тупахіна О. В.</i> «Повернення автора»: автороцентризм у поствікторіанському романі порубіжжя XX–XXI ст.	277
IN MEMORIAM.....	284