М. Б. Смирнова [ab]

https://orcid.org/0000-0002-3378-4097
✉ *smirnovamb7@gmail.com*

[a] *Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)*
[b] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*

Кеведо испанский и русский: сложности перевода концептистского сонета

Аннотация. Несмотря на то что сонеты Франсиско де Кеведо, в отличие, например, от шекспировских, не стали фактом русской культуры и литературы, существующий опыт их перевода представляет интерес с точки зрения самой возможности донести до современного читателя смысл и прагматику барочного текста. Особенности поэтического языка испанского автора связаны со спецификой лирической субъектности, которая далека от романтических и постромантических представлений об авторской исповедальности и является совокупностью масок или ролей, выстроенных в соответствии с тем или иным поэтическим каноном. Одним из таких канонических языков был петраркизм, в значительной степени определивший язык любовных сонетов Кеведо. Новизна испанского барочного автора состоит в том, что он, опираясь на петраркистские конвенции, подвергает их остроумной рефлексии, превращает в предмет концептистской игры. При этом рефлективная природа сонета как ренессансного жанра редуцируется к поэтическому слову. Настоящий герой сонетов Кеведо — не он сам и даже не любовное чувство как таковое, а концепт, прагматическая установка которого — удивить читателя, вовлечь в интеллектуальное приключение. Анализ двух сонетов и их русских версий (в переводе А. Косс и А. Гелескула) позволяет сделать вывод о разных переводческих стратегиях (буквальной и адаптационной), которые, тем не менее, разными путями ведут к ослаблению и размыванию концепта.

Ключевые слова: Франсиско де Кеведо, остроумие, концепт, петраркизм, сонет, барокко, поэтическая рефлексия, буквальный перевод, адаптирующий перевод, прагматика

Для цитирования: *Смирнова М. Б.* Кеведо испанский и русский: сложности перевода концептистского сонета // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 84–96.

Поступило 10 июня 2024 г.; принято 15 октября 2024 г.

© М. Б. СМИРНОВА

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-84-96

M. B. Smirnova [ab]

https://orcid.org/0000-0002-3378-4097
✉ *smirnovamb7@gmail.com*
[a] *A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*
[b] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*

The Spanish and the Russian Quevedo: Difficulties in translating a conceptist sonnet

Abstract. Although Francisco de Quevedo's sonnets, unlike, for example, Shakespeare's, have not become a fact of Russian culture and literature, the existing experience of translating them is of interest from the point of view of the very possibility of conveying to the modern reader the meaning and pragmatics of the Baroque text. The peculiarities of the Spanish author's poetic language are associated with the specifics of lyrical subjectivity, which is far from romantic and post-romantic ideas about authorship as a confession based upon personal experience, but is a set of masks or roles that he constructed in accordance with one or another poetic canon. One of these canonical languages was Petrarchism, which largely determined the language of Quevedo's love sonnets. The novelty of the Spanish Baroque author lies in the fact that, relying on Petrarchist conventions, he subjects them to witty reflection and turns them into the subject of a conceptual game. At the same time, the reflective nature of the sonnet as a Renaissance genre is reduced to the poetic word. The true hero of Quevedo's sonnets is not himself or even the feeling of love as such, but a conceit (*concepto*), the pragmatic goal of this kind of poetry is to surprise the reader and involve him in an intellectual adventure. Analysis of two sonnets and their Russian versions (by A. Koss and A. Geleskul) allows us to draw conclusions about different translation strategies (literal and adapting), which nevertheless lead in different ways to the weakening and erosion of the conceit. The advantage of the first translation is its philological precision. The second impresses with its poetical qualities and naturalness. However, in the first case, the endeavor to follow the original step by step leads to overly heavy syntactic and grammatical constructions. This distracts the reader, preventing him from following the sophisticated paradigm of metaphors into which the basic conceit unfolds. In the second case, the intellectual and rhetorical basis of the sonnet, the supporting elements of the final conceit are sacrificed.

Keywords: Francisco de Quevedo, wit (*agudeza*), conceit, Petrarchism, sonnet, poetical reflection, literal translation, adapting translation, pragmatics

To cite this article: Smirnova, M. B. (2024). The Spanish and the Russian Quevedo: Difficulties in translating a conceptist sonnet. *Shagi / Steps*, *10*(4), 84–96. (In Russian).

Received June 10, 2024; accepted October 15, 2024

© M. B. SMIRNOVA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-84-96

Настоящая статья — своего рода продолжение темы, поднятой И. О. Шайтановым в журнале «Шаги / Steps» в 2019 г., где автор задается вопросом о том, каким образом возможно в русских переводах передать такое важнейшее жанрообразующее свойство шекспировских и — шире — английских сонетов елизаветинской поры, как остроумие (Wit) [Шайтанов 2019]. Однако материалом на сей раз послужат петраркистские сонеты испанского автора, признанного главы школы концептистов Франсиско де Кеведо (1580–1645)[1]. Поэзия испанского барокко, для которого категория остроумия (agudeza) также имела ключевое значение, позволяет выявить как схожие, так и свои собственные, специфические методологические проблемы перевода, что объясняется жанровыми различиями английского и испанского сонета.

И. О. Шайтанов видит в ренессансном сонете не просто поэтическую форму, но самостоятельный жанр, который определяет как «высказывание с установкой на рефлексирующее слово» [Шайтанов 2019: 155]. Эта рефлексия имеет комплексную природу. В нашем случае важны два взаимодополняющих аспекта, ярко обозначенные в сонетном творчестве Шекспира: с одной стороны, рефлексия направлена на поэтическое слово вообще (и, в частности, на петраркистский канон), с другой — на авторское «я» (self), которое рождается из личного любовного сюжета, из неповторимой лирической ситуации, опирающейся на экзистенциальный опыт поэта.

Эта двойственность начисто исчезает в сонетах Кеведо. В этом состоит его радикальное отличие от Шекспира: по стихам испанского автора невозможно судить о его реальном внутреннем опыте, их невозможно связать с жизненным контекстом, по ним невозможно реконструировать биографию (по этой же причине затруднена их датировка, за исключением стихов на случай, посвященных известным историческим персонам). Если о чем и можно судить, так это о его круге чтения, учености и уме. Местоимение *yo* ‘я’ — совсем не шекспировское *self*. Это условная грамматическая форма, связанная с поэтическими конвенциями петраркистского сонета. Да и в целом стихи для Кеведо — в значительной степени аристократическое упражнение в остроумии, адресованное узкому кругу придворных или посетителям так называемых литературных академий, которые и были их интерпретирующим сообществом. Что же касается любовной лирики, то она демонстрирует высшую степень условности лирического субъекта и в этом смысле занимает особое место во всем корпусе поэтических текстов.

Исследования манускриптов и прижизненных изданий поэзии Кеведо убедительно показывают, что до 1634 г.[2] он мало обращался к любов-

[1] Безусловно, переводы поэзии Ф. де Кеведо, покрывающие лишь незначительную часть его поэтического наследия, трудно считать таким же фактом русской литературы, как переводы Шекспира. В этом смысле словосочетание «русский Кеведо» скорее имеет отношение не к присвоению его поэзии отечественной культурой, а к проблеме современной реконструкции языка далекой эпохи.

[2] Возможно, интерес Кеведо к петраркистской лирике хотя бы отчасти объясняется биографическим контекстом: на этот год приходится его неудачный брак с Эсперансой де Мендоса.

ной тематике [Gutiérrez 2005]. Основной корпус петраркистских сонетов начал формироваться, видимо, когда Кеведо приближался к шестидесятилетнему порогу и позже — в годы заточения в монастыре Сан Маркос де Леон и в последний год перед смертью (ноябрь 1644 — сентябрь 1645), который он провел уже в добровольном затворничестве в поместье Торре-де-Хуан-Абад. Тогда он задумался о подведении литературных итогов, и в частности о создании универсального поэтического сборника «Испанский Парнас»[3], который стал бы антологией всех жанров и традиций. Он собирает, редактирует, переписывает все созданное прежде, добавляет новое и систематизирует корпус текстов, располагая стихи не по хронологическо-биографическому, а по жанрово-тематическому принципу, сообразно девяти музам. Частью этой своеобразной поэтической энциклопедии должен был стать петраркистский кансьонеро (который главным образом сосредоточен в разделе «Эрато»), куда включены как целостный петраркистский цикл стихов о Лиси, так и разрозненные стихи, посвященные Флоре, Аминте и другим весьма условным и не идентифицируемым дамам.

Написание подобного кансьонеро в 40-е годы XVII в. выглядело бы анахронизмом, если бы Кеведо не превратил его в предмет рефлексии, остроумной концептистской игры. Он сгущает или переворачивает традиционные метафоры и топосы, выстраивает длинные цепочки парадигматических вариаций, буквально упивается риторической разработкой традиционных петраркистских тем, прибегает к неожиданным лингвистическим экспериментам, что должно «дезавтоматизировать» [Pozuelo Yvancos 2006] восприятие канонического слова. Таким образом, рефлективное начало сонета редуцируется лишь к одной его составляющей — поэтическому слову; настоящий герой сонетов Кеведо — не он сам и даже не любовное чувство как таковое, а концепт, прагматическая установка которого — удивить читателя и вовлечь в общем-то немногочисленную образованную публику в интеллектуальное приключение[4].

Насколько возможно решить эту прагматическую задачу в русских переводах? Ведь временная дистанция по отношению к петраркизму (ощущавшаяся уже во времена Кеведо) для русского читателя — вдобавок еще и дистанция культурная. У него нет опыта двухвекового бытования

[3] Этот итоговый труд был опубликован уже post mortem двумя изданиями: первое — «El Parnaso Español: monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas» — было подготовлено другом Кеведо, известным в Испании эрудитом и писателем Антонио Гонсалесом де Салас в 1648 г., второе — «Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso Español», вобравшее стихи, которые не вошли в первое издание, — осуществил Педро де Адрете, племянник и наследник Кеведо, в 1670 г.

[4] Разумеется, изменения поэтического языка связаны не только с исчерпанностью и изношенностью петраркистского дискурса, но и с существенными мировоззренческими сдвигами в эпоху барокко, когда ренессансный оптимизм в отношении человека сменился экзистенциальным разочарованием (desengaño). В петраркистской лирике это сказалось в смене неоплатонического баланса между жизнью и смертью ежесекундным переживанием конечности бытия и своей персональной смертности.

петраркистского сонета, и потому в переводе трудно или даже невозможно передать суть кеведовского эксперимента, основанного одновременно на воспроизведении и остроумной ревизии канона. Концептистское кружево, которое плетет Кеведо, на русском языке рискует превратиться в скучный и мертвый текст.

Переводчики по-разному пытаются преодолеть эту трудность, создавая тем самым разные облики русского Кеведо. Для наглядности достаточно обратиться к двум сонетам («Muda y tierna elocuencia derramada...» и «Amor constante más allá de la muerte») и их переводам, иллюстрирующим полярные подходы[5]. Перевод первого сонета выполнен представительницей ленинградской переводческой школы Александрой Марковной Косс:

Поток риторики, немой и нежной,
Которым правят разум и мученья;
Не столь для слуха речи, сколь для зренья,
Но вам не внемлет даже взгляд небрежный.

Душа, что вся кипит, как огнь мятежный,
Чтоб тем прочнее стало единенье,
И возвещает о своем плененье,
Стремясь из глаз в свободе безудержной;

Влюбленный вздох, кровь полнящий кручиной,
Таимой мысли явные признанья,
Пыл, рвущийся на волю из темницы;

Вы — слово смертника перед кончиной,
Тревоги неуемного желанья,
Свидетельства любви, души частицы.
(Пер. А. Косс [Кеведо 2001: 116])

Перевод сонета «Amor constante más allá de la muerte» принадлежит Анатолию Михайловичу Гелескулу, ассоциируемому скорее с традициями московской школы:

Любовь неизменна за чертой смерти

Последний мрак, прозренье знаменуя,
Под веками сомкнется смертной мглою;
Пробьет мой час и, встреченный хвалою,
Отпустит душу, пленницу земную.

Но и черту последнюю минуя,
Здесь отпылав, туда возьму былое,
И прежний жар, не тронутый золою,
Преодолеет реку ледяную.

[5] Оригиналы сонетов и их подстрочные переводы приводятся далее.

И та душа, что Бог обрек неволе,
Та кровь, что полыхала в каждой вене,
Тот разум, что железом жег каленым,

Утратят жизнь, но не утратят боли,
Покинут мир, но не найдут забвенья,
И прахом стану — прахом, но влюбленным.
(Пер. А. Гелескула [Кеведо 2001: 136])

Переводчики используют две противоположные стратегии. Косс старается следовать тексту оригинала, тяготеет к буквальности, вплоть до эквилинеарности и сохранения синтаксиса. Гелескул переводит гораздо более вольно, адаптирует сложный испанский стих к русскому уху, существенно облегчая и синтаксическую, и лексическую структуру, акцентируя эмоциональное начало. Можно сказать, что Косс переводит слова, а Гелескул — чувства. В результате первый перевод довольно труден для восприятия, референциальные связи между частями предложения не всегда ясны, знаки препинания ставят в тупик. Перевод Гелескула, напротив, выглядит поэтично, легко воспринимается, что даже курьезно, ведь сонет «Amor constante, más allá de la muerte» в Испании считается не только одним из самых лучших и читаемых образцов любовной лирики, но также одним из самых непонятных и запутанных. Адаптирующий подход, исповедуемый переводчиком и в других случаях, лишает сонет неоднозначности, но главное — жертвует фундаментальными метафорическими рядами и ключевыми словами, которые составляют суть кеведовского концепта. Однако, несмотря на очевидную разницу переводческих подходов, результат схож: и в первом, и во втором случае страдает прагматический потенциал кеведовского концепта, и даже сам концепт оказывается нивелирован. А именно эти свойства сонетов являются принципиально значимыми и не позволяют превратиться стихам Кеведо в набор петраркистских штампов.

Если обратиться к оригиналам, то мы увидим, что они построены и схожим, и противоположным образом. Сходство состоит в том, что в них есть некое концептистское ядро, которое порождает ряд коррелирующих образов; и там и там концепт строится на парадоксе — объединении противоположных изотопий. Различие — в том, что риторическую схему сонета, который переводит Косс, можно определить как дедуктивную, а того, что переводит Гелескул, — как индуктивную.

В первом случае в основе сонета «Muda y tierna elocuencia derramada...» [Quevedo 1981: 394] лежат две изотопии — слез (т. е. молчания) и речи, базовый концепт обозначен в первой строфе: слезы — это слова (немое красноречие). Далее эта оппозиция разворачивается в двух пересекающихся лексических рядах, которые содержат семантический признак, объединяющий их либо с речью, либо со слезами (например, «льющееся красноречие», «взгляд не слышит»[6]).

[6] Далее подстрочник и разрядка мои.

Muda y tierna elocuencia derramada,	Льющееся немое красноречие,
de la razón y pena recogida,	черпающее из разума и боли,
con tener más de vista que de oída,	адресованное зренью, а не слуху,
ni aun de ajeno mirar sois escuchada.	тебя не слышит отчужденный взгляд.

Вода / слезы как неуправляемая стихия, природное и аффективное начало в человеке, противостоит словам, которые, напротив, ассоциированы с искусством / наукой красноречия и разумом, т. е. подлежат контролю. Но у Кеведо они парадоксальным образом взаимозаменимы. Их соединение обозначено в первой строфе: истоком слез (оба слова связаны с семемой «вода») объявлены одновременно и разум, и чувство (*pena* — любовное страдание).

Во второй строфе акцентирована дискурсивно-риторическая функция слез: душа — это жидкий (= вода) огонь, но она же наделена способностью риторически убедить (= слово) свою темницу (т. е. тело) дать свободу, чтобы излиться (= вода) наружу:

Alma en líquido fuego transformada,	Душа, превратившаяся в жидкий огонь,
que por más firme unión se da vertida,	которая изливается, скрепляя эту смесь,
y su prisión nos deja persuadida,	убедив свою темницу,
saliendo por los ojos desatada;	выплескивается из глаз, сбросив оковы;

В терцетах верх берет аффективное начало. В первом речи мыслей стоят рядом со стремниной страданий и кровью (= вода). В последнем слившиеся воедино слова-слезы уже ассоциируются исключительно с природно-эмоциональной сферой (тоска, желание) и становятся материализацией (хотя вода материальна, а звук нет) любви и самой души («свидетели любви», «частицы души»).

lenguas de un pensamiento recatado,	речи потаенных мыслей,
ansias que van corriendo, y las poseo,	стремительно текущие страдания,
sangre de los suspiros más amigos:	кровь влюбленных вздохов,
palabras sois postreras del cuidado,	вы последние слова моей тоски,
congojosos extremos del deseo,	печальный предел моего желания,
del alma partes, de mi amor testigos.	частицы души, свидетели моей любви.

В переводе Косс есть некоторые семантические потери, которые подтачивают опоры базового концепта. Например, испанское слово «черпа-

ющее» передано русским *правит*, что ослабляет семантику воды и распространяет идею контроля на сферу неуправляемого чувства; образ жидкого огня лишь угадывается в глаголе *кипит* («Душа, что вся кипит, как огнь мятежный»), глагол *изливается* заменен деепричастием *стремясь*, связь которого с водой менее очевидна. Во втором катрене семантика речи присутствует в виде глагола *возвещает*, но важный для всего сонета мотив риторики как искусства убеждения исчезает. Из первого терцета целиком уходит семема «жидкость». Впрочем, эти потери не так важны и вряд ли будут замечены русским читателем, который скорее попытается распутать синтаксическую, да и в целом грамматическую структуру перевода.

Пример — первая строфа, где точка с запятой во второй строке отделяет подлежащее от сказуемого, не позволяет установить предикативные связи (в оригинале — запятая). Будь здесь тире, предложение обрело бы смысл: поток риторики — это речи не для слуха, а для зрения. Стремление хранить верность оригиналу здесь явно во вред, тем более что в испанском тексте вся строфа построена как совсем другая грамматическая конструкция, в основе которой обращение: «Поток риторики, адресованный не слуху, а зрению, тебя не слышит случайный взгляд».

То же самое относится и к сохранению сложного синтаксического строя оригинального сонета, в котором одно предложение растянуто на второй катрен и оба терцета. Оно состоит из перечисления всего того, что входит в семантическое поле слез/воды: изливающаяся душа, жидкий огонь, стремнина желаний, кровь вздохов. В финальном терцете появляется предикат, их объединяющий: все перечисленное — последние слова любовной боли. В русской версии конструкция выглядит гораздо более тяжеловесно. В результате под угрозой оказывается включение души в этот образный ряд, ведь ей посвящен весь второй катрен, содержащий два придаточных предложения («что вся кипит» и «чтоб тем прочнее стало единенье»), далеко отстоящие друг от друга сказуемые «кипит... и возвещает», сравнение («кипит, как огнь мятежный») и деепричастный оборот («стремясь...»). В результате вместо того, чтобы оценить остроумие концепта, читатель разгадывает совсем другой ребус: где здесь подлежащее, а где сказуемое, и с большим трудом устанавливает связь души с заключительным терцетом.

Сохраняя синтаксическую плотность, свойственную оригиналу, А. Косс затемняет смысл, между тем читать ее будут не придворные эрудиты-версификаторы и не завсегдатаи академий XVII в., привыкшие смаковать сложные поэтические головоломки, а читатель с иным пониманием лирического жанра и с иным горизонтом ожиданий.

Таким образом, вред концепту наносят не столько неизбежные и простительные отступления от авторских метафор и образов, а как раз стремление переводчицы идти в ногу с оригиналом, буквально и построчно следовать его лексической и синтаксической структуре, даже ценой нарушения русской грамматики. В этом смысле успехом представляется последняя строфа, где переводчица как раз отступает от оригинала и вводит метафору, уподобляющую слезы последним словам «узника перед кончиной». Этой метафо-

ры у Кеведо нет, но она прекрасно соответствует и идее души как узницы тела, и топосу влюбленного как узника любви, и метафоре слез как последних аргументов страдающего влюбленного, когда слова уже исчерпаны.

Второй сонет, «Amor constante más allá de la muerte» [Quevedo 1981: 511–512], индуктивный по структуре, построен как система метафор и образов, которые подводят к формулировке главного концепта всего сонета в заключительной строке — «влюбленный прах». Он восходит к традиционной для испанской куртуазной лирики (унаследованной также испанским петраркизмом) дуальности жизни и смерти. Любовь, которая обычно трактуется как постоянно длящееся умирание (смерть в жизни), в данном случае в инверсированном виде показана как побеждающая вполне конкретную физическую смерть. Но такая мысль сама по себе еще не содержит остроумия. Остроумие концепта Кеведо состоит в том, что носителем этой вечной любви становится не душа, ассоциируемая в христианстве с бессмертием, а как раз тленная часть человека — его тело. Подспудно переворачивается и опровергается ветхозаветная формула смертности человека: «...прах ты и в прах возвратишься» (Быт 3:19). В оригинале связь очевидна: слова «polvo serán, mas polvo enamorado» («станут прахом, но прахом влюбленным») недвусмысленно отсылают к латинской версии библейской фразы: «...pulvis es et in pulverem reverteris».

Cerrar podrá mis ojos la postrera s o m b r a que me llevaré el b l a n c o día, y podrá desatar esta a l m a mía hora a su afán a n s i o s o lisonjera;	Когда-нибудь мои глаза закроет последний м р а к, который отнимет у меня б е л ы й с в е т, и когда-нибудь настанет благодатный час, который мою д у ш у освободит от неуемной ж а ж д ы желания;
mas no, de esotra parte, en la ribera, dejará la m e m o r i a, en donde a r d í a; n a d a r sabe mi l l a m a la a g u a fría, y perder el respeto a ley severa.	но она (душа) не оставит п а м я т ь, на том берегу, где она (душа) г о р е л а; мое п л а м я может п л ы т ь в ледяной в о д е, презрев суровый закон.
Alma a quien todo un dios prisión ha sido, v e n a s que h u m o r a tanto f u e g o han dado, m e d u l a s que han gloriosamente ardido,	Душа, которой божество было тюрьмою, в е н ы, которые питали ж и д к о с т ь ю (гумором) о г о н ь, к о с т н ы й м о з г, пылавший столь славно,
Su c u e r p o dejarán, no su cuidado; serán c e n i z a, mas tendrán sentido, p o l v o serán, mas polvo enamorado. [Quevedo 1981: 511– 512]	Оставят т е л о, но не свои страдания, Станут п е п л о м, но не утратят чувства, П р а х о м станут, но прахом влюбленным.

Фундаментальный бином «жизнь — смерть» порождает и другие парадигматические пары образов, связывающие между собой строфы[7]. Первая — «свет — мрак» (час смерти описан как последний мрак, который отнимет у влюбленного ясный день). Вторая пара, тесно связанная с первой, — «огонь — вода» (огонь сам по себе амбивалентен, но, будучи неизбывным состоянием петраркистского влюбленного, в данном случае скорее отсылает к жизни): так, жажда из первого катрена во втором разворачивается в метафору огня, который способен плыть в холодной воде, а в первом терцете трансформируется в образ горящего гумора (т. е. крови — одной из основных жидкостей человеческого тела), а в финальном — в образ пепла. Пепел, будучи порождением огня, — равно маркер жизни (огня) и смерти (прекращения горения).

Если взаимообратимость воды и огня в переводе в целом передана, то ядерный концепт, который стоит в ударной финальной позиции и должен поразить читателя, понес наибольший ущерб. В сонете Кеведо он не приходит из пустоты, его подготавливает продуманная смена понятий, ключевых для соответствующей строфы. В первом катрене таким понятием является душа, во втором — память, а в терцете происходит кардинальная смена ключевых понятий: на первый план выходят знаки телесности — вены, гумор, костный мозг, само тело и, наконец, прах. И парадоксальным образом оказывается, что хранилищем неумирающей любви становятся именно эти тленные составляющие человека, а не те, что причастны вечности в большей (как душа) или меньшей (как память) степени.

В переводе этого неожиданного сонетного пуанта нет. Переводчик сохраняет в качестве главного актанта первой строфы душу, однако во втором меняет ключевое понятие «память» на абстрактное *былое* («Здесь отпылав, туда возьму былое»). Но главные потери впереди: в терцетах он жертвует всеми телесными образами, оставляя одни только вены, зато увеличивает пропорциональное представительство нематериальных субстанций: к душе добавлен еще и разум:

И та душа, что Бог обрек неволе,
Та кровь, что полыхала в каждой вене,
Тот разум, что железом жег каленым...

Возникает закономерный вопрос, а что же станет пеплом, если исчезло главное — переход от нематериального к телесному? В результате финальный концепт, к которому последовательно подводит Кеведо, даже жертвуя грамматической внятностью, в русском переводе лишен всякого фундамента.

Подводя итоги, можно сказать, что первый перевод обладает неоспоримым достоинством: он филологически более точен. Однако стремясь следовать за оригиналом и все равно неся неизбежные потери, он снижает накал остроумия, изощренной игры перетекающими друг в друга противоположностями, так как погружает читателя в непролазные дебри

[7] Подробный структурный анализ данного сонета см. в [Pou 1997].

синтаксиса и создает чрезмерно плотный метафорический ряд, который не вмещается в русский сонет органичным образом.

Второй перевод импонирует естественным для русского уха звучанием, легким строем, экспрессивностью. Он не распадается на ряд лингвистических головоломок и несомненно производит больший эффект на читателя. Однако в жертву принесены интеллектуальная и риторическая основа сонета, опорные элементы концепта, которому в оригинале отведена роль пуанта.

Чтобы сделать сонеты Кеведо интересными для русского читателя и не погрешить сверх меры против их природы, надо прочно держаться базового концепта и тех парадигматических вариаций, без которых он не может состояться; выявить интеллектуальный каркас сонета, ни в коем случае им не пренебрегать. Переводить в первую очередь мысль, а не чувство. Однако одновременно необходимо включить адаптационные и модернизирующие механизмы, чтобы передать некоторую «скандальность» испанского текста: например, усилить парадоксальность оригинала, облегчить развернутые и сложноподчиненные метафоры за счет использования эллиптических конструкций, использовать неожиданные тропы. И не ставить во главу угла игру с петраркистским каноном, важную для аудитории Кеведо, но сегодня понятную лишь горстке специалистов; рассматривать ее как желательную, но не исключительную цель. Такой подход, возможно, несколько погрешит против буквы оригинала, зато будет отвечать прагматической установке концептистского сонета Кеведо на освежение традиционного языка, бросающей вызов читательскому остроумию. Разумеется, речь идет о переводе поэтическом, т. е. адресованном широкой аудитории, подходящей к старой поэзии не с научными, а с эстетическими мерками.

Источники

Кеведо 2001 — *Кеведо Ф. де.* Стихотворения / Сост. В. Е. Багно. СПб.: Фонд «Сервантес», cop. 2001. (Прилож. к альманаху «Канун»; Б-ка исп. лит.).

Quevedo 1981 — *Quevedo F. de*. Poesía original completa / Ed. J. M. Blecua. Barcelona: Planeta, 1981.

Литература

Шайтанов 2019 — *Шайтанов И. О.* Как переводить жанр? Остромыслие в английском ренессансном сонете // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 153–170. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-3-153-170.

Gutiérrez 2005 — *Gutiérrez C. M.* La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria // La Perinola. Vol. 9. 2005. P. 79–97.

Pou 1997 — *Pou P. J.* Cerrar podra mis ojos la postrera... // Revista de Filología Española. Vol. 77. No. 1/2. 1997. P. 89–117

Pozuelo Yvancos 2006 — *Pozuelo Yvancos J. M.* Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida // Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo:

Antología crítica / Ed. S. Fernández Mosquera. Mayo: Centro Virtual Cervantes; Instituto Cervantes, 2006. P. 180–208. URL: https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/pozuelo.htm.

References

Gutiérrez, C. M. (2005). La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria. *La Perinola*, *9*, 79–97.

Pou, P. J. (1997). Cerrar podra mis ojos la postrera... *Revista de Filología Española, 77*(1/2), 89–117.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida. In S. Fernández Mosquera (Ed.). *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo: Antología crítica* (pp. 180–208). Centro Virtual Cervantes; Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/pozuelo.htm.

Shaytanov, I. O. (2019). Kak perevodit' zhanr? Ostromyslie v angliiskom renessansnom sonete [How to translate genre? Wit in the English Renaissance sonnet]. *Shagi/Steps*, *5*(3), 153–170. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-3-153-170. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Маргарита Борисовна Смирнова
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник, отдел классических европейских литератур и сравнительного литературоведения,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
доцент, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, ГСП-3, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6
✉ *smirnovamb7@gmail.com*

Information about the author

Margarita B. Smirnova
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies,
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya Str., 25a
Associate Professor, Department of Comparative Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities
Russia, GSP-3, 125993, Moscow, Miusskaya Sq., 6
✉ *smirnovamb7@gmail.com*