

RICERCHE SLAVISTICHE

NUOVA SERIE

VOL. 7 (LXVII) 2024



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2024

RICERCHE SLAVISTICHE

NUOVA SERIE VOL. 7 (2024)

RIVISTA FONDATA DA GIOVANNI MAVER

Vol. LXVII dalla fondazione

DIREZIONE

Monika Woźniak («Sapienza» Università di Roma)

REDAZIONE

Marco Biasio (Università di Modena e Reggio Emilia)

Maria Bidovec (Università di Napoli L'Orientale)

Ornella Discacciati (Università di Bergamo)

Lidia Mazzitelli (Università di Colonia)

Oxana Pachlovska («Sapienza» Università di Roma)

Laura Quercioli Mincer (Università di Genova)

Raisa Raskina (Università di Cassino)

Luca Vaglio («Sapienza» Università di Roma)

SEGRETARIO DI REDAZIONE

Alessandro Achilli (Università di Cagliari)

COMITATO SCIENTIFICO

Cristiano Diddi («Sapienza» Università di Roma)

Libuše Heczková (Università Carolina di Praga)

Georg Holzer (Università di Vienna)

Luigi Marinelli («Sapienza» Università di Roma)

Zoran Milutinović (SSEES University College London)

Magdalena Popiel (Università Jagellonica di Cracovia)

Barbara Ronchetti («Sapienza» Università di Roma)

Anna-Marija Totomanova (Università di Sofia «Sv. Kliment Ohridski»)

Mateo Žagar (Università di Zagabria)

Corrispondenza

ricercheslavistiche.seai@uniroma1.it

Prof.ssa Monika Woźniak: monika.wozniak@uniroma1.it

Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali
Circonvallazione Tiburtina, 4 – 00185 Roma

<https://seai.web.uniroma1.it/node/4751>

https://rosa.uniroma1.it/rosa01/ricerche_slavistiche

Rivista di proprietà della «Sapienza» Università di Roma

Registrazione del Tribunale Civile di Roma: n° 149/18

ISSN: 0391-4127

ISBN: 978-88-9377-369-0

Copyright © 2024

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

Finito di stampare nel mese di dicembre 2024 presso Sapienza Università Editrice

Printed in December 2024 by Sapienza Università Editrice

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film, fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. All eligible parties, if not previously approached, can contact the publisher directly in case of unintentional omissions or incorrect quotes of sources and/or photos.

ЭЛИНА СВЕНЦИЦКАЯ

ВЕРЛИБР КАК ГЕРМЕНЕВТИКА:
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ПЕРЕВОДЫ М. Л.
ГАСПАРОВА

В книге М. Л. Гаспарова *Экспериментальные переводы* собраны его интерпретации произведений русских и иностранных авторов от античности до XX века, выполненные верлибром. В данной работе мы рассмотрим книгу М. Л. Гаспарова как эксперимент на стыке науки и литературы, покажем, какие возможности и особенности верлибра демонстрирует автор в этой книге. Особое внимание мы уделим текстам на русском языке, трактуя их именно как перевод, по крайней мере переложение, с литературного языка одной эпохи на другой. Сразу же скажем, что выбор текстов для подробного анализа продиктован не только отсутствием языкового барьера. Естественно, в рамках одной статьи мы сосредоточились на небольшом количестве текстов и выбирали такие, в которых, на наш взгляд, наиболее рельефно проявились смысловые трансформации по сравнению с текстом исходным. Мы обращали внимание на количественные изменения (поскольку они были важны для автора), но не только: в процессе осмысления этих трансформаций мы намеревались показать авторское стремление к раскрытию герменевтического потенциала верлибра.

Книга М. Л. Гаспарова привлекла наше внимание именно как своеобразный подход к верлибру – не только теоретический, но и практический. Но прежде, чем перейти к рассмотрению этого произведения, необходимо сказать несколько слов о понимании верлибра в его работах, а также об осмыслении основных стиховедческих понятий: стиха в его отличии от прозы, а также метра и ритма. Естественно, что в собственном исследовании, посвященном произведению М. Л. Гаспарова, мы будем придерживаться той трактовки данных понятий, которую он предлагает.

В *Краткой литературной энциклопедии* в статье *Стих*, написанной М. Л. Гаспаровым, читаем:

Стих (от греч. *στίχος* – ряд, строка) – художественная речь, фонически расчлененная на относительно короткие отрезки (каждый из них также называется стихом), которые воспринимаются как сопоставимые и соизмеримые. Противоположное понятие – проза (см. Поэзия и проза). (Гаспаров 1972: 197-198)

Следовательно, основными качествами стиха автор считает сопоставимость и соизмеримость. М. Л. Гаспаров подробно разъясняет, какие особенности создания и восприятия стиха данные качества предполагают:

Соотнесенность означает, что каждая часть текста соотносится в восприятии не только с непосредственно предыдущими и последующими частями текста (как в прозе), но и с аналогичными частями всех предыдущих и последующих стихов (соотносятся между собой все начала стихов, все середины стихов и т. д.). Соизмеримость означает, что все стихи воспринимаются как психологически равные единицы текста. Это ощущение психологического равенства ищет подтверждения в ощущении фонетического равенства стихов. (Гаспаров 1974: 11)

Средствами подчеркивания сопоставимости и соизмеримости стихов являются метр и ритм. Данные понятия в стиховедении рассматриваются во взаимосвязи: “не только метр возникает на фоне ритма, но и ритм возникает на фоне метра” (Пильщиков 2017: 15).

Как можно увидеть из работ М. Л. Гаспарова, метр – исторически заданная общая закономерность (“Метр есть упорядоченное чередование сильных и слабых мест в стихе” (Гаспаров 1974: 13)), а ритм – единичный факт, принадлежащий произведению данного автора: “выбор тех или иных из дозволенных возможностей заполнения как сильных, так и слабых мест” (Гаспаров 1984: 40).

Исследователи неоднократно отмечали, что трактовка этих понятий М. Л. Гаспаровым восходит к формальной школе. Именно формалисты говорили о взаимосвязи метра и ритма. Так, В. М.

Жирмунский в работе *Введение в метрику. Теория стиха* пишет: “Метр есть общий закон чередования сильных и слабых звуков, ритм обнимает конкретные частные случаи применения этого закона, вариации основной метрической схемы” (Жирмунский 1925: 11). Близок к нему в своих рассуждениях о метре и ритме Б. В. Томашевский, который определяет метр как норму, определяющую ритмическое задание, в то время как ритм является воплощением этого задания конкретным автором. И. Пильщиков, комментируя в названной выше статье труд Б.В. Томашевского *Русское стихосложение. Метрика*, пишет: “В трактате 1923 года Томашевский утверждал, что “метр есть принцип совместности стихов”... Метр – “отвлеченная схема”, ритм – “реальная форма”, то есть метр абстрактен, а ритм конкретен” (Пильщиков 2017: 17).

Теперь перейдем к верлибру. Наиболее раннее определение данного понятия появляется в работе, предвещающей публикацию переводов од Пиндара. В контексте наших рассуждений это представляется моментом символическим: определение верлибра появилось у М. Л. Гаспарова в практической соотнесенности – в работе, связанной с собственным “экспериментальным”, по словам автора, использованием свободного стиха. В этой статье М. Л. Гаспаров пишет: “Свободный стих – это стих без метра и рифмы, отличающийся от прозы только членением на строки; он представляет собой наиболее гибкий способ уловить и оформить естественный ритм насыщенной содержанием речи” (Гаспаров 1973: 120).

А в *Литературной энциклопедии терминов и понятий* он дает следующее определение: “... стих, не имеющий метра и рифмы и отличающийся от прозы только наличием заданного членения на стиховые отрезки (отмеченного в письменном тексте обычно графическим расположением строк, в устном – напевом)” (Гаспаров 2001: 957).

Как видим, эти определения во многом повторяются и, в принципе, в формальной своей части (стих без метра и рифмы, расчлененный на отрезки звучания) утверждают те моменты, которые позволили Ю. Н. Тынянову назвать верлибр “выражением самой идеи стиха” (Тынянов 1977: 267).

Можно сказать, что М. Л. Гаспаров рассматривает верлибр не просто как тип стиха среди многих других, но как стих, раскрывающий основной закон поэтической речи. В более ранней работе

О пользе верлибра – реплике в дискуссии 1972 года о поэзии и переводе в журнале «Иностранная литература» – он подчеркивает эту особую поэтичность верлибра и отмечает главное отличие его от прозы – предельную сжатость:

Не надо думать, что верлибр прозаичен, бесформен, невыразителен, однообразен. Он не прозаичен – он требует такой же сжатости, четкости, необычности слога, как и всякий стих. Верлибр не бесформен, а предельно оформлен: в нем каждое слово на счету. Это идеальный аккомпанемент, откликающийся на каждый оттенок смысла (если смысл есть!). (Гаспаров 1972а: 210)

Гаспаровское понятие “сжатость”, судя по всему, является не столько одним из научных понятий, сколько ценностью, которая реализуется в том числе и через перевод. Обратим внимание, что сжатость связана с оформленностью, с повышением удельного веса отдельного слова и углублением его смысла. Сжатость предполагает прежде всего освобождение от лишнего и несущественного, от “балласта”, возникающего из-за условностей формы, а также сосредоточение внимания на собственно человеческом измерении. Как пишет он в статье *Верлибр и конспективная лирика*, “когда нужно подчеркнуть общие черты поэтической эпохи, то лучше переводить размером подлинника, а когда индивидуальность поэта – то верлибром, – без униформы александрийского стиха или сонета она виднее” (Гаспаров 2001а: 189).

Следует отметить, что в трудах М. Л. Гаспарова перевод является темой постоянной напряженной рефлексии. Взгляды М. Л. Гаспарова на перевод были прочно связаны с практикой и диктовались прежде всего стремлением передать смысл подлинника в его многомерности и сложности, а также в динамике. Глубоко осмысляется сделанное М. Л. Гаспаровым в этой области в работах Н. С. Автономовой. В книге *Познание и перевод: опыты философии языка*, где перевод рассматривается в контексте философии М. Фуко, Ж. Деррида, Р. Барта и др. как ресурс понимания, как механизм самоосуществления культуры, нет отдельного раздела, посвященного М. Л. Гаспарову. Однако его подход актуализируется постоянно, и в связи с переводом философских текстов формулируется своеобразная позиция исследователя: “Она складывается

на пересечении различных теорий, учитывая взаимно ограничивая их претензии. Представляется, что эта позиция, средоточием которой является взаимосвязь познания перевода, удачнее всего позволяет соотнести и взаимоувязать фрагменты наличного материала” (Автономова 2008: 500).

Собственно, афористическая формулировка М. Л. Гаспарова о “равнодействующей того, что переводчик должен, может и хочет” (Ваш М. Г. 2008: 397), как раз позволяет соединить друг с другом имеющиеся в распоряжении переводчика элементы. Именно в связи с этой многомерностью перевода возникает принцип переводческой и переводоведческой относительности, о котором говорит в своей работе С. Т. Золян (Золян 2017: 499-502). Однако эта относительность не означает релятивизма, наоборот, в своем подходе в переводе, как и в своих стиховедческих работах, М. Л. Гаспаров стремится к предельной четкости, ориентируясь на количественные показатели: он определяет в переводе “коэффициент вольности” и “коэффициент точности”, что наглядно раскрывает, насколько реализованы в переводе эти две основных установки. Н. С. Автономова в статье *Между вольностью и точностью: об экспериментах М. Л. Гаспарова в сфере перевода и переводоведения* пишет в связи с этим:

Гаспаров нашел особый подход, который позволил ему применять количественные показатели к анализу “вольности” и “точности” переводов, причем речь идет уже не только о формальных параметрах стиха, как это было в его анализах эволюции русского и европейского стиха, но и о стихотворной семантике. (Автономова 2020: 94)

Среди научных предшественников М. Л. Гаспарова необходимо назвать Андрея Белого, который первым начал использовать статистику для изучения стиха; позже по сходному пути пошли Б. В. Томашевский и Б. И. Ярхо. Особенно повлияла на М. Л. Гаспарова концепция “точного литературоведения” Б. И. Ярхо, в частности тезис о том, что в основу исследования “кладется количественный учет и микроанализ” (Ярхо 2006: 7).

Что касается *Экспериментальных переводов*, то у этой книги с самого начала появились критики, которые восприняли эксперимент М. Л. Гаспарова как релятивизацию самой деятельности

перевода, как подмену собой автора.¹ Именно в этой связи, например, Н. Поселягин считает М. Л. Гаспарова, крайне отрицательно относившегося к постмодернистскому способу мышления, “деконструктивистом”, а его *Экспериментальные переводы* – демонстрацией деконструкции (Поселягин 2017: 163). Безусловно, это было обусловлено и необычностью самого произведения, и предубежденностью против верлибра как способа передачи смысла чужих произведений.

Н. С. Автономова полемизирует с Н. Поселягиным и рассматривает *Экспериментальные переводы* как часть научного эксперимента. Она подчеркивает рациональный подход ученого к тексту, сопоставляя разные стороны гаспаровской концепции перевода с практикой. В результате этого эксперимента, суть которого, как уже было указано, верлибр и минимализация, возникают отнюдь не “литературное своеволие”, “не *Nachdichtung*, как у Лермонтова в *Горных вершинах* по мотивам Гете” (Автономова 2020: 96). Отчетливо формулируя параметры эксперимента, находя исторические аналогии своему переводу, стремясь к точности и объективности в оценке изменений, он, по мысли исследовательницы, демонстрирует взаимодействие установок “вольности” и “точности” в становлении текста. Это видение органично вытекает из концепции перевода М. Л. Гаспарова, который рассматривал перевод как лабораторию (“перевод в поэзии всегда был лабораторией форм”, – замечает он в работе *О пользе верлибра* (Гаспаров 1972а: 209)). Именно поэтому книга М. Л. Гаспарова – “то звено, которого так не хватает гуманитарной науке, стремящейся к естественнонаучной точности и строгости” (Автономова 2020: 96).

Несомненно, что обращение к верлибру в этой книге диктуется признаваемым необходимым для перевода и органически присущим М. Л. Гаспарову-переводчику раскрытием художественной архитектоники произведения для современного читателя. Уже в предисловии автор утверждает, что созданные им “конспективные” переводы верлибром продиктованы стремлением к точности, причем не формальной, а смысловой (говоря словами исследова-

¹ В этом заключается основной пафос следующих статей: Верницкий 2006; Сарнов 2005.

теля – “отказ от точной передачи стихотворной формы ради более точной передачи образов, мысли и стиля”) (Гаспаров 2003: 10).

Еще более явно об этом сказано в статье, написанной совместно с И. Ю. Подгаецкой, *Четыре стихотворения из «Сестры» мой – «жизни» Б. Пастернака. Сверка понимания:*

Жанр этот редкий: аналитический парафраз, то есть обоснованный ответ на простейший вопрос – “о чем, собственно, говорится в этом стихотворении?”. В конечном счете, такой “пересказ своими словами” (особенно – переводными) – это экзамен на понимание стихотворения: воспринять можно даже то, чего не можешь пересказать, но понять – только то, что можешь пересказать. (Гаспаров, Подгаецкая: 164)

Собственно, именно аналитические парафразы и создает М. Л. Гаспаров в этой книге, пользуясь верлибром как своеобразным герменевтическим инструментом.

Еще одна вещь, которая важна для понимания, – объем перевода по сравнению с подлинником. Каждое стихотворение сопровождается количественными показателями, и оказывается, что объем текста удается сократить в несколько раз. Судя по всему, этот момент для М. Л. Гаспарова существенен – с краткостью ассоциируется не только четкость смысловой конструкции, но и емкость образа, весомость каждого отдельного представления.

С другой стороны, безусловно, что при сокращении невозможно избежать некоторой упрощенности: текст становится более адаптированным к современному языку за счет устранения нюансов, за счет схематизации. Безусловно, автор видит эту проблему, называя свои переводы конспектами, которые делаются ради запоминания и понимания, и эти конспекты необходимы для литературной культуры:

Русская литература по-прежнему отстает от европейской приблизительно на одно-два поколения. Она по-прежнему нуждается в скоростном, конспективном усвоении европейского опыта. Разве не нужны ей конспективные переводы – лирические дайджесты, поэзия в пилюлях? Тем более что для конспективной лирики есть теперь такое мощное сокращающее средство, как верлибр. (Гаспаров 2003:12)

Собственно, перевод сам по себе – диалогический вид деятельности, реализующий интенцию, о которой писал М. М. Бахтин: “Слово, живое слово, неразрывно связанное с диалогическим общением, по природе своей хочет быть услышанным и ответченным” (Бахтин 1979: 326). Перевод – в первую очередь именно слушание и ответ, оформление этого одухотворяющего движения, превращение его в конкретное авторское высказывание, в котором рождается “живое, растущее, становящееся, меняющееся значение” (Бахтин 1979: 325). В каком-то плане перевод – квинтэссенция существования литературного произведения вообще как бесконечного смыслового развертывания, которое носит личностно-творческий характер.

В данной ситуации текст ведет себя как собеседник в диалоге: он изменяется в зависимости от смысловой перспективы переводчика, но одновременно и переводчик выстраивает свою творческую интенцию так, чтобы приблизиться к художественному миру автора. В этой связи представляется очень важным следующее замечание из гаспаровского предисловия:

Так вот, кто захочет переводить любого поэта, видя в нем представителя его эпохи, его культуры, его традиции, – тот, конечно, обязан переводить его размером подлинника. А кто захочет переводить его как самобытную индивидуальность, как прямого собеседника нынешних читателей, тот будет переводить его без метрической униформы – верлибром. И то и другое желание правомерно: глядя на поэтов в их историческом контексте, мы познаем чужой культурный мир, воображая поэтов наедине с нами, мы познаем самих себя. (Гаспаров 2003: 9)

М. Л. Гаспаров подчеркивает органическую диалогичность переводов, сделанных верлибром. С одной стороны, именно благодаря верлибру переводимый автор воплощается как “самобытная творческая индивидуальность”, то есть как принципиально “другой”, “чужой”, дистанцированный временем и пространством. С другой стороны, именно благодаря этой инаковости переводимого автора переводчик познает своеобразие собственной творческой личности и собственной культуры.

Именно этот персонализм и непосредственно связанная с ним диалогичность связывает *Экспериментальные переводы* с литературой серебряного века. Эта связь задается, по сути дела, уже в предисловии. В нем, ссылаясь на исторические прецеденты (от переложений александрийскими поэтами III века любовных стихов лириков-архаиков в элегические дистихи до пушкинских “конспектов”: *Пура во время чумы* и *The City of the plague* (Город чумы) Дж. Вильсона, *Капитанской дочери* и исторических романов Вальтера Скотта), автор указывает на довольно парадоксальную возможность: на то, что написание художественного произведения может быть способом понимания другого произведения или даже целой литературной традиции. В принципе, такая постановка вопроса наиболее полно реализована именно в поэзии серебряного века, начиная, как минимум, с А. Ахматовой и О. Мандельштама, когда новый смысл создается не непосредственно, а в процессе воссоздания смыслов уже воплощенных.

Об этом писал О. Мандельштам в статье *Слово и культура*: “Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл” (Мандельштам 1987: 40-41). Слово о слове – сквозная тема русского модернизма, и в процессе ее развертывания слово представляется не только в своей онтологической значимости, но и в конкретной культурной актуальности.

Если говорить о конкретных именах, то среди поэтов данного периода больше всего у него было связано с О. Мандельштамом. Конечно, верлибр М. Л. Гаспаров называет “периферией его стиховой системы, областью единичных разрозненных экспериментов” (Гаспаров 1997: 493). Однако очень характерно, что именно в связи с творчеством О. Мандельштама в гаспаровской формулировке соединяются понятия “верлибр” и “эксперимент”.

Действительно, верлибров в поэзии О. Мандельштама немного, но они очень весомы (достаточно вспомнить такие произведения, как *Нашедший подкову*, стихотворение *Не развалины, нет, но порубка могучего циркульного леса...* из цикла *Стихи к Армени*).

Точкой пересечения здесь является прежде всего особое отношение к лирике Пиндара. Напомним, что *Экспериментальные переводы* начинаются с переложения его *Первой Пифийской оды*. Стихотворение *Нашедший подкову* имеет подзаголовок *Пиндарический отрывок* и представляет собой не просто ряд отсылок и аллюзий к произведениям этого поэта, а образ творчества Пиндара как целого и образ одической традиции, и все это – в переломный момент истории. Как пишет Т. И. Смолярова в статье, посвященной гаспаровскому осмыслению поэтики Пиндара и античности как таковой, “*Нашедший подкову* – одно из самых важных и трагических его стихотворений – представлено как огромная цитата, отзвук, фрагмент – ‘пиндарический отрывок’” (Смолярова 2017: 537). По мнению автора этой работы, именно в этом произведении О. Мандельштама активно проявляется черта, свойственная и одам Пиндара, и переводам М. Гаспарова – “сжатие многого в малом” (Смолярова 2017: 539).

В связи с этим уже не кажется случайным, что в примечаниях М. Л. Гаспарова к стихотворению *Нашедший подкову* возникает, по сути дела, конспект этого действительно сложного произведения:

1) в стволах леса мы видим будущие корабли, (2) в кораблях – бывший лес. (3) Трудную песню (4) спасет от забвения имя прославляемого адресата, но у нынешней песни – адресат лишь грядущий и неведомый, (5) Стихии слились в хаос “воздух-вода-земля”, он вспахивается поэзией [...], но слишком часто, чтобы из него что-то могло взойти [...] (Гаспаров 2001б: 642)

Приведенный текст – образно-смысловая основа данного произведения, конструкция, дающая возможность читателю увидеть последовательность развертывания авторской мысли, и он действительно очень близок тем произведениям, которые мы видим в книге *Экспериментальные переводы*.

Кроме того, на уровне ритмической организации данное произведение можно соотнести с двумя циклами начала 1920-х годов, заново открытыми самим М. Л. Гаспаровым: сборником Марии Шкапской *Mater dolorosa* и поэмороман Сергея Нельдихена *Праздник (Илья Радалем)*.

В книге *Русский стих начала XX века в комментариях* М. Л. Гаспаров помещает ряд текстов М. Шкапской в разделах *Либо проза, либо стих*. И действительно, в ее сборнике *Mater dolorosa*, помимо стихотворений, написанных классическими и неклассическими метрами, присутствуют тексты, которые имитируют прозу, а на самом деле являются либо ямбами (например, *Как докажу, что я была любима...*, *Как много женщин ты ласкал...* и др.), либо тоническими стихами (*Быть бы мне хорошей женою...*, *Дни мои как пустая чаша...* и др.), в них есть перекрестная система рифмовки, и эти рифмы, как пишет М. Л. Гаспаров в упомянутой выше книге, “слух, привыкший к звучанию стихов, легко ощущает ... как сигналы членения на сопоставимые отрезки... Во всяком случае распознавание стиха в такой мнимой прозе требует от читателя некоторого владения традиционной стиховой культурой” (Гаспаров 2001в: 19).

В статье, посвященной более подробному анализу поэзии М. Шкапской, М. Л. Гаспаров пишет об этой особенности следующее: “Даже громкое звучание стихов было ей всегда чуждо, и сочиняла она их – в отличие от многих поэтов – никогда не вслух, только про себя. Отсюда ее манера писать стихи в строку, как прозу, – для передачи неторжественной, интимной, скороговорочной интонации” (Гаспаров 2012: 666).

Добавим к этому, что таким образом поэтесса освобождается от полярности характерного для ее времени представления о поэте: с одной стороны – как о пророке, “мистагоге”, “демиурге” (символизм и его последователи), с другой – “агитаторе, горлане, главаре” (В. Маяковский и его последователи). Собственно, здесь, говоря о М. Шкапской, М. Л. Гаспаров частично говорит о себе – в *Экспериментальных переводах* он стремится создать зону контакта с читателем (как мы увидим далее), открывает, что называется, “тайны ремесла” переводчика.

Перейдем к поэмороману *Праздник (Илья Радалет)* Сергея Нельдихена. Данный текст представляет из себя двухчастное произведение, включающее ряд коротких текстов, соединенных общей фабулой. М. Л. Гаспаров в книге *Русский стих начала XX века в комментариях* помещает отрывок из *Праздника* в разделе *Свободный стих*. При этом он отмечает прозаичность содержания

данного текста.² Разбивая текст С. Нельдихена на более короткие отрезки звучания, М. Л. Гаспаров демонстрирует принципиальность авторского членения, которая снимает “повышенную многозначительность” отдельных слов в стихе, но при этом и сдерживает читательский произвол в акцентировании тех или иных фрагментов: “Такой стих, отличающийся от прозы только заданной расчлененностью и свободный от правильного ритма и рифмы, называется свободным стихом (фр. *vers libre*, верлибр)” (Гаспаров 2001в: 15).

Обратим внимание также, что обращение М. Л. Гаспарова к творчеству С. Нельдихена диктуется не только свойственным ему интересом к “второстепенным” и “забытым” поэтам: не исключено, что его переводы верлибром, отсекающие все лишнее, сгущающие мысли и образы, связаны с концепцией “литературного синтетизма” С. Нельдихена. В статье *Мысли о современной русской литературе* он говорит о синтетической универсальной форме, которая появляется как активное взаимодействие стихотворной и прозаической формы: “Литература наших дней стремится к одному общему виду, соединяющему прозу с поэзией. По всей вероятности к подобию библейской прозы!” (Нельдихен: 326). Данное взаимодействие он связывает с уничтожением “вторичных” признаков стихотворной речи, не только рифмы, но и сравнений, метафор, и на практике его итогом является верлибр:

Синтез был неизбежен, и выразился он... в уничтожении вообще рифм (канонизация этого приема), как дальнейшем и крайнем развитии стремлений к приблизительным созвучиям; в реакции против употребления сравнений и, в особенности, метафор; в сохранении тенденций свободного стиха в ритмическом отношении. (Нельдихен 2013: 325)

Очень характерно, что основные тезисы своей программы синтетической формы он повторяет в послесловии к *Празднику*. И здесь мы встречаем очень важный для обоих авторов принцип:

² “Если бы напечатать его сплошными строчками, никто не подумал бы, что это могут быть стихи,”- замечает по этому поводу автор (Гаспаров 2001-в: 14).

принцип сжатости. О том, что такое сжатость для М. Л. Гаспарова, мы уже писали, и С. Нельдихен в этом послесловии на довольно небольшом отрезке текста неоднократно говорит о ней:

Усложненность композиции, как следствие условий экономии, сжатости речи, организации мелких, сжатых отрывков. (Нельдихен 2013а: 336)

Стихотворная форма приобретает вид разбитой на строчки (строчку определяет более или менее самостоятельная часть предложения, часть фразы), искусственной, сжатой, выразительной прозы, позволяющей вмещение любого “содержания”, любых отрывков, монологов, диалогов и пр. (Нельдихен 2013а: 337)

Таким образом, можно констатировать, что корни *Экспериментальных переводов* уходят в поэзию серебряного века, в ее формальные и содержательные поиски, связанные прежде всего со стремлением к синтезу и диалогу культур.

Теперь попробуем понять, как происходит это диалогическое взаимодействие в эксперименте М. Л. Гаспарова и какие возможности познания оно открывает. Для начала отметим, что в композиции данного произведения большое значение имеют вступления к разделам. По сути, это те же примечания переводчика, которые часто располагаются после переведенного текста, однако в данном случае они вынесены в начало. Они, естественно, выполняют и обычную функцию таких примечаний – комментируют переведенный текст, дают пояснения, связанные с сюжетом и действующими лицами (см. вступления к разделам *Оды*, *Поэмы* и др.). Но к этому их функция не сводится.

Эти вступительные замечания создают зону напряженного контакта между автором и читателем. Они позволяют читателю заглянуть в лабораторию автора, узнать не только историю того или иного перевода, но и авторские взаимоотношения с тем или иным текстом. Здесь М. Л. Гаспаров говорит о своих литературных предпочтениях. Например, по поводу *Трех тайных поэм* греческого поэта Г. Сефериса он пишет: “Я включил его в эту книгу, чтобы дать читателю отчет в собственном вкусе: мне нравятся именно такие стихи, сухие, пунктирные, в которых больше нечего

сокращать” (Гаспаров 2003а: 52). И еще более развернуто об этом же в связи с переводом трагедий Еврипида:

Рассудочность в поэзии всегда мне близка, поэтому мне захотелось что-нибудь перевести из Еврипида, чтобы в противоположность Анненскому подчеркнуть именно это: логичность, а не эмоциональность; связность, а не отрывистость; четкость, а не изломанность; сжатость, а не многословие. И чтобы показать, что при всем этом Еврипид остается Еврипидом и нимало не теряет своей поэтической индивидуальности. (Гаспаров 2003а: 78)

По сути, перед нами литературное самораскрытие автора в полной обращенности к читателю, которого автор вовлекает в свой эксперимент, побуждает к сотворчеству, к самонаблюдению. Кроме того, в данных фрагментах проявляется постоянная авторская рефлексия над написанным и над возможностями верлибра, а также над эффектом сокращения исходного текста:

Я перечитывал по многу раз давно знакомые стихи и ловил себя на том, что, дочитав до середины страницы, не могу вспомнить, о чем была речь в начале: стихи были так плавны и благозвучны, что убаюкивали сознание. Чтобы удержать их в уме, я стал, читая, пересказывать их про себя верлибром. Верлибр не заглушал, а подчеркивал содержание: можно стало запомнить последовательность тем и представить себе план лирического стихотворения. (Гаспаров 2003а: 169)

Георг Гейм знаменит именно живописной яркостью зрительных образов в своих экспрессионистических стихотворениях. Перевод старался как можно более точно передать эту зримость; свобода от рифм и ямбического ритма оказалась очень полезной. Никаких конспективных экспериментов здесь не было. (Гаспаров 2003а: 203)

Вышеприведенные замечания демонстрируют уже ход мыслей ученого, сопровождающего работу автора-переводчика, создают эффект развертывания анализа по мере создания текстов. Ученый в этих замечаниях акцентирует особый эффект данного эксперимента – посреднический, то есть текст таким образом становится

полем широкого взаимодействия разных культур, он переходит из одной культуры в другую. Например:

Все стихи Мореаса – из книг “Стансов” (нумерация их — на поле слева), где почти все стихотворения – по 16 строк. Когда они сжаты в переводе до 4 строк, то, кажется, ненамеренно становятся похожи на китайские или японские стихи.” (Гаспаров 2003-а: 215)

Здесь четыре стилистических слоя: мотивы римских любовных элегий; косноязычный прозаизм учебных английских подстрочников; эпатазирующие вульгаризмы авангардной поэтики; и сквозь них серьезное, даже подвижническое стремление встроить античную классику в небывалый синтетический *grand art* XX века, на сотворение которого он положил всю жизнь... Только во всеядном верлибре, изломанном на разный лад, мог такой проект рассчитывать на успех. (Гаспаров 2003-а: 235)

Возможно, исполнению этой посреднической роли способствует семантическая нейтральность верлибра, о которой М. Л. Гаспаров пишет в предисловии:

Есть один размер, который абсолютно свободен от всяких содержательных ассоциаций, как ложных, так и не ложных. Это свободный стих, верлибр. Он без ритма и рифмы: единственное средство выразительности в нем – членение текста на длинные и короткие строчки. Единственное, но зато тем более осязаемое. (Гаспаров 2003: 8)

Конечно, М. Л. Гаспаров знает, что это не совсем так: верлибр в русской поэзии уже имеет свою историю. А связь между метром и смыслом, как пишет Г. А. Шенгели, “это связь историческая, корни ее покоятся в культуре и культурно-историческом опыте” (Шенгели 1960: 9). Здесь не время и не место говорить о семантическом ореоле верлибра (“лирический рассказ”, “философское размышление” и т.п.), важен другой вопрос: почему М. Л. Гаспаров так его ощущает? Почему для М. Л. Гаспарова “свобода от всяких содержательных ассоциаций” связана с тем, что “он без ритма и рифмы”?

Если обратиться к монографии М. Л. Гаспарова *Метр и смысл*, то становится понятно, что семантический ореол метра как таковой – это не семантика, заложенная в самом метре, а тот спектр интонаций, которые в культурной памяти соединяются с данным метром, на которые наслаиваются жанровые, родовые и другие ассоциации (Гаспаров 2012а). Безусловно, что интонация отчетливее и ощутимее в монотонии метров силлабо-тоники, верлибр же в этом плане создает множество ритмико-интонационных вариаций, и в результате то, что называется семантическим ореолом, становится расплывчатым и универсальным, пригодным для исполнения именно той посреднической роли, о которой говорилось выше.

Теперь переходим к анализу конкретных текстов. Начнем со стихотворения польского поэта З. Херберта *Пан Когито и его бездна* из раздела *Баллады*. В переводе М. Л. Гаспарова оно выглядит следующим образом:

Дома все хорошо, а за дверью – бездна. / Не Паскаля, не Достоевского, а своя. / Не бескрайняя, не ужасная, зато рядом – / (как пес, как сыпь на коже) – / у прилавка в булочной, за газетой в кафе. / Она узенькая, ноги не просунуть, / но ведь вырастет, и тогда будет худо. / А пока ее можно засыпать горстью песка, / но пан Когито этого не делает. / Возвращаясь домой, он бережно/ укрывает ее ковриком у порога. (Гаспаров 2003а: 261)

Перевод действительно конспективный: объем уменьшился более чем в три раза. В этом стихотворении М. Л. Гаспаров сокращает целый ряд картин. По сути, он исключает из произведения жизнь героя, которую сопровождает бездна, он концентрируется на самой бездне, и дистанция между ней и героем больше – она “рядом”, но не “вместе с ним”.

Очень существенно, что М. Л. Гаспаров в своем переводе оставляет из стихотворения З. Херберта интертекстуальные отсылки: упоминания о безднах Б. Паскаля и Ф. М. Достоевского (“Не Паскаля, не Достоевского, а своя”; “nie jest to przepaść Pascala / nie jest to przepaść Dostojewskiego / jest to przepaść / na miarę Pana Cogito” (Herbert 2011: 378)). Конечно, и здесь сокращается объем – из четырех строк получается одна: М. Л. Гаспаров отказывается

от троекратного повтора слова “бездна”, нагнетающего переживания ужаса и тайны, ощущение родства пана Когито и бездны в результате сокращения становится более интенсивным (“своя” и “сделанная по мерке”).

Однако для обоих авторов существенно, что эта бездна другая. Б. Паскаль пишет, что “материальная оболочка, в которую человека заключила природа, удерживается на грани двух бездн – бездны бесконечности и бездны небытия” (Паскаль 2017: 34). И у Ф. М. Достоевского один из персонажей романа *Братья Карамазовы* говорит: “Две бездны, две бездны, господа, в один и тот же момент, – без того мы несчастны и не удовлетворены, существование наше неполно” (Достоевский 1976: 451).

Действительно, это совершенно разные бездны: паскалевские бездны со всех сторон угрожают человеческому существованию, бездны Достоевского делают человека угрозой для всех окружающих (напомним, что в романе речь идет об убийстве). Получается, что эти обе бездны актуальны для данного текста – иначе имена не упоминались бы. З. Херберт и М. Гаспаров вслед за ним соединяют эти два философских контекста – и отталкиваются от них. У З. Херберта можно увидеть, что это на самом деле новая бездна – он подчеркивает сращенность бездны с человеком и страдание, которое приносит эта сращенность (“idzie za nimi jak cień / przystaje przed piekarnią / w parku przez ramię Pana Cogito / czyta z nim gazetę / uciążliwa jak egzema” (Herbert 2011: 379)).

Из стихотворения З. Херберта понятно, что человек с бездной живет, страдает (“dni bezdenne / dni budzące grozę” (Herbert 2011: 379)) – и в конце концов сживается и с бездной, и со страданием. Здесь речь идет об обыденности и привычности страдания и страха, которые у каждого человека сделаны по его мерке и потому он не может от них избавиться. Поэтому вполне логично и проявление заботы о бездне в последних строках (“więc kiedy / wraca do domu / zostawia przepaść / za progiem / przykrywając starannie/kawałkiem starej materii” (Herbert 2011: 378)).

В переводе М. Гаспарова об отношениях пана Когито и бездны только одно слово – нейтральное “своя”, в результате чего поведение пана Когито в конце выглядит загадочным (несмотря на угрозу “когда она вырастет будет худо”, он не хочет засыпать ее “горстью песка”).

В данном случае загадочность в поведении героя является жанрообразующим принципом. И, конечно, без этого данное стихотворение не могло бы быть помещено в разделе *Баллады*, как это происходит в книге М. Л. Гаспарова. В балладу его превращает именно гаспаровский перевод, придающий ему таинственность и недосказанность, которые, как известно, являются жанровыми признаками баллады.

Теперь перейдем к тому интересному разделу, который М. Л. Гаспаров назвал “с русского на русский”. Речь идет о разделе *Элегии*, в котором собраны стихотворения, типичные для данного жанра в русской литературе. На этом разделе очень подробно останавливается в своей статье Ю. Б. Орлицкий. В частности, он обращает внимание на то, что М. Л. Гаспаров изменяет названия “переводимых” стихотворений, и в результате возникают “основные концепты мира русской элегии, причем расположенные в строго логической последовательности – от положительных чувств и переживаний юности к разочарованию и разрушению природы и человека в старости. Нетрудно заметить, что и в этом порядке воспроизводится основной код русской элегии (Орлицкий 2006: 68).

Мы проанализируем одно произведение из данного цикла – гаспаровское переложение стихотворения М. Ю. Лермонтова *Элегия* (“Дробись, дробись, волна морская...”) с исходным текстом. Переложение М. Л. Гаспарова:

Берег, ночь, скала, одиночество./ Вдалеке – рыбаки вокруг ко-
стра./ В черной памяти – блеск и пляска города, / И сквозь боль
– незабываемый светлый взор./ Жить бы мне здесь / – Как много был
бы я судьбою одолжен / – А теперь у ней нет прав на благодар-
ность./ Это юность стала раскаяньем, / Опыт – пустотой, / И же-
ланья мои – изгнанием. (Гаспаров 2003а: 178)

Сразу же обратим внимание, что М. Л. Гаспаров меняет название текста: нейтральное *Элегия* на более экспрессивное и многозначное *Конеч*. С другой стороны, то, что перед нами конспект, видно отчетливо: первая строчка переложения соответствует целой картине в подлиннике: “Дробись, дробись, волна ночная, / И пеной орошай берега в туманной мгле. / Я здесь стою близ моря на

скале, / Стою, задумчивость питаю, / Один, покинув свет, и чуждый для людей, / И никому тоски поверить не желая” (Лермонтов 1972: 21). По сути, М. Л. Гаспаров в данном случае, так же, как и в дальнейшем развертывании перевода, воспроизводит только опорные реалии.

Действительно, данный отрывок дает понимание того, о чем, собственно, данный текст. Но на самом деле это больше, чем просто перечень. Перед нами предельно обобщенный и предельно же заостренный в эмоциональном отношении романтический пейзаж – не только лермонтовский, но и пушкинский, и байроновский.

Далее следует подробное описание рыбаков, которое, опять-таки, автор заменяет простой констатацией: “Вдалеке – рыбаки вокруг костра”. В данном случае воспроизведенная картина полностью лишается каких-либо эмоциональных обертонов. У Лермонтова подробность описания связана с тем, что оно – противовес одиночеству лирического героя. Кроме того, оно перекликается с пушкинской поэмой *Цыганы*. У Пушкина: “Они сегодня над рекой / В шатрах изодранных ночуют. / Как вольность, весел их ночлег / И мирный сон под небесами; / Между колесами телег, / Полузавешанных коврами, / Горит огонь; семья кругом / Готовит ужин...” (Пушкин 1950: 206). У Лермонтова: “Вблизи меня палатки рыбаков, / Меж них блестит огонь гостеприимный, / Семья беспечная сидит вокруг огонька / И, внемля повесть старика, / Себе готовит ужин дымный...” (Лермонтов 1972: 21).

В обоих случаях зрелище простой жизни вызывает у романтического героя реакцию притяжения-отталкивания: с одной стороны, “Но я далек от счастья их душой”, с другой стороны: “О, если б я в сем месте был рожден, / Где не живет среди людей коварность, / Как много бы я был судьбою одолжен, / – Теперь у ней нет прав на благодарность!” (Лермонтов 1972: 21). Вспомним впечатления пушкинского Алеко в *Цыганах*: “Всё скудно, дико, всё нестройно, / Но всё так живо-неспокойно, / Так чуждо мертвых наших нег, / Так чуждо этой жизни праздной, / Как песнь рабов однообразной!” (Пушкин 1950: 204). Собственно, за этим – ценности простой, естественной жизни, которые для романтического героя привлекательны хотя бы вследствие впитанного влияния Ж. Ж. Руссо, а с другой стороны – конфликтны по отношению к

столь же органическому для этого героя ощущения собственной исключительности.

Новслучаегаспаровскогопереложения,гдеприсутствиерыбаков просто констатируется, этот сложный комплекс притяжения-отталкивания невозможно увидеть, и дальнейшие строки: “Жить бы мне здесь – Как много был бы я судьбою одолжен” – в смысловом отношении крайне неоднозначны. Непонятно, что должно вызвать благодарность лирического героя, поскольку местоимение “здесь” в данном случае можно отнести не только к берегу и скале, но и к городу, о котором говорится в предыдущей строке.

Однако двигаемся дальше. Следующие две строки верлибра (“В черной памяти – блеск и пляска города, / И сквозь боль – незабытый светлый взор”) соответствуют, опять же, развернутой картине у Лермонтова:

Но я далек от счастья их душой, / Я помню блеск обманчивой
столицы, / Веселий пагубных невозвратимый рой. / И что ж? –
слеза бежит с ресницы, / И сожаление мою тревожит грудь, / И
Года погибшие являются всечасно; / И этот взор, задумчивый и
ясный, – / Твержу, твержу душе: забудь, – / Он всё передо мной: я
всё твержу напрасно!...” (Лермонтов 1972: 21)

Опять-таки, М. Л. Гаспаров воссоздает смысловую схему элегии Лермонтова, но не только. Бросается в глаза, что у Лермонтова речь идет о столице – Петербурге, а в тексте М. Л. Гаспарова – нейтральное “город”. Полностью отброшены М. Л. Гаспаровым отрицательные этические характеристики мира, о котором вспоминает лирический герой: “блеск обманчивый”, “веселье пагубное”, “года погибшие”. У Лермонтова это еще одна логическая связь и мотивация патетических восклицаний перед финалом: “О если б я в сем месте был рожден, / Где не живет людей коварность...!”, “Как жалок тот, чья младость принесла / Морщину лишнюю для старого чела” (Лермонтов 1972: 21). Фактически М. Ю. Лермонтов рассказывает историю жизни, у М. Л. Гаспарова на историю лишь дан намек, зато максимально укрупнено и сконцентрировано переживание воспоминания.

Образ “черной памяти” в тексте М. Л. Гаспарова в связи с этим – очень яркий и трагический и отсутствующий у Лермонтова.

Можно только догадываться, что послужило почвой для его появления (скорее всего, это контаминация ночи и воспоминания), однако этот образ полностью переориентирует текст, поскольку он – явно цитатный. Вспомним в позднем цикле А. Ахматовой *Три стихотворения* строки: “И в памяти черной, пошарив, найдешь / До самого локтя перчатки” (Ахматова 1977: 407). Здесь память – вполне предметное вместилище, где сохраняются различные реалии прошлого и живут своей отдельной жизнью. В переводе М. Л. Гаспарова возникает почти физическое ощущение тяжести этих воспоминаний: “В черной памяти — блеск и пляска города, / И сквозь боль – незабывтый светлый взор”, две фразы подряд разделены тире, и поэтому каждая их составляющая становится отдельной и весомой, и именно внутри этой памяти все таинственным образом изменяется: “Это юность стала раскаяньем, / Опыт – пустотой, / И желанья мои – изгнанием”. Собственно, такая постановка центрального образа элегии – образа памяти – явно переводит осмысление данного текста из романтического контекста в модернистский.

М. Л. Гаспаров подчеркивает именно изменения, в то время как конкретные события намеренно размыты – возможно, потому что он пишет не элегию как таковую, не воссоздает готовую жанровую схему, а скорее создает заново некую концентрацию элегического опыта, как он видится уже в следующую культурную эпоху. Ведь то, что в элегии по законам жанра должно присутствовать как развертывающееся во времени воспоминание, здесь максимально свернуто – в пределе до мгновения – и растворено в гипостазируемой памяти. Таким образом, здесь автор соединяет далеко отстоящие во времени голоса, данный текст становится своеобразной реальностью взаимообращенности творческих субъектов XIX и XX веков, основой смысловой перспективы, одновременно всеобъемлющей и уникальной.

Отсюда можно сделать вывод относительно герменевтического потенциала верлибра, по крайней мере, как он представлен в книге М. Л. Гаспарова *Экспериментальные переводы*. Вряд ли это именно переводы конкретных текстов в привычном для нас значении. То, что делает автор, можно назвать работой, буквально по Д. К. Ренсому, с исходным смыслом и дополнительным смыслом (возникающим в результате взаимодействия с ритмом).

В данном случае верлибр становится средством вычленения исходного смысла и отсечением смыслов дополнительных, вместе с дополнительным звучанием. Собственно, перевод так или иначе предусматривает создание смысловых и ритмических вариаций. Конечно, верлибр, предполагающий ритмическую свободу и непредсказуемость интонационного движения, такому вычленению способствует. Однако, возможно, что верлибр работает таким образом, что вычленяет не только исходный смысл данного текста, но посредством него – установки жанра и литературного направления.

Творческая стратегия М. Л. Гаспарова, по сути, вписывается в “семантическую поэтику”, о которой писали Ю. М. Левин и другие авторы в работе *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма* (Левин-Сегал 1974). В принципе, явление “семантической поэтики”, о которой авторы говорили в связи с поэзией позднего акмеизма, ими трактуется как явление принципиально открытое, что видно уже из названия статьи. И в дальнейшем появился ряд работ, где убедительно показывалось, что семантическая поэтика, как основа поэтической практики акмеизма, не только способствует возникновению одной из центральных линий современной русской поэзии – неоакмеизма, но и действительно является потенциальной культурной парадигмой, развертывание которой пришлось на весь XX век.³

Один из основных элементов семантической поэтики – установка на “чужое слово”, в результате чего “разные тексты, разные жанры (поэзия и проза), творчество и жизнь, все они и судьба – всё скреплялось единым стержнем замысла” (Левин-Сегал 1974: 49). Цитация такого рода предполагает ситуацию “текста в тексте”, многоголосие внутри лирического произведения, когда, как пишет О. М. Мандельштам, “слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков” (Мандельштам 1987: 42-43).

В этом плане очень знаменательно замечание, сделанное М. Л. Гаспаровым в конце предисловия к Экспериментальным переводам: “... через перевод размером подлинника мы ищем познать переводимого поэта, через перевод верлибром – познать самих

³ См. следующие работы: Пахарева 2004; Фетисова 2016.

себя” (Гаспаров 2003: 16). Данное произведение является, кроме всего прочего, проявлением индивидуально-авторской, переосмысливающей формирующей энергии, которая здесь реализуется предельно сознательно и напряженно. И само произведение становится территорией, на которой разворачивается взаимодействие разных культурных эпох, их творческое взаимоосвещение.

Верлибры М. Л. Гаспарова демонстрируют, кроме всего прочего, тот несомненный факт, что граница обладает собственной энергией и силой. Эта энергия создает герменевтическую перспективу, ведущую от конкретного текста к жанровым и мировоззренческим универсалиям. Однако вполне возможно, что эта перспектива не останавливается на осмыслении прошлого. Одной из сквозных мыслей М. Л. Гаспарова является мысль о творческом потенциале верлибра, о верлибре как порождающей почве новых категорий стиха и новых произведений: “Верлибр – это такой раствор форм, из которого могут выкристаллизоваться многие и многие размеры, теоретически вообразимые, но практически до сих пор незнакомые русской поэзии” (Гаспаров 2003: 10); “Верлибр – это подстрочник ненаписанных шедевров” (Гаспаров 2017: с. 25). Здесь очень своеобразно соединены понятия “верлибр” и “перевод”, и все вышеизложенное дает нам возможность объяснить данное соединение. Верлибр представляет собой мост, соединяющий прошлое и будущее, прорыв в неизвестность, своеобразный абрис каких-то новых состояний литературы. Таким образом и автор этих верлибров – не только литературовед-исследователь, но и вполне полноправный литератор, работающий в новом неизвестном жанре, испытывающий новые возможности поэзии, создающий ее развитие как воссоздание и обновление прошлого.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Автономова 2008 = Наталья Автономова, *Познание и перевод: опыты философии языка*. Российская политическая энциклопедия, Москва 2008.
- Автономова 2020 = Наталья Автономова, *Между вольностью и точностью: об экспериментах М. Л. Гаспарова в сфере перевода и переводоведения*, “Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке”, Владивосток, 2 (ЛП) (2020) 2, с. 92-97.
- Ахматова 1977 = Анна Ахматова, *Стихи и проза*. Лениздат, Ленинград 1977.
- Бахтин 1979 = Михаил Бахтин, *К переработке книги о Достоевском*, в: Михаил Бахтин, *Эстетика словесного творчества*. Составитель С. Г. Бочаров. Искусство, Москва, 1979, с. 308-328.
- Ваш М. Г. 2008 = *Ваш М. Г.: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова*. Новое издательство, Москва 2008.
- Верницкий 2006 = Алексей Верницкий, *В оковах верлибра (об <экспериментальных переводах> Гаспарова)*, “Топос. Литературно-философский журнал”, (17.11.2006): <<https://www.topos.ru/article/5130>> (последнее обращение 22.08.2024).
- Гаспаров 1972 = Михаил Гаспаров, *Стих*, в: *Краткая литературная энциклопедия в 9 томах*, т. 7. «Советская Украина» — Флиаки. Под редакцией А. А. Суркова. Советская энциклопедия, Москва 1972, с. 197-198.
- Гаспаров 1972a = Михаил Гаспаров, *О пользе верлибра*, “Иностранная литература”, 2 (1972), с. 209-210.
- Гаспаров 1973 = Михаил Гаспаров, *Пиндар. Оды. От переводчика*, “Вестник Древней Истории”, II (124) (1973), с. 220-236.
- Гаспаров 1974 = Михаил Гаспаров, *Современный русский стих. Метрика и ритмика*. Наука, Москва 1974.
- Гаспаров 1984 = Михаил Гаспаров, *Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифмика, строфика*. Наука, Москва 1984.
- Гаспаров 1997 = Михаил Гаспаров, *Стих О. Манделштама*, в: Михаил Гаспаров, *Избранные труды, т. 3. О стихе*. Языки русской культуры, Москва 1997, с. 493-502.
- Гаспаров 2001 = Михаил Гаспаров, *Свободный стих*, в: Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН, Москва 2001, с. 957.
- Гаспаров 2001a = Михаил Гаспаров, *Верлибр и конспективная лирика*, в: Михаил Гаспаров, *Записи и выписки*. Новое литературное обозрение, Москва 2001, с. 189-194.

- Гаспаров 2001б = Михаил Гаспаров, *Комментарии*, в: О. Мандельштам, *Стихотворения. Проза*. Сост. М. Гаспаров. (Библиотека Поэта). АСТ-Фолио, Москва-Харьков 2001, с. 604-711.
- Гаспаров 2001в = Михаил Гаспаров, *Русский стих начала XX века в комментариях*. Фортуна Лимитед, Москва 2001.
- Гаспаров 2003 = Михаил Гаспаров, *Верлибр и конспект*, в: Михаил Гаспаров, *Экспериментальные переводы*. Гиперион, Санкт-Петербург 2003, с. 8-16.
- Гаспаров 2003а = Михаил Гаспаров, *Экспериментальные переводы*. Гиперион, Санкт-Петербург 2003.
- Гаспаров 2012 = Михаил Гаспаров, *Мария Шкапская – забытая поэтесса*, в: Михаил Гаспаров, *Избранные труды, т. IV. Лингвистика стиха. Анализ и интерпретации*. Языки славянских культур, Москва 2012, с. 661-667.
- Гаспаров 2012а = Михаил Гаспаров, *Метр и смысл: Об одном механизме культурной памяти*. Фортуна ЭЛ, Москва 2012.
- Гаспаров 2017 = Михаил Гаспаров, *История мировой культуры. Записки и выписки*. Переводы. АСТ, Москва 2017.
- Гаспаров, Подгаецкая 2000 = Михаил Гаспаров, Ирина Подгаецкая, *Четыре стихотворения из «Сестры моей — жизни» Б. Пастернака. Сверка понимания*, “Новое литературное обозрение”, 46 (2000), с. 163-177.
- Достоевский 1976 = Федор Достоевский, *Братья Карамазовы*, в: Федор Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 томах, т. 15. Братья Карамазовы, книги 11-12*. Эпilog. Рукописные редакции. Наука, Москва 1976.
- Жирмунский 1925 = Виктор Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*. Academia, Ленинград 1925: <<http://books.e-heritage.ru/book/10075896>> (последнее обращение: 02.02.2024).
- Золян 2017 = Сергей Золян, *М. Л. Гаспаров и принцип относительности поэтики поэтического перевода*, в: М. Л. Гаспаров. *О нем. Для него. Статьи и материалы*. Новое литературное обозрение, Москва 2017, с. 486-504.
- Левин-Сегал 1974 = Юрий Левин, Дмитрий Сегал, Роман Тименчик, Владимир Топоров, Татьяна Цивьян, *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*, “Russian Literature”, III (1974) 2-3, с. 47-82.
- Лермонтов 1972 = Михаил Лермонтов, *Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени*. Художественная литература, Москва 1972.
- Мандельштам 1987 = Осип Мандельштам, *Слово и культура*. Советский писатель, Москва, 1987, с. 39-44.

- Нельдихен 2013 = Сергей Нельдихен, *Мысли о современной русской литературе*, в: Сергей Нельдихен, *Органное многоголосье*. ОГИ, Москва 2013, с. 324-326.
- Нельдихен 2013а = Сергей Нельдихен, *Послесловие к поэмороману "Праздник"*, в: Сергей Нельдихен, *Органное многоголосье*, ОГИ, Москва 2013, с. 335-338.
- Орлицкий 2006 = Юрий Орлицкий, *От имени современного вкуса*, "Новое литературное обозрение", 7 (2006), с. 61-69.
- Паскаль 2017 = Блез Паскаль, *Мысли*. Пер. Э. Л. Линецкой. Азбука, Санкт-Петербург 2017.
- Пахарева 2004 = Татьяна Пахарева, *Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии)*. Парламент, Киев 2004.
- Пильщиков 2017 = Игорь Пильщиков, *Понятия стих, метр и ритм в русской стиховедческой традиции*, "Труды Института русского языка имени В. В. Виноградова", XI: *Славянский стих* (2017), с. 12-31.
- Поселягин 2017 = Николай Поселягин, *Гаспаров как деконструктивист*, "Zbornik Matice srpske za slavistiku", Новый Сад, 92 (2017), с. 163-174.
- Пушкин 1950 = Александр Пушкин, *Полное собрание сочинений в 10 томах, т. 4: Поэмы. Сказки*. Издательство Академии наук СССР, Москва - Ленинград 1950.
- Сарнов 2005 = Бенедикт Сарнов, *С русского на русский*, "Вопросы литературы", 4 (2005), с. 352-359.
- Смолярова 2017 = Татьяна Смолярова, *"Если многое пытано и в малое сжато...": поэтика Пиндара в поэтике Гаспарова*, в: М. Л. Гаспаров. *О нем. Для него: Статьи и материалы*. Новое литературное обозрение, Москва 2017, с. 523-563.
- Тынянов 1977 = Юрий Тынянов, *Литературный факт*, в: Юрий Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*. Наука, Москва 1977.
- Фетисова 2016 = Екатерина Фетисова, *"Семантическая поэтика" как онтологическое ядро неокмеизма и философско-культурная парадигма XX-XXI вв.*, "Философия и культура", 7 (2016), с. 945-961.
- Шенгели 1960 = Георгий Шенгели, *Техника стиха*. Предисловие Л. И. Тимофеева. ГИХЛ, Москва 1960.
- Ярхо 2006 = Борис Ярхо, *Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы*. Под редакцией М. И. Шапира. Языки славянских культур, Москва 2006.
- Herbert 2011 = Zbigniew Herbert. *Wiersze zebrane*. Wydawnictwo a5, Kraków 2011.

ELINA SVENTSYTSKA

(Taurida National V. I. Vernadsky University)

sventsytska.elina@tnu.edu.ua

ORCID 0000-0002-0112-1504

Free Verse as Hermeneutics: Experimental Translations by M. L. Gasparov

In this article, I analyze the collection of free-verse translations of Russian and foreign works from antiquity to the 20th century by M. L. Gasparov, a well-known specialist in versification and translator. Gasparov's book is undoubtedly interesting not only as an experiment, but also as a work of a poet and a scholar keen to demonstrate the possibilities of vers libre as a means of interpretation. The analysis has led to the conclusion that interpretation in this case is not only focused on a particular text. It also articulates the laws of genre and even of a particular literary movement. In essence, the author connects voices far apart in time; the text becomes a venue for the encounter of different creative subjects, the basis of a perspective of meaning that is both comprehensive and unique.

Keywords: vers libre, translation, rhythm, dialogue, authorial consciousness.

INDICE

SLAVI, TEDESCHI, EBREI: MIGRAZIONI, CONFINI, ESPERIENZE

A cura di Roberta Ascarelli, Ramona Pellegrino e Laura Quercioli

- Roberta Ascarelli, Ramona Pellegrino, Laura Quercioli
Slavi, tedeschi, ebrei: migrazioni, confini, esperienze. Prefazione
delle curatrici 7-15
- Roberta Ascarelli
Pregiudizi, avventure e silenzi. Intellettuali polacchi e Haskalah
berlinese 17-40
- Giovanni Gorla
Echi herderiani alle radici del pensiero etnografico di Shloyme
An-ski 41-64
- Piotr Laskowski
Jewish Anarchists in Eastern Europe's Melting Pot. The Case of
Max Nacht (Nomad) 65-93
- Alois Woldan
Nathan Samuely – A Jewish Writer from Galicia 95-116
- Stanisław Obirek
Rudolf Maria Holzappel and Stanislaw Vincenz, i.e. Crossing Not
Only Religious Borders 117-139
- Michaela Bürger-Koftis, Ramona Pellegrino
Riflessioni linguistiche sul tedesco e sul russo in Julia Rabinowich:
un confronto tra narrazione autobiografica orale e il romanzo
Spaltkopf 141-164
- Valentina Parisi
Fuori dai teatri della memoria: l'ebraismo plurale di Sasha Mari-
anna Salzmann 165-192
- Liliana Giacoponi
“Il paesaggio dal quale io giungo [...] era una contrada di uomini e
libri”. La ricezione dell'opera di Paul Celan in Ucraina 193-218

- Laura Quercioli
 Vom Zuviel war die Rede, vom Zuwenig. Paul Celan nell'opera
 di Mirosław Bałka 219-241

STUDI E RICERCHE

- Tarik Čušić
 Italijanske posuđenice u savremenom bosanskom jeziku ... 243-270
- Emanuel Klotz
 Die slawischen Namen der Gemeinde Nikolsdorf (Osttirol) – Slavia
 Tirolensis VII 271-295
- Arnold McMillin
 Hanna Komar at the Start of a Very Promising Career as Poet and
 Translator 297-328
- Giacoma Strano
Na Puti di Čechov: una storia nella storia 329-350
- Элина Свенцицкая
 Верлибр как герменевтика: Экспериментальные переводы М.
 Л. Гаспарова 351-377

IN MEMORIAM

- Irena Fedorowicz, Kinga Geben
 Wspomnienie o profesorze Algisie Kalėdzie (1952-2017), założy-
 cielu polonistyki na Uniwersytecie Wileńskim 379-385

RECENSIONI

- Velimir Chlebnikov, *Poesie*. Saggio, antologia e commento di Angelo
 Maria Ripellino. Intr. di Alessandro Niero. Nuova ed. a cura di
 Alessandro Niero e Riccardo Mini. Einaudi, Torino 2024 (Gabriele
 Mazzitelli) 387-390
- Autor und Subjekt im Gedicht: Positionen, Perspektiven und Praktiken
 Heute*. Hrsg. Peter Geist, Friederike Reents, Henrieke Stahl. Metzler,
 Heidelberg 2021 (Alessandro Achilli) 390-392

Olena Ponomareva, <i>Dizionario Hoepli Ucraino: Ucraino-Italiano</i> . Hoepli, Milano 2020 (Salvatore Del Gaudio)	392-395
Zuzana Nemčíková, Ivan Šuša, <i>Antológia súčasnej slovenskej literatúry / Antologia della letteratura slovacca contemporanea</i> . Istituto Slovacco a Roma, Roma 2023 (Josef Sikola)	395-398
Note biografiche sugli autori	399-403