

## СПОТЫКАЮЩАЯСЯ ЭВРИДИКА (сравнительный анализ двух переводов стихотворения Рильке)

Неоспоримым и общепризнанным в сегодняшнем переводе является положение о необходимости достижения в художественном переводе функциональной адекватности подлиннику. Эстетический заряд переведенного стихотворения, равнодействующий оригиналу, может быть достигнут путем максимального приближения образной системы перевода к образной системе подлинника. Этот же принцип функционального равнодействия [2, 60] позволяет определить, какой из двух сравниваемых переводов удовлетворяет современным требованиям адекватности. Вынося оценку переводу, мы определяем тем самым меру совпадения художественного впечатления, производимого на нас образами оригинала и образами перевода.

В качестве иллюстрации того факта, что более поздний перевод не всегда является более художественным по сравнению со своим предшественником, рассмотрим стихотворение Райнера Марии Рильке “Орфей. Эвридика. Гермес” в сопоставлении с его двумя русским вариантами – переводом В.Микушевича, опубликованном в 1971 г. в издательстве “Искусство”, и переводом К.Богатырева, вышедшим в издательстве “Наука” к пятидесятилетию со дня смерти поэта в 1977 году.

Сюжет стихотворения воспроизводит известный античный миф о тщетной попытке Орфея вернуть свою возлюбленную из царства смерти. Немецкий текст примечателен своей вольной интерпретацией подземного царства Аида. Этот мир предстает у поэта подчеркнуто бесплотным, почти ирреальным. Ирреальным физически, но полным современной лирической проблематики: мир отчуждения, взаимонепонимания, расхождения в мироощущении близких людей.

Образ Орфея постоянно привлекал внимание Рильке. Позднее в 1922 году он создаст большой стихотворный цикл “Сонеты к Орфею”. В исследуемом же стихотворении Орфей – пока еще не “певчий бог” из “Сонетов”, а всего лишь человек, оплакивающий свою возлюбленную. Плачем он создает вселенную “с полями и ручьями, с дорогами, с лесами, со зверьем” [4, 328]:

*... eine Welt aus Klage ward, in der  
alles noch einmal da war: Wald und Tal  
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier.*

Все тронуты жалобами Орфея; все, кроме мертвой Эвридики. Ей не до Орфея, не до искусства. Эвридика “полна своею смертью, своею непонятной, новой смертью” [4, 329]. Так все стихотворение оборачивается жалобой. “Орфей. Эвридика. Гермес” – притча о жизни и творчестве самого Рильке [1, 446]. Небо его поэзии – “жалобное небо”. Одиноким путем поэта – самопожертвование во имя любви.

Оба переводчика – В.Микушевич и К.Богатырев сохраняют белый стих и пятистопный ямб подлинника, но в передаче образов оригинала уже прослеживается явное расхождение между переводами. В самом начале стихотворения, рисуя мрачное подземное царство, Рильке сравнивает кровь, сочащуюся сквозь стены, с тяжелым камнем – порфиром:

*Zwischen Wurzeln  
entsprang das Blut,...  
und schwer wie Porphyr sah es aus im Dunkel,*

К.Богатырев же сравнивает с тяжелым порфиром не кровь (как автор и за ним В.Микушевич), а тьму: “...тьма нависла тяжестью порфира” [3, 93] и продолжает эту интерпретацию до конца строфы: “Все остальное было черным сплошь”, искажая цветовую характеристику образа в оригинале “*Sonst war nichts Rotes*”. Тревожный красный цвет (*das Blut, Porphyr, Rotes*) уже в начале стихотворения задает определенную драматическую тональность дальнейшему повествованию. В.Микушевич бережнее подошел к передаче этого образа: “Она (кровь) одна была красна”.

Во второй строфе *wesenlose Wälder* – „никем не населенные леса” (В.Микушевич) у К.Богатырева становятся романтическими “призрачными рощами”, которые искажают на уровне образов картину пустынного и безмолвного и, потому удручающего царства теней.

В начале третьей строфы в характеристике Орфея, состоящей из двух эпитетов,

*Voran der schlanke Mann im blauen Mantel,  
Der stumm und ungeduldig vor sich aussah*

каждый из переводчиков пожертвовал одним из эпитетов, на его взгляд менее важным в образе Орфея:

*Нетерпелив был стройный тихий муж,  
в накидке синей шедший впереди,*

(К.Богатырев).

*И стройный человек в одежде синей  
шел молча первым и смотрел вперед,*

(В.Микушевич).

Безусловно, каждый из русских вариантов отличается от немецкого образа, соединяющего два качества – молчаливость и нетерпение. У К.Богатырева акцентируется лишь нетерпеливость Орфея, у В.Микушевича – сдержанность героя и подавленность от общения с потусторонним миром. В переводе К.Бо-

гатырева нелогичным, на наш взгляд, представляется сочетание “тихий муж”, так как русское прилагательное “тихий” означает “робкий”, “боязливый”, (что совершенно противоречит образу Орфея), а немецкое *stumm* означает “немой”, “молчаливый”. У К.Богатырева Орфей – “муж”, то есть античный герой; В.Микушевич не сужает немецкое *der Mann* временными рамками заимствованного сюжета, у него более широкое понятие – “человек”. Оно дает возможность зарождения второго, имплицитного плана – современной подоплеку произведения.

Сложная для перевода метафора

*Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg  
in großen Bissen*

сохранена в обоих русских текстах:

*Его шаги глотали, не жуя, куски тропы огромные.*

(К.Богатырев)

*Ел, не жуя, дорогу шаг его.*

(В.Микушевич),

но в последнем варианте преодолен некоторый натурализм, осязаемый, в первом переводе. В следующей характеристике Орфея

*seine Hände hingen schwer und verschlossen  
aus dem Fall der Falten und wußten nicht mehr  
von der leichten Leier, ...*

*руки, как гири, висли под каскадом складок,  
не помня ничего о легкой лире.* (К.Богатырев)

*Тяжелой ношей из каскада складок  
Свисали крепко стиснутые руки,  
Почти совсем забыв о легкой лире.* (В.Микушевич)

руки искусного музыканта, забывшие о лире в роковую минуту – символизируют крайнюю степень взволнованности героя. Здесь сравнение К.Богатырева “как гири”, добавленное от себя,

огрубляет поэтический образ певца из легенды. Сравнение же В.Микушевича с “тяжелой ношей” продолжает мысль о беспомощности, никчемности его таланта здесь, в этом мире. В этом измерении непревзойденное умение петь и играть на лире не спасет его возлюбленную, не вернет ее к жизни. И потому в тягость Орфею его руки – его искусство. Не менее важно для восприятия образа Орфея и следующее сравнение:

*Und wußten nicht mehr von der leichten Leier,  
Die in die Linke eingewachsen war wie Rosenranken  
in den Ast des Olbaums.*

*не помня ничего о легкой лире,  
что с левою его рукой срослась,  
как с розою ползучей ветвь оливы.* (К.Богатырев).

*почти совсем забыв о легкой лире,  
которая вращалась в левый локоть,  
как роза в сук оливковый вращается.* (В.Микушевич).

Определение “ползучая” у К.Богатырева – плод буквального перевода слова *Ranken* – “усики вьющегося растения”. Мелкая деталь (уточнение к традиционному предмету поэзии – розе) рождает у русского читателя негативные ассоциации, так как прилагательное “ползучая” по своей дистрибуции в первую очередь предполагает существительное, обозначающее пресмыкающееся или насекомое.

К.Богатырев допускает неточность и в передаче следующего авторского сравнения –

*indes der Blick ihm wie ein Hund voraus lief  
как пес, он взглядом забежал вперед.* (К.Богатырев)

Рильке сравнивает с псом зрение, взор, остроту взгляда Орфея, а не его самого. В.Микушевич и здесь внимательней прочел подлинник:

*Взор, словно пес, бежал вперед стремглав.* (В.Микушевич).

Так как слух, в отличие от зрения, способен воспринимать звуки, возникающие не только впереди, но, что главное для сюжета, и сзади человека, слух Орфея пытается различить шага идущей сзади Эвридики, поэтому строка “blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück”, благодаря сохраненному обстоятельству “позади”, достоверней звучит у В.Микушевича: А слух, как запах мешкал позади. (В.Микушевич), чем у К.Богатырева: но слух его, как запах, отставал. (К.Богатырев). Глагол “отставал” предполагает дополнение: отставал от чего? от взгляда? – “Отставание слуха” не создает предполагаемой автором картины напряженного вслушивания в едва уловимые звуки за спиной.

В строке “die Folgen sollten diesen ganzen Aufstieg” у Орфея впервые закрадывается сомнение, идут ли действительно вслед за ним Гермес и Эвридика. Это сомнение, погубившее его впоследствии, выражено модальностью глагола sollten. Они должны быть, наверное, следуют за ним. К.Богатырев неоправданно опускает этот глагол в своем переводе:

*порой ему казалось, что вот-вот  
он слухом прикоснется к тем двоим,  
что вслед за ним взбираются по скату.* (К.Богатырев).

В переводе В.Микушевича эта важная для развития драматического действия деталь – неуверенность Орфея – сохранена:

*Порой, казалось, достигает слух  
тех двух других, которые, должно быть,  
не отстают при этом восхожденье.* (В.Микушевич).

Здесь и существительное “восхожденье” точнее, чем “скат” передает не только подъем в гору, но и переносное, контекстуальное значение Aufstieg – возрождение, переход в иное состояние – из царства мертвых к жизни.

Парентеза в конце строфы (wäre das Zurückschaun nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes, das erst vollbracht wird) у К.Богатырева ... (но ведь оглядка была бы равносильна разрушению свершающегося) содержит разговорное и потому инородное для

данного поэтического текста существительное “оглядка”. Кроме того, это существительное употребляется в основном с предлогами – “с оглядкой”, “без оглядки”. Без предлога оно малоупотребительно, но даже и в этом случае оно выступает в переносном смысле: “оглядка на кого-либо” означает принятие во внимание чьего-либо мнения или каких-либо фактов. У Рильке же субстантивированный глагол das Zurückschaun употреблен в прямом значении:

*(если б, обернувшись, он своего деянья не разрушил,  
едва-едва свершенного).* (В. Микушевич)

В четвертой строфе Рильке не отступает от традиционного в искусстве изображения бога “странствий и вестей” Гермеса:

*Dem Gott des Ganges und der weiten Botschaft,  
die Reisenhaube über hellen Augen,  
den schlanken Stab hertragend  
vor dem Leibe und flugelschlagend an den Fussgelenken;  
und seiner linken Hand gegeben: s i e.*

Именно поэтому можно считать неоправданными синонимы В.Микушевича “колпак” и “посох” для “шлема” и “жезла” – атрибутов, уже закрепившихся за Гермесом в русской классической литературе:

*Вот он идет, бог странствий и вестей,  
Торчит колпак над светлыми глазами,  
Мелькает посох тонкий перед ним,  
Бьют крылья по суставам быстрых ног,  
Ее ведет он легкою рукою.* (В.Микушевич)

Несколько сниженным по стилю воспринимается во второй строке приведенного отрывка глагол “торчит”. Не совсем оправданно (исходя из контекста стихотворения) и употребление переносного глагола “мелькает”, предполагающего быстрое, стремительное движение, в оригинале же – неоднократно подчеркивается обратное: die furchtbar leise gingen = “они шли страшно медленно”. Но даже при этих стилистических нарушении

ниях стихотворение В.Микушевича звучит намного поэтичней перевода К.Богатырева:

*Он – бог походов и посланий дальних  
с дорожным шлемом над открытым взглядом,  
с жезлом в руке, слегка к бедру прижатой,  
и хлопающими у ног крылами.  
Его другой руке дана – она.* (К.Богатырев)

Творческий, неформальный подход к переводимому тексту позволил В.Микушевичу “услышать” совершенно необходимые для естественного восприятия русского стиха, но отсутствующие в немецком тексте глаголы. У Рильке четвертая строфа включает лишь два причастия *hertragend* и *flügelschlagend*, выполняющие скорее описательную функцию эпитетов, чем функцию характеристики действия. К.Богатырев в своем переводе буквально воспроизводит синтаксическую схему оригинала, лишенную энергии глаголов. В.Микушевич, руководствуясь общим ритмом стихотворения, его тональностью и образной системой, взял на себя смелость ввести в русский текст глаголы, значения которых имплицитно присутствуют в немецком стихотворении. Таким образом, ему удалось воссоздать динамику и напряженность описываемого события. Мелодичный ритм русской строфы обусловлен многократным повторением начальных синтагм с одинаковой синтаксической структурой “инвертированный глагол + существительное”:

*торчит колпак...  
мелькает посох...  
бьют крылья...*

Особенно ощутима тенденция В.Микушевича сохранить музыкальность ритма в последнем стихе строфы:

*Ее ведет он левою рукою.* (В.Микушевич)

У К.Богатырева в четвертой строфе описание Гермеса заканчивается стихом, выделяющимся своей аритмией в результате скопления безударных слогов:

*...и хлопающими у ног крылами* (К.Богатырев).

Кроме того, здесь же наблюдается и неблагозвучное соединение двух одинаковых глухих согласных – “ног крылами”. В следующей строке переводчик допускает, на наш взгляд, неудобочитаемое слияние двух гласных:

*Его другой руке дана – она.* (К.Богатырев).

В.Микушевич сумел в своем переводе избежать хиатуса и неуместной в данном случае внутренней рифмы (дана – она).

Пятая строфа – жалобная песнь Орфея об утраченной возлюбленной – наиболее лирические и проникновенные строки в стихотворении. Стих у В.Микушевича в этой строфе отличается особой мелодичностью, что достигается резким количественным различием ударений, в четных и нечетных стопах. Анафора, обрамляющая эту строфу, содержит выразительное ритмическое ядро, создаваемое тремя ударениями,

*Ее, ту, так любимую...* (В.Микушевич)

а дактилическая каденция (любимую) уравнивает начальное скопление ударений и, что самое главное, плавно завершает строку. Об этом говорил и Л.В.Щерба: “если скопление неударных слогов падает на конец слова, – мы имеем дело с замедлением речи” [6, 39]. Финал пятой строфы у К.Богатырева –

*Она – любимая столь ...* - / - / - / -

неоправданно резко обрывается мужской клаузулой. У Рильке последний стих в плаче Орфея для особого логического и интонационного выделения написан хорейским размером –

*Diese So-geliebte* / - / - / -

где последняя стопа имеет женское (более спокойное, чем у К.Богатырева) окончание. Выбранное К.Богатыревым энергичное, ударное слово “столь” неуместно в финале строфы, поскольку оно не замедляет ритм фразы, а напротив, нагнетает

напряжение. Повышающаяся интонация русской строки неоправданно готовит слух к развитию мысли. У Рильке отсутствие предикативности в финальной строке строфы *Diese So-geliebte* не предполагает какого бы то ни было развития сюжета, поэтому перевод К.Богатырева (она – любимая столь...) не адекватен медлительной немецкой фразе, завершающей собой не только строку и строфу, но и целый сюжетный отрезок – песнь Орфея.

Кроме ритмической структуры на общее восприятие звуковой стороны стихотворения влияет и вся система эвфонических приемов автора. Так, перевод В.Микушевича отличается в первую очередь выразительными аллитерациями, подчеркивающими художественные образы произведения. Первая строфа буквально пронизана настойчиво повторяющимся сонорным “р”:

*...обитали души, прожилками серебряной руды  
пронизывая тьму. Среди корней*

*Кровь проступала, устремляясь к людям.* (В.Микушевич)

Этот звонкий согласный, повторяясь десять раз в трех строках на фонетическом уровне, усиливает впечатление, создаваемое образом “серебряных прожилок, пронизывающих тьму”. Столь же отчетливы аллитерации и ассонансы во второй строфе перевода В.Микушевича, акустически повторяющие тему безысходности и одиночества, царящих в подземном мире, однообразие и монотонность его бытия –

*никем не населенные леса,  
утесы и мосты над пустотою...  
среди лугов тянулась терпеливо  
извилистая длинная дорога...* (В.Микушевич)

Звуковая аранжировка образа – постоянно звучащее “и” помогает зрительному представлению “терпеливой, извилистой и длинной” дороги. Именно благодаря внутренним ассонансам, наполняющим строку гармонией гласных, стихотворение приобретает особую лирическую интонацию –

*Она была растраченным запасом...*

*Которая лугами шла обратно...* (В.Микушевич)

Характерно, что данный прием повторяет особенности подлинника –

*Alles noch einmal da war: Wald und Tal  
und ein gestirnter stiller Himmel ging*

Своей лирической интонацией стихотворение В.Микушевича обязано и многочисленным повторам слов и словосочетаний –

*Взор, словно пес, бежал вперед стремглав,  
Бежал и возвращался, чтобы снова  
Бежать и ждать на ближнем повороте.  
И снова только звук его шагов,  
И снова только ветер за спиной.* (В.Микушевич)

Эти примеры из третьей строфы перевода не имеют аналога в оригинале. Многократные повторы встречаются у Рильке несколько позже. Так, лексема *Klage* повторяется в немецком стихотворении пять раз. Повторить в русской строфе пять раз слово “жалоба” было бы, по-видимому, нарушением эстетических канонов стихосложения, но воссоздать каким-то образом это отчетливое эхо переводчик обязан. И В.Микушевич предлагает аналогичный прием, но с другими лексемами;

*Вселенную создав над нею плачем,  
Вселенную с полями и ручьями...  
Всходило солнце в жалобной вселенной,  
Светилось там и жалобное небо,  
Немое небо в звездах искаженных...* (В.Микушевич)

“Количественно” В.Микушевичу удалось повторить и пятикратное горькое *Klage*: в этой строфе переводчик употребляет пять слов-эквивалентов, родственных по эмоциональной окрашенности немецкому прототипу – (плакальщиц, плачем, жалобной, жалобное, в слезах), то есть переводчик сохраняет насыщенность строфы соответствующей семантикой и сохра-

няет при этом прием повторов, используя уже другой лексический материал. К.Богатырев четыре раза повторяет лексему “плач” и ее производные (плач, плакальщиц, из плача, в мире плача). К наиболее отчетливым повторам, не создающим в этом переводе благозвучия, следует отнести одинаковое начало четырех стихов в третьей строфе: все они начинаются с местоимения “он”, которое читатель однозначно воспринимает как одну из номинаций Орфея. Следующая четвертая строфа в этом переводе снова начинается местоимением “он”, хоть и относящимся уже не к Орфею, а к Гермесу:

*Он – бог походов и посланий дальних...* (К.Богатырев)

Осведомленный читатель безусловно соотнесет это новое местоимение “он” с новым действующим лицом. Но подобная стилистическая омонимия у переводчика не способствует ни ясности изложения, ни эвфонии стихотворения.

В.Микушевич избежал разночтения этого местоимения следующим образом:

*... увидеть*

*Он мог бы их, идущих тихо следом,*

*Вот он идет, бог странствий и вестей...* (В.Микушевич)

Переводчик, во-первых, передвигает местоимение вглубь строки, чтобы избежать анафоры, которая вызвала бы на слух нежелательные аллюзии с Орфеем, во-вторых, повторяет лексему “идти”, закрепленную в конце предыдущей строфы в сознании читателя с номинацией “они” (Гермес и Эвридика). Анализируя повторы как просодический прием в оригинале и переводе, следует отметить, что В.Микушевичу удается сохранить анафору в шестой строфе подлинника –

*Она в себе замкнулась,*

*Как на сносях...*

*Своею переполнена кончиной,*

*Она в себе замкнулась.*

(В.Микушевич)

В стихотворении К.Богатырева эта анафора не воссоздается: переводчик счел нужным подчеркнуть другой интонационный прием оригинала – подхват

*... ihr Gestorbensein*

*erfüllte sie wie Fülle.*

*Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel ...*

*Она ушла в себя, где смерть, как плод,*

*ее переполняла●*

*Как плод, что полон сладостью и тьмою...* (К.Богатырев)

На наш взгляд, более оправдан вариант В.Микушевича, акцентирующий вслед за автором главную мысль этой строфы – психологический момент – изменившуюся суть Эвридики, ее отрешенность от мира живых. Столь же логична поэтому и эпифора, введенная В.Микушевичем в конце строфы:

*Она была полна своею смертью,*

*Своею непонятной, новой смертью.* (В.Микушевич)

У Рильке строки, передающие медлительность и робость Эвридики, неслучайно повторяются в конце стихотворения. В них раскрытие причины взаимонепонимания двух людей; здесь не только неудобные одежды, мешающие идти, но и само нежелание идти, отсутствие желаний вообще. Потому-то бесплотной Эвридике не понять земного Орфея.

*Sie ging...*

*Den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,*

*Unsicher, sanft, und ohne Ungeduld.*

В этом рефрене у К.Богатырева сразу две неточности:

*И шла она, ведомая тем богом,*

*о длинный саван часто спотыкаясь,*

*шла терпеливо, кротко и неровно...* (К.Богатырев)

Человек, идущий неровно и часто спотыкающийся, представляет собой неприглядное и жалкое зрелище. Рильке не мог

наделить прекрасную возлюбленную Орфея такой характеристикой. она идет *unsicher, sanft und ohne Ungeduld* – неуверенно, робко (осторожно) и неторопливо, потому что длинный саван сковывает ее шаг. У К.Богатырева „терпеливо“ – это опущение двойного отрицания в выражении *ohne Ungeduld*. Но „терпеливо“ еще не означает „без нетерпенья“. „Терпеливо“ – это настойчиво, целенаправленно. А Эвридика шла „без нетерпенья“ – не торопясь увидеться с Орфеем. Так, в переводе К.Богатырева исчезла многозначность немецкой фразы.

В.Микушевич сумел найти для медлительных движений Эвридики и “медленные” многосложные слова – „неуверенно“, „неторопливо“:

*Шла рядом с богом между тем она,*

*Хоть и мешал ей слишком длинный саван,*

*Шла неуверенно, неторопливо.* (В.Микушевич)

В переводе К.Богатырева образ Эвридики приобретает черты, абсолютно несвойственные ни авторскому, ни традиционному изображению ее в мировом искусстве

*И отдалась земле, как падший дождь.* (К.Богатырев)

*(und hingegeben wie gefallener Regen).*

Определение „падший“ (падший ангел, падшая женщина) применительно, даже косвенно, к возвышенному и романтическому образу неземной в прямом смысле Эвридики вызывает у читателей перевода ложное представление о поэтическом видении самого Рильке.

Не способствует адекватному прочтению подлинника и стилистически маркированное дееспричастие “уставясь”

*Шла терпеливо, кротко и неровно,*

*как будущая мать в себя уставясь.*

Разговорное “уставясь” с соответствующими коннотациями искажает лирическую тональность подлинника, в котором автор неслучайно выбирает поэтический эвфемизм *hoher Hoffnung* (*sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung*).

Прокиновенный, удивительный по своей художественной силе рассказ о новом воплощении Эвридики заканчивается у Рильке лаконичной метафорой

*Sie war schon Wurzel.*

Дословный перевод К.Богатырева без конкретизации, без необходимой в данном случае расшифровки образа выпадает из общей ткани русского стихотворения

*но, распустившись золотом волос,*

*на запасы жизни расточила*

*и отдалась земле, как падший дождь*

*и превратилась в корень.* (К.Богатырев)

Трагичность необратимого перехода в, потусторонний мир у автора подчеркивается тремя функционально идентичными образами:

1) *sie war schon aufgelöst, wie langes Haar*

2) *und hingegeben wie gefallener Regen,*

3) *und. ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.*

*Sie war schon Wurzel.*

В.Микушевич в переводе этой строфы демонстрирует более бережное отношение к творческой манере переводимого автора. В его интерпретации тень Эвридики – образ не только глубоко поэтический, но и более убедительный, чем у К.Богатырева:

*Она была распущенной косою,*

*Дождем, что выпила земля,*

*Она была растраченным запасом.*

*Успела стать она подземным корнем.* (В.Микушевич)

Художественный прием Рильке – климатерическое нагнетание метафор (распущенная коса, выпитый землею дождь, растраченный запас) логически завершается наиболее обобщающим, наиболее конкретным и емким образом – сравнением с подземным корнем, – с тем, что никогда не бывает на поверхности, на земле, в мире живых. Этот постепенный, неумолимый

процесс у В.Микушевича отражен в передаче сказуемого: „успела стать“. Сохраняет ритм строфы и определение „подземный“ в сочетании „подземный корень“; оно, хоть и несет в себе избыточную информацию, не необходимо в стихе не столько как стилистический плеоназм, сколько для подчеркивания места происходящего – подземного царства Аида, и Эвридика – уже неотъемлемая часть этого подземного царства.

В последней строфе отсутствует описание внутреннего состояния Орфея, его образ завершают два скупых, стилистически нейтральных глагола:

*er stand und sah,  
wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades  
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft  
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,  
die schon zurückging...*

Эта авторская отстраненность тем не менее не снижает драматического звучания финала. У К.Богатырева глаголы *stand* и *sah* переведены следующим образом

*... он стоял  
и видел, как на узенькой тропе  
застыл с печальным ликом бог походов... (К.Богатырев)*

В этом варианте глагол “видел” выражает лишь физическую, зрительную способность человека безотносительно к его реакции на увиденное. В переводе В.Микушевича

*... стоял он и смотрел,  
как на полоску бледную дороги  
вступил с печальным взглядом бог-посланец...*

(В.Микушевич)

глагол “смотрел” содержит именно ту имплицитную заинтересованность, безразличие к происходящему, которое вытекает из содержания всего произведения.

В результате сравнения двух современных переводов стихотворения Рильке “Орфей. Эвридика. Гермес” мы приходим к выводу, что переводчик К.Богатырев, пытаясь достичь эквивалентности на лексическом уровне, не достигает адекватности на уровне образной системы оригинала. Функциональная неравнозначность перевода и подлинника обусловлена и выбором русских вариантов, не соответствующих по своей стилистической окрашенности переводимым лексемам исходного текста (в себя уставаясь, падший дождь и т.д.).

Перевод В.Микушевича роднит с подлинником в первую очередь стилистическое соответствие на уровне художественных образов. Он ближе к оригиналу, чем перевод К.Богатырева и по своей звуковой организации, поскольку воспроизводит не только размер подлинника, но и такие акустические нюансы его инструментовки, как аллитерации, ассонансы и повторы. Мелодичные каденции его строф (женские клаузулы) и гармонизированный ритм (нечетные стопы везде сохраняют ударность) создают ту особую интонацию русского стихотворения, которая в сочетании с лирически окрашенной лексикой вызывает у читателя эмоции сопереживания. Следует, однако, заметить, что в интерпретации В.Микушевича Орфей, “стройный человек в одежде синей”, более опозтизирован, чем у самого автора – он лишен суетливости (в подлиннике же присутствует эпитет), он “почти совсем забыл о легкой лире” (в подлиннике нет этого ограничения), анималистическая метафора смягчена – “ел, не жуя, дорогу шаг его”; переводчик опускает и разговорное *furchtbar leise* в несобственно-прямой речи, свидетельствующее о заземленной, реалистической трактовке этого образа у автора. И тем не менее, несомненная художественная ценность перевода В.Микушевича – в идентичности смысловой и эстетической функций его стихотворения и стихотворения Рильке.

## Литература

1. Микушевич В.Б. Жалобное небо. (Заметки переводчика) Рильке Р.- М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. – М., 1971.
2. Радчук В.Д. Концепция функционально-эстетического равновесия // Теория и практика перевода. – Киев. – № 1. – С. 42-60.
3. Райнер Мария Рильке. Новые стихотворения. – М.: Наука, 1977.
4. Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. – М., 1971.
5. Щерба Л.В. Избранные труды по русскому языку. – Л., 1957.
6. Rilke R.-M. Lyrik. – М., 1981.