

Anna Bednarczyk

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90–236 Łódź
ul. Pomorska 171/173

**Традиция эпохи
и индивидуальные черты стиля переводчика
(Иван Бунин как переводчик *Астр* Адама Асныка)**

Автор статьи рассматривает стихотворение «последнего польского романтика» Адама Асныка в переводе Ивана Бунина на русский язык. В ходе рассуждений учитываются традиции перевода, польское и русское социокультурное пространство, а также подход Бунина к переводу. В итоге автор приходит к выводу, что литературная традиция «романтического перевода» и связь русского поэта с пушкинской традицией способствовали нарушению семантических полей подлинника, одновременно способствуя расширению семантического пространства перевода.

Ключевые слова: Адам Аснык, Иван Бунин, традиция эпохи, перевод, семантика.

**The Tradition of the Epoch and the Individual Features
of the Translator's Style:
Ivan Bunin as the Translator of Adam Asnyk's *Asters***

The author analyzes a poem of 'the last Polish Romantic' Adam Asnyk in the Russian translation by Ivan Bunin. Aspects taken into consideration include the traditions of translation, Polish and Russian sociocultural spaces, as well as Bunin's approach to translation.

The author concludes that the literary tradition of 'Romantic translation' and the connection of the Russian poet with Pushkin's tradition were factors leading to the disturbance of semantic fields of the original, at the same time contributing to the expansion of the semantic space of the translation.

Keywords: Adam Asnyk, Ivan Bunin, tradition of the epoch, translation, semantics.

Ale nie depreczcie przeszłości ołtarzy,
Choć macie nowe, doskonalsze wznieść.

Adam Asnyk

1. Несколько слов о традиции и переводе

Намеченная в заглавии тема сразу же ставит перед нами некоторые вопросы, поэтому дальнейшие рассуждения следует предварить несколькими словами пояснения. Итак, что в данном случае имеется в виду под названием традиция эпохи? Влияет ли она на решения переводчика? И каким образом на эти решения влияют черты его идиостиля? Здесь мы не будем заниматься ни вопросом прозрачности перевода, ни его эвивалентности, хотя попытаемся указать трансформации, которым в процессе перевода подвергся подлинный текст, а также их влияние на целостный поэтический образ русского варианта стихотворения.

Отвечая на первый вопрос, следует констатировать, что говоря о традиции эпохи, мы имеем в виду те принципы написания художественного текста, которые в данную эпоху считаются литераторами и критиками обязательными для написания художественного текста, и, следовательно, для выполнения определенных целей. Те, в свою очередь, являются результатом преобладающих в данное время философских тенденций, а иногда политической обстановки. Из сказанного следует, что допускается некоторое варьирование этой традиции в рамках данной социокультурной полисистемы¹. Кроме этого, всегда стоит учитывать некоторый субъективизм конкретного литератора, в творчестве которого проявляются не все, а лишь избранные им элементы, отвечающие традиции данной эпохи.

Следует подчеркнуть, что традиция художественного перевода меняется точно так же, как и литературная традиция в разные исторические периоды. Принципы выполнения художественного перевода во все эпохи отвечали меняющимся целям и функциям, выполняемым художественной литературой. В качестве примера достаточно упомянуть эпоху Просвещения с ее дидактической целью, которой следовали и писатели/поэты, и переводчики того времени², или же романтический период с сильно выражаемой творческой индивидуальностью поэта и переводчика³, тем более,

¹ Согласно полисистемной концепции перевода. См., например: I. Even-Zohar, *Polisystem Theory*, «Poetics Today» 1979/1980, № 1, с. 287–310.

² См., например: J. Ziętańska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.

³ См., например: Z. Grosbart, *Tłumaczenie poezji w literaturach słowiańskich XIX wieku i jego znaczenie dla współczesnej sztuki przekładu*, [в:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria VII, red. J. Basara, Warszawa 1988, с. 385–389.

что в период Романтизма переводчик довольно часто являлся прежде всего поэтом. Таким образом, отвечая на второй и третий вопросы, мы должны сказать: «Да, традиция эпохи влияет на переводчика, он подчиняется ей так же, как и автор подлинника» и «Точно так же, как автор подлинника, переводчик вносит в переводной вариант текста нечто свое». И если согласиться с Анной Легежинской и ее концепцией переводчика-второго автора⁴, тогда следует отметить, что индивидуальное, вносимое в текст автором перевода является не только неизбежным, но и ожидаемым. В другом случае нельзя говорить о творческой индивидуальности переводчика. Проблема появляется только в случае определения степени переводческой свободы, о которой Ефим Эткинд рассуждал как об «осознаваемом ограничении»⁵. Конечно, учитывать следует и ограничения, которые ставит перед переводчиком традиция данной эпохи, о чем писал в свое время Михаил Гаспаров, рассуждая о переводческом творчестве Самуила Маршака именно в контексте эпохи:

Ни один перевод не передает подлинника полностью [...]. Что именно он считает главным и что третьестепенным – это подсказывает ему **его собственный вкус, вкус его литературной школы, вкус его исторической эпохи**⁶.

В случае поэта-переводчика его собственный вкус довольно часто преобладает над стилем автора подлинника, что не всегда можно одобрить, так как данная стратегия может привести к затушевыванию характерных черт творчества автора оригинала.

Конечно, акцептабельность перевода в данной социокультурной полисистеме зависит не столько от его эквивалентности оригиналу (здесь неизбежно появляется вопрос о виде эквивалентности, что не будет нами рассматриваться), сколько от возможности впитать перевод целевой литературной системой и культурой. Это, в свою очередь, обозначает также зависимость критики перевода от вкуса данной эпохи, от целей, поставленных перед литературным творчеством и от роли выполняемой переводной литературой в данной литературной системе, в конкретный исторический период.

⁴ A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [в:] *Przekład literacki*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej, D. Knysz-Tomaszewskiej, Warszawa 1997, с. 40–50.

⁵ E. Etkind, *Swoboda tłumacza jako konieczność uświadomiona*, перевод. E. Siemaszkiewicz, [в:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, Книга вторая, pod red. S. Pollaka, Wrocław 1975, с. 35–50.

⁶ М. Л. Гаспаров, Н. С. Автономова, *Сонеты Шекспира — переводы Маршака*, http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Gasparov_ShakespMarshak.htm (режим доступа: 21.12.2012); Текст печатается по изданию: М. Л. Гаспаров, Н. С. Автономова, *Сонеты Шекспира – переводы Маршака*, [в:] они же, *о русской поэзии*, Санкт-Петербург 2001, с. 389–409 (первое издание: «Вопросы литературы» 1969, № 2).

2. Адам Аснык в русском художественном пространстве и Иван Бунин как переводчик

В конце XIX, а прежде всего в начале XX столетия, поэтическое творчество Адама Асныка пользовалось в России некоторой популярностью. Асныка переводили признанные русские переводчики: Изабелла Гриневская (1864–1942), Николай Позняков (1856–1910), Александр Лукьянов (1871–1942), Михаил Гербановский (1874–1914), Иван Бунин (1870–1953) и другие. Позже, в советский период, известнейшими переводчиками Асныка стали Аркадий Штейнберг (1907–1984) и Александр Ревич (1921–2012). Однако, это были немногочисленные переводы, часто единичные, печатаемые в журналах или сборниках, например, в сборнике стихотворений и переводов Гербановского *Лепестки* от 1903 года⁷, где помимо стихотворений Асныка помещались произведения Марии Конопницкой, Виктора Гомулицкого, Константы Ильдефонса Галчинского, Казимира Тетмайера и других (не польских) поэтов. Также Лукьянов в 1908 г. издал сборник *Стихи*, в котором напечатаны были между прочими переводы польской поэзии, в том числе и Асныка⁸. В период существования СССР переводы стихотворений поэта появлялись в разного рода антологиях зарубежной поэзии, печатаясь прежде всего в русских вариантах упомянутых уже авторов. Но следует обратить внимание на факт, что это были единичные произведения. Например в изданной в 1977 г. антологии европейской поэзии XIX века были напечатаны четыре стихотворения Асныка (два в переводе Ревича, одно в русском варианте Бунина и одно переложение Штейнберга)⁹. Последний текст повторился в антологии *Поэзия Европы*, где Аснык представлен всего лишь этим одним переводом¹⁰. Отметим еще, что сегодня в интернете наблюдается интерес к творчеству польского поэта, что проявляется и в перепечатывании существующих переводов, и в выполнении других. На интернетных сайтах мы найдем русские версии не переводившихся прежде произведений, а также новые русскоязычные варианты стихов, которые уже переводились.

Однако, вернемся к интересующему нас Ивану Бунину и его переводам. Отметим здесь, что Бунин считается одним из лучших русских переводчиков. Исследователи его творчества обычно подчеркивают введение им в русскую литературную систему *Песни о Гайавате* Генри Уодсворта Лонгфелло (1986). Поэт переводил также Джорджа Байрона, Альфреда де Мюссе, Леконта де Лиля, Тараса Шевченко и многих других. Из польских поэтов

⁷ М. Гербановский, *Лепестки*, Санкт-Петербург 1903.

⁸ А. Лукьянов, *Стихи*, Санкт-Петербург, 1908.

⁹ И. Майрхофер, И. Цедлиц, Ф. Грильпарцер и др. *Европейская поэзия XIX века*, сост. В. Богачев и др., серия вторая, т. 85, Москва 1977, с. 572–574.

¹⁰ А. Аснык, *Наши мир, пожаром объятый...*, перевод. А. Штейнберг, [в:] *Поэзия Европы*, т. 1, Москва 1977, с. 531.

он перевел три *Крымских сонета* Адама Мицкевича ради которого учился по-польски, о чем писал в 1915 г. в *Автобиографической заметке*: «ради Мицкевича я даже учился по-польски»¹¹ и несколько стихотворений Асныка.

Из сказанного вытекает, что Бунин не только сам выбирал тексты для перевода, но также, что он переводил непосредственно с польского языка, что не было характерно ни для переводческой практики данной эпохи, ни для традиции русского перевода, где до сих пор часто используется подстрочник. Здесь стоит подчеркнуть, что в случае Бунина польский язык не был исключением, ведь поэт самостоятельно выучил и английский, для того, чтобы перевести – *Песнь о Гайавате*. По поводу работы с произведением Лонгфелло переводчик объяснял также свои решения относительно элементов третьей (индейской) культуры, воспроизведения музыкальности речи и констатировал:

Смело могу сказать только одно: я работал с горячей любовью к произведению, дорогому для меня с детства, и с полной добросовестностью, этой слабой данью моей благодарности великому поэту, доставившему мне столько чистой и высокой радости¹².

О переводах стихов Асныка Бунин не писал, но о русском поэте как переводчике польской поэзии васказывался в Польше Збигнев Бараньски¹³, а его переводы из Асныка обсуждались Эдвардом Сабиком¹⁴. Бараньски подчеркивал близость переводимых Буниным стихотворений его оригинальному творчеству, прежде всего он обращал внимание на мотивы трагизма и выбор поэтом меланхолической лирики. Оба исследователя подчеркивали стремление переводчика воспроизвести структуру произведений, а Сабик указывал, что Бунин сформулировал свои принципы перевода, когда работал с русским вариантом *Песни о Гайавате*. В цитируемом уже предисловии к поэме он писал:

Я всюду старался держаться возможно ближе к подлиннику, сохранить простоту и музыкальность речи, сравнения и эпитеты, характерные повторения слов и даже, по возможности, число и расположение стихов¹⁵.

В данном контексте следует, однако, заметить, что первый переводной вариант *Астров* Асныка, который возник в 1893 (до возникновения бунинской *Песни о Гайавате*) и был напечатан в 1897 г.¹⁶ представлял собой более

¹¹ И. А. Бунин, *Автобиографическая заметка*, [в:] Он же, *Собрание сочинений. Биографические материалы. Воспоминания. Статьи*, с. 261, <http://books.google.pl/books?hl=pl&id=WLNAS0eQfc8C&q=%D0%91%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%BD#v=snippet&q=%D0%91%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%BD&f=false> (режим доступа: 10.11.2014).

¹² И. А. Бунин, *Предисловие переводчика к переводу изданию*, [в:] Он же, *Собрание сочинений в пяти томах*, Т. 5, Москва 1956, <http://exelsior.narod.ru/doc20001.htm> (10.11.2014).

¹³ Z. Barański, *Iwan Bunin, tłumacz literatury polskiej*, «Slavia Orientalis» 1959, № 4, с. 23–35.

¹⁴ E. Sabik, *Iwan Bunin – tłumacz Adama Asnyka*, «Slavia Orientalis» 1960, № 3, с. 476–484.

¹⁵ И. А. Бунин, *Предисловие...*

¹⁶ А. Аснык, *Астры*, перевод. И. Бунин, «Север» 1897, № 35 (31 авг.), с. 103.

дословный перевод, чем второй от 1901 г.¹⁷, о чем, кстати, упоминал и Сабик. Кроме этого нельзя забывать, что на рубеже XIX и XX столетий переводчики пытались воспроизводить образы, художественные средства, напр., метафоры и структуру оригинала.

С другой стороны, тот же Сабик считает, что во время работы с польской поэзией на Бунина оказывала сильное влияние традиция романтической лирики. В случае перевода это обозначает некоторую поэтическую свободу в рамках воспроизведения идеи.

В свою очередь, в СССР в посвященной Бунину книге *Литературное наследство* появились примечания Астры Пиотровской к переводам с польского языка¹⁸, в том числе к переводу *Астр* Асныка.

В настоящее время вопрос о Бунине-переводчике с польского языка вернулся в новейших исследованиях Романа Балановского, посвятившего интересующей нас проблематике статью¹⁹, в которой исследователь рассуждает между прочим о переводе *Астров*. Балановский считает, что это произведение привлекло Бунина «типичным для романтизма синтезом пейзажной и любовной элегии», обращает внимание на сходство поэзии Асныка и раннего Бунина, и, считая этот факт причиной переводческой непоследовательности, приходит к выводу, что переводы русского поэта «носят характер вольных переложений», так как он заинтересован прежде всего воспроизведением чувств.

В данном месте необходимо остановиться на нескольких, прозвучавших здесь мыслях. Во-первых, поскольку можно согласиться с наличием в творчестве Асныка элементов приближающих его поэзию к романтическим произведениям, постольку довольно трудно безоговорочно называть польского поэта романтиком, что имеет место уже в заглавии статьи Балановского (*И. Бунин-переводчик польских романтиков...*). Во-вторых, если установка Бунина-переводчика ориентирована на романтическое мирозерцание, что исследователь пытается доказать также в своей кандидатской диссертации²⁰, тогда она оправдывает появляющиеся в переводах трансформации и отклонения от подлинника. Данная установка не помеха, напротив, она определяет выборы переводчика, для которого единственной целью является передача

¹⁷ А. Аснык, *Астры*, перевод. И. Бунин, [в:] И. Бунин, *Стихотворения*, Москва 1901, с. 150–151.

¹⁸ А. Г. Пиотровская, *Примечания к переводам Бунина с польского*, [в:] *Литературное наследство*, т. 84: *Иван Бунин*, кн. 1, Москва 1973, с. 223–225.

¹⁹ Р. М. Балановский, *И. Бунин-переводчик польских романтиков (к проблеме романтического мирозерцания И. Бунина раннего периода)*, [в:] *Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2011»*, под ред. А. И. Андреева, А. В. Андриянова, Е. А. Антипова, М. В. Чистяковой, Москва 2011, <http://www.philol.msu.ru/~smu/work/science-day/2011/8.pdf> (режим доступа: 10.11.2014).

²⁰ Р. М. Балановский, *Художественное мирозерцание И.А. Бунина конца 1880-х – начала 1900-х годов*, Москва 2011, <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/hudozhestvennoe-mirosozercanie-i-a-bunina-konca-1880-h-nachala-1900-h-godov.html> (режим доступа: 10.11.2014).

идеи стиха. Именно такое стремление, о чем мы уже упоминали, свойственно традиции романтического перевода. Следуя ей, переводчики строили свои тексты «на базисе» оригинала и передавали идею подлинника своими словами. И если это так, тогда нет смысла рассуждать о выборах Бунина с точки зрения сегодняшних принципов выполнения перевода. Стоит, однако, присмотреться к применяемым Буниным трансформациям и определить в чем заключаются изменения.

С другой стороны, мы считаем, что трансформации текста не настолько существенны, чтобы можно было говорить о вольном переложении. Думается также, что сходный с бунинским подход к переводу вообще характерен для русской традиции перевода и для переводчиков действующих в конце XIX и начале XX столетий. Если посмотреть на переводы авторства Анны Ахматовой или Бориса Пастернака, оказывается, что им присуща та же степень творческой свободы (вольного переложения), хотя без элементов, типичных для романтической лирики. Но, следует обратить внимание и на связь «романтического» перевода Бунина с выбором польских произведений для перевода. Поэт переводил сонеты известнейшего польского романтика Мицкевича и стихи Асныка – самого романтического польского поэта «непоэтического» времени позитивизма. Перевод должен был учитывать эту характеристику. Более того, если обратим внимание на некоторое сходство стилистики автора подлинника и переводчика, о чем уже было сказано, а прежде всего на тяготение к традиции романтической поэтики, наблюдаемое у обоих поэтов, если совместимо это с традицией русского перевода конца XIX века, тогда стратегия Бунина-переводчика становится самой естественной и очевидной. Она заключается во введении произведения, возникшего в другой культуре и написанного на ином языке, а также являющегося частью исходной литературной системы, в целевую литературную систему. Это доказывают упоминаемые уже объяснения к переводу *Песни о Гайавате*. Об этом писал также Самуил Маршак утверждая, что стихотворные переводы, в том числе и переводы Бунина, принадлежат к литературной системе целевой культуры. В *Воспитании словом* он замечал по поводу бунинской *Песни о Гайавате*:

Песнь о Гайавате Ивана Бунина, конечно представляет собою перевод поэмы Генри Лонгфелло, но она в то же время и выдающееся произведение нашей поэзии²¹.

Совершая данный перенос, Бунин приспособил переводимый текст к своему мирозерцанию. Следует отметить, что его переводы до сих пор считаются лучшими, хотя довольно легко доказать, что их популярность не сочетается с, так называемой, «верностью перевода». Кстати, об этой проблеме рассуждается и в статье украинской ученой Надежды Потребы

²¹ С. Я. Маршак, *Воспитание словом*, [в:] Он же, *Собрание сочинений в 8 томах*, т. 7, Москва 1971, <http://s-marshak.ru/works/prose/vospitanie/vospitanie17> (режим доступа: 10.11.2014).

о переводческих интерпретациях Бунина²². Потребна замечала особое место поэта среди современных ему художников слова и подчеркивала, что он «верный хранитель пушкинской традиции»²³; к тому же в ее работе приводились слова Николая Любимова о бунинских стихотворных переводах:

На переводной поэзии Бунина лежит печать свободной от всякого рода внешних украшений, от побрякушек и погремушек, строгой и ясной красоты его поэзии оригинальной²⁴.

Таким образом указывалось на родство оригинального и переводческого творчества.

Относительно интересующего нас перевода *Астр* можно даже говорить о полной акцептабельности бунинского варианта, вплоть до растворения текста в целевой культуре. Об этом свидетельствует использование к стихотворению музыки «Yakugo – Star Dance...» и помещение стихотворения в Интернете в исполнении известного русского диктора Ильи Прудовского²⁵. Подтверждением являются также возникшие к переводу Бунина визуализации, а именно картины Елены Губарь, которые можно смотреть на интернетном сайте²⁶. Итак, нам кажется, что *Астрам* Бунина стоит приглядеться с точки зрения традиции перевода способствующего «впитыванию» чужого целевой культурой.

3. Астры – семантические поля подлинника и семантическое пространство перевода

Astry Адама Асныка были написаны в 1879 г. и посвящались жене поэта Зофии Качоровской, которая скоростижно скончалась при родах. Стихотворение навеяно настроением грусти, осенними красками и воспоминаниями о той, которой не стало. Русский перевод Бунина, о чем мы уже писали, появился первично в 1897 г., а после в 1901 г. Он передает то же настроение печали, увядания и даже смерти. Однако нельзя говорить о тождественности польского и русского текстов. Попытаемся обратить внимание именно на наблюдаемые в *Астрах* переводческие сдвиги и их влияние на целостный поэтический образ.

Итак, уже в первых двух строфах перевода наталкнемся на некоторое отклонение от подлинного текста. Оно соотносится к представлениям о смерти,

²² Н. А. Потребна, *Переводческие интерпретации И. А. Бунина*, «Філологічні трактати» 2010, № 1, s. 132–136, http://visnyk.sumdu.edu.ua/arhiv/2010/Fil_1_2010/10pnaiaab.pdf (режим доступа: 10.11.2014).

²³ Там же, с. 134.

²⁴ Н. М. Любимов, *Образная память (Искусство Бунина)*, [в:] И. А. Бунин, *Собрание сочинений в 4-х томах*, т. 4, Москва 1988, с. 420; Цит. по: А. Потребна, *Переводческие интерпретации...*, с. 135.

²⁵ См.: <http://www.youtube.com/watch?v=r5FSup3cir0>.

²⁶ См.: <http://www.liveinternet.ru/users/3162595/post336844865>.

осени и увядании, и связывается с образом грустящего лирического героя. Если у Асныка все травы вянут: «więdną wszystkie zioła» и только астры, контрастирующие с ними своим серебристым цветом, цветут и всматриваются в небо, то у Бунина все блекнет: «Все поблекло», а астры замечались под холодным, синим небом. В польском тексте после этого описания появились констатирующее печальное настроение слова «Jakże smutna teraz jesień». В русском варианте не столько осень грустна, сколько лирический герой грустно ее встречает. Данная замена влечет за собой другую, если в подлиннике осень оказывается более грустной, чем когда-то «Ach, smutniejsza niż przed laty», то в переводе лирический герой раньше по другому встречал это время года «Грустно я встречаю осень /Ах, не так, как в дни былые!». Сдвиг не очень большой, однако он замечается, так как приводит к перестановке акцента с осени на лирический субъект. Однако, в первых строках *Астров* наблюдаются и другие переводческие трансформации, с нашей точки зрения, интереснее этой. Итак, у Асныка цветы загляделись в небо, в его прохладную, голубую глубину, у Бунина они замечались «Под холодным, синим небом». Польское «chłodny» обозначает «прохладный», а не «холодный», польское «błękitny» – «голубой», а не «синий», «toń» – «глубина» внушает образ некоторой «толщины» неба, в которое можно засмотреться, заглядеться в поисках чего-то. В данном случае появляется и возможность интерпретировать это заглядение, как поиски утраченной любви. Вопреки этому образу холодное, синее небо внушает впечатление некоторой непроницаемости, плоскости, строгости. Конечно, следует учесть и семантический диапазон прилагательного «синий», которые охватывает цветовую палитру от серовато-голубого (синие глаза) до почти черного (синяя ночь), и его частотность в поэтическом творчестве Бунина. Гжегож Ойцевич, рассматривая бунинские эпитеты, обратил внимание на высокое четвертое место, занимаемое определением «синий» в рейтинге употребляемых поэтом эпитетов (после белого, темного и черного)²⁷. Такое цветовое несоответствие найдем и во второй строфе. В оригинале появились здесь типичные для осеннего пейзажа желкнущие листья и увядающие цветы. Бунин заменил желкнущие листья блекнувшими, появляется также информация о том, что раньше они были золотыми. Обращаясь к лексикографическому составлению Ойцевича, находим информацию, что проводя анализ 530 стихотворений русского поэта, исследователь нашел 70 определений «золотой», 14 «золотистый», 4 «золоченый» и 1 «златой»²⁸. В то время как определение «желтый» было употреблено всего лишь 20 раз²⁹. Это свидетельствует о частотности использования поэтом интересующих нас эпитетов. Однако, с точки зрения воспроизведения семантического

²⁷ G. Ojcewicz, *Epitet jako cecha idiolektu pisarza*, Katowice 2002, с. 119.

²⁸ Там же, с. 180.

²⁹ Там же, с. 179.

пласта *Астр* Асныка следует отметить ассоциативные возможности обоих текстов. Как было сказано, образ, начертанный Асныком, вмещается в традиционные воображения осени. Образ Бунина тоже отвечает этому стереотипу, однако его осень является более поздней – листья успели уже стать золотыми (красивыми), и сейчас вянут и блекнут, приходит время полного увядания. Заметим также, что блекнущие листья повторяют образ, появившийся в начале стихотворения, где «все поблекло» и усиливают впечатление грустной осени. Интересно, что переводчик мог достичь такого эффекта, применяя эпитет «желтый», который в русской поэтической традиции часто ассоциируется с несчастьем. В свою очередь, возвращаясь еще к поэтическим образам типичным для творчества Бунина, отметим, что он ввел в стихотворение Асныка, характерные для себя аллеи. Сравним:

I tak samo drzew wierzchołki
Wiatr kołysze (Аснык)

И шумит в аллеях ветер
Надо мною... (Бунин)

Кстати, в стихотворных произведениях русского поэта находим не только аллеи, но также желтизну и золото осени, и даже астры. Достаточно припомнить стихотворение *Осыпаются астры...*, написанное в 1888 г.:

Осыпаются **астры** в садах,
Стройный клён под окошком **желтеет**
[...]
И красив он в уборе своём,
Золотистой листвою одетый
[...]
Поброди же в последние дни
По аллее, давно молчаливой³⁰.

В очередных строфах *Астр*, в обоих языковых вариантах появляется воспоминание былых, прошедших осеней, которые не были такими печальными, так как в них было желание, упоение и увлечение, что у польского поэта связано с существованием любимой женщины и полового влечения к ней:

Dawniej miała noc jesienna
Dźwięk rozkoszy w swoim hymnie,
Bo anielska, czysta postać
Stała przy mnie.

Но именно эта строфа исчезла из бунинского перевода, точнее из второй редакции текста. Сабик пишет, что Бунин исключил ее из-за ее несовершенства³¹.

³⁰ И. А. Бунин, *Осыпаются астры...*, [в:] Он же, *Стихотворения в 2 томах*, вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Т. Двигятиной, Санкт-Петербург 2014, т. 1, с. 107–108; жирный шрифт мой – А.Б.

³¹ E. Sabik, *Iwan Bunin – tłumacz Adama Asnyka...*, с. 477.

Независимо от причины, данное исчезновение привело к тушеванию намека на эротизм присущий словам польского поэта. Его не передают появившиеся в тексте Бунина восторги и волнения, так как они озаряют день осенний. Роскошь осенней ночи исчезла из русского текста.

Последнее – это переводческие сдвиги, на которые мы обратим внимание, относятся к двум строфам, завершающим стихотворение. Во-первых, следует посвятить пару слов контрасту между белым (бледным и алебастровым) лицом и черными локонами. В стихотворении Асныка читаем:

Przypominam jeszcze teraz
Bładej twarzy alabastry,
Krucze włosy, a we włosach
Srebrne astry.

В эпоху возникновения *Астр* упоминаемый нами контраст: белое лицо – темные волосы, а также бледное, белое лицо отвечали стереотипным воображением об идеале женской красоты. В свою очередь, алебастр, который часто символизировал белый цвет, ассоциировался и со смертью, прежде всего с белыми, алебастровыми надгробиями. В русском варианте Астров лицо любимой становится не столько белым, сколько бледным, так как из текста исчез алебастр. Поэтому контраст здесь немного другой. Стоит также присмотреться волосам, которые здесь черные, но заплетены в косы, что кажется, отвечает бунинскому идеалу красоты:

Помню милый, бледный облик,
Локон нежный и волнистый,
В черных косах – венчик астры
Серебристый...

В завершающих текст словах появляются еще темные глаза и в их взор заповедь ласки, чему у Бунина отвечают ласковые очи. Поэт-переводчик снова решил «убрать» из текста намек на эротику. В его версии появились всего лишь ласковые (милые, нежные) глаза, к тому же в архаичной, внушающей патетизм староцерковнославянской форме «очи». Кроме этого Бунин ввел в свой перевод отсутствующий в оригинале элемент «воскресения» и ночного блеска, усиливающего лунный свет:

Widzę jeszcze ciemne oczy	Помню очи... Вижу снова
I pieśczętę w ich spojrzaniu	Эти ласковые очи...
Widzę wszystko w księżycowym	Все воскресло в лунном, блеске, -
Oświetleniu.	В блеске ночи!

Подводя итоги вышесказанному, можно констатировать, что литературная традиция, в том числе принципы, так называемого, «романтического

перевода», а также связь Бунина с пушкинской поэтической традицией способствовали нарушению семантических полей подлинника, если под этим термином подразумевать смысловые зоны, наделенные значением элементов данного текста. Заодно, она способствовала и расширению семантического (смыслового) пространства перевода, которое, следуя рассуждениям Юрия Лотмана о памяти текста:

Текст обладает способностью сохранять память о своих предшествующих контекстах. [...] Сумма контекстов, у которых данный текст приобретает осмысленность и которые определенным образом как бы инкорпорированы в нем, может быть названа памятью текста. Это создаваемое текстом вокруг себя смысловое пространство вступает в определенные соотношения с культурой³².

тракуется нами как все потенциальные, в том числе также интерпретационные, семантические возможности, хранимые этой памятью.

По мнению Лотмана, в любую культуру вторгаются разные тексты, представляющие собой:

обломки других цивилизаций, случайно выкапываемые из земли, случайно занесенные тексты отдаленных во времени или пространстве культур³³.

Можно сказать, что благодаря традиции, которой следовал Иван Бунин *Астры* Адама Асныка «вторглись» в русскую культуру, обогащая ее новыми семантическими возможностями, что, в свою очередь, отвечает полисистемной концепции перевода, представители которой рассуждают о нем именно в контексте обогащения целевой социокультурной полисистемы.

Завершая настоящие рассуждения, стоит еще заметить, что с этой точки зрения следовало бы рассмотреть следующее звено диахронной переводческой серии, а именно современный вариант *Астр*, автором которого является Терджиман Кырымлы³⁴. Данный анализ позволил бы сравнить два переводных варианта текста, возникшие в разное время и в разных культурных обстоятельствах. Однако современная русская версия стихотворения нуждается в подробном исследовании, что невозможно проделать в небольшой по объему статье.

³² Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, Москва 1996, с. 21.

³³ Там же, с. 22.

³⁴ А. Аснык, *Снова вянет все...*, перевод. Т. Кырымлы, [в:] Клуб Поезії, 25.03.2011, <http://www.poetryclub.com.ua/getpoem.php?id=249370> (режим доступа: 11.2014).