

Наталья Александровна Попова-Рогова

К вопросу передачи рифмы в русских переводах *Божественной
Комедии* М.Л. Лозинского и А.А. Илюшина
(на материале III песни *Ада*)

Приступая к анализу рифмы у Данте и в русских переводах, мы не можем не учитывать тот факт, что само понятие рифмы в стиховедении является весьма спорным. Ведущие специалисты, среди которых назовем имена В.М. Жирмунского, Б.В. Томашевского, В.Е. Холшевникова, Ю.М. Лотмана, М.Л. Гаспарова, М.И. Шапира, предлагают различные и нередко противоречащие друг другу определения этого аспекта стиха. Приведем лишь два из них, принадлежащие первому и последнему в ряду перечисленных нами исследователей. Так, согласно Жирмунскому, целесообразно “отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения” (Жирмунский 1923: 9). В попытке доказать несостоятельность данного определения, и одновременно выражая неудовлетворенность всеми прочими трактовками, Шапир предлагает собственное понимание проблемы:

Рифма – это любой фонетический или графический повтор, повышающий синтагматическую связность между собственно стиховыми одноуровневыми парадигматическими единицами (полустихьями, стихами, строфами и т.д.). Этим рифма отличается от прочих звуковых повторов, которые сцепляют друг с другом единицы, известные и за пределами стиха (аллитерация, в частности, устанавливает дополнительные связи между словами: *Вечер. Взморье. Вздохи ветра. // Величавый возглас волн*) (Шапир 2001: 20).

Неудовлетворенность Шапира вызвана, в первую очередь, тем, что “локально-исторический” подход Жирмунского применим к классическим, привычным формам поэзии и оказывается несостоятельным в отношении форм маргинальных и аномальных, находящихся на грани поэзии и прозы, которые получили распространение в XX веке¹. Мы не ставим под сомнение логическую обоснованность и научную

¹ В отношении трудностей, связанных с поиском четкого определения рифмы, интересно замечание Томашевского: “Явление рифмы есть явление исторически изменчивое. Поэтому нельзя определять рифму вообще. Её следует изучать и наблюдать всегда в определённых хронологических рамках и историко-литературных стилях. Попытка найти универсальное определение рифмы всегда приводит к тому, что такое определение становится бес-содержательным” (Томашевский 1959: 70).

ценность данного определения. Тем не менее, в отношении исследуемого нами материала, мы считаем вполне правомерным классическое определение Жирмунского, поскольку мы имеем дело с поэтической формой, удовлетворяющей всем основным – классическим – признакам стиха.

Итак, принимая за основу данное определение, мы хотели бы подчеркнуть одну важную особенность рифмы: обозначая границы стиха и, вместе с тем, являясь наиболее значимым звуковым повтором, она выступает в качестве, пожалуй, одного из самых важных интерпретирующих элементов, связывающих метрическую, фонологическую и семантическую структуры.

В настоящей работе мы ставим перед собой задачу проанализировать роль рифмы у Данте и в русских переводах преимущественно с точки зрения ее фонологических характеристик на примере третьей песни *Ада*. Выбор именно этой песни обусловлен двумя мотивами. Во-первых, именно она является самой популярной среди русских переводчиков. Так, на протяжении всей истории существования русских версий *Божественной Комедии*, помимо Лозинского и Илюшина, к этому тексту обращались О.М. Сомов, А.С. Норов, П.А. Катенин, С.П. Шевырев, Ф. Фан-Дим, [Е.В. Кологривова], Д.Е. Мин, В.А. Петров, Д.Д. Минаев, П.И. Вейнберг, С.И. Зарудный, А.П. Федоров, П.А. Каншин, В.В. Чуйко, Н.Н. Голованов, О.Н. Чюмина, Эллис [Л.Л. Кобылинский], Д.Л. Михаловский, В.Я. Брюсов, В.С. Лемпорт, В.Г. Маранцман (Сомов 1817, Норов 1823, Катенин 1832, Шевырев 1833, Фан-Дим 1942, Мин 1855, Петров 1871, Минаев 1874, Вейнберг 1875, Зарудный 1887, Федоров 1893, Каншин 1894, Чуйко 1894, Голованов 1896, Чюмина 1900, Эллис 1904, Михаловский 1917, Брюсов 1965, Лемпорт 1997, Маранцман 1999). Во-вторых, единственная попытка силлабического перевода Данте на русский язык, предшествующая опыту Илюшина, была осуществлена Шевыревым на примере отрывка из третьей песни *Ада*. Из всех существующих переводов в качестве предмета исследования были выбраны версии Лозинского и Илюшина как наиболее репрезентативные для сопоставления различных методов передачи метрических, ритмических, семантических и фонетических характеристик рифмы, уделяя особое внимание проблемам взаимоотношения рифмы и аллитерации.

На фонологическом уровне рифма в поэме Данте в подавляющем большинстве случаев является безукоризненной и полностью удовлетворяет требованиям итальянской просодики. Во всем тексте *Божественной Комедии* встречаются лишь единичные случаи неточных или так называемых “несовершенных” рифм: речь идет о рифмах сицилийского типа (“*rima siciliana*”), таких как “*desse – venisse – tremesse*” (*Inferno*, I, 44-48); “*noi – fui – sui*” (*там же*, IX, 20-24); “*nome – come – lume*” (*там же*, X, 65-69)².

² “La rima imperfetta è in Dante del tutto eccezionale e propria di composizioni della prima giovinezza”. (Baldelli 1973: 930) Ср. “Sono rarissimi in Dante i casi di rima ‘debole o trascurata’” (Vescega 1969:74). Обратим внимание, что рифмы подобного рода сконцентрированы преимущественно в первой кантике Поэмы.

В третьей песне *Ада* стихи организованы в 46 цепочек рифм, из которых 44 являются тройными и две – начальная и конечная – двойными, при этом все они предельно точны – то есть в рифмующихся словах совпадают все конечные звуки, начиная с последнего ударного гласного. Кроме того, отметим четыре случая совпадений предупредных (опорных) согласных (в двух рифмах из трех) и один случай совпадения во всей цепочке: “*odo – modo – lodo*” (*Inferno*, III, 32-36), “*greve – breve*” (*там же*, 43-45), “*ratta – tratta*” (*там же*, 53-55), “*grave – ... – prave*” (*там же*, 80-84), “*spravento – vento*” (*там же*, 131-133)³, а также два примера омонимических рифм: “*duro – m'è duro*” (*там же*, 8-12); “*altri porti – ti porti*” (*там же*, 91-93). Посмотрим теперь, как же подошли к проблеме передачи данного аспекта дантовского стиха русские переводчики.

В переводе Лозинского (Лозинский 1950) обращает на себя внимание полное отсутствие неточных рифм: согласно классическим правилам рифмовки XIX века в женских рифмах совпадают все звуки после ударного гласного 10-ого слога, в мужских закрытых – ударный гласный и последний согласный, в мужских открытых – ударный гласный и опорный согласный⁴.

У Лозинского мы хотели бы отметить несколько случаев богатых рифм (как правило, в двух из трех рифмующихся слов), в том числе и акустических: “*селеньям-поколеньям*” (*Inferno*, III, 1-3), “*цвета – ... – совета*” (*там же*, 11-15), “*удел – дел*” (*там же*, 34-36), “*лону – склону*” (*там же*, 79-81), “*сединою – мною – зною*” (*там же*, 83-87), “*укроти – прекрати*” (*там же*, 94-96), “*дорога – строго*” (*там же*, 127-129), “*Харон – сторон*” (*там же*, 128-130). Переводчик допускает йотированные рифмы: “*тени – сомнений – сени*” (*там же*, 17-21), “*велики – дикий – всклики*” (*там же*, 22-27), “*властны – ужасный – красный*” (*там же*, 95-99). Данный способ рифмовки, канонизированный еще Жуковским, в русской поэзии XX века был явлением абсолютно приемлемым.

В переводе Илюшина (Илюшин 1995) мы также можем указать на некоторое количество рифм, в которых созвучными являются опорные согласные: “*исходят – находят*” (*Inferno*, III, 44-46), “*рассекая – такая*” (*там же*, 53-55), “*слезами – глазами*” (*там же*, 68-70), “*рожденья – ... – Провиденья*” (*там же*, 104-108), “*возжженный – сраженный*” (*там же*, 133-136), “*подоплека – издалека*” (*там же*, 73-75). Заметим,

³ Рифму типа “*spravento – vento*” в итальянском стиховедении принято называть “эхо-рифмой” (“*rima a eco*”), где одно из рифмующихся слов включает в себя другое, при этом слова не являются однокоренными. Подчеркнем, что термин “эхо-рифма” по отношению к этому типу рифм мы употребляем исключительно в таком значении, поскольку в русской науке о стихосложении оно используется для определения другого типа рифм. У Лозинского мы находим два аналогичных примера: “*удел – дел*” (34-36) и “*лону – склону*” (79-81). На наш взгляд, рифма “*стане – восстанье*” (37-39) у Илюшина не относится к эхо-рифмам, во-первых, потому что слова являются однокоренными, и, во-вторых, за счет йотирования в слове “*восстанье*”, делающего рифму неточной.

⁴ Как мы уже писали выше, оба русских переводчика допускают рифмы с ударными /i/ и /i/. Однако, данное отклонение от точности считалось вполне допустимым в культуре стихосложения XVIII-XIX веков (см. Илюшин 2004: 80, Холшевников 2004: 88).

однако, что во всех этих примерах, за исключением последнего, богатство фоники ощущается не столь явно, поскольку данные рифмы являются грамматическими. Из числа рифм, в которых совпадают предупредные согласные, выделяются три цепочки: “Брани – стане – восстанье” (*Inferno*, III, 35-39), “полезны – небесный – бездны” (*там же*, 38-42), “тягчайше – фальши – дальше” (*там же*, 47-51). Итак, во всех трех случаях мы имеем дело с йотированной рифмой. При этом, во втором примере согласные в составе клаузул чередуются по признаку глухой/звонкий [-'besnɔj] – [-'bezno], а в третьем – коррелирует сочетание [j] + шипящий и палатализованный [ʃ] + шипящий. Нам представляется, что данные рифмы, несмотря на перечисленные элементы неточностей, звучат богаче и оригинальнее по сравнению с точными грамматическими – именно за счет разнородности⁵.

Илюшин допускает целый ряд неточных рифм с чередованием согласных: “правосудья – взглянуть я – ласкутья” (*Inferno*, III, 50-54), “гляди же – потише – могчи же” (*там же*, 92-96), “загробных – углеподобных – нерасторопных” (*там же*, 107-111). Данный вариант рифмовки переводчик считает вполне допустимым для русского стиха, поскольку такого рода “консонантный разнобой” – явление нередкое в XIX веке (особенно у Державина) – рассматривается им как совершенно естественное для поэзии XX века (ср. Илюшин 2004: 94-98). Из этого ряда неточных рифм мы бы хотели обратить внимание на одну: “страха – блага – мрака” (*Inferno*, III, 125-129). В этих словах согласные /k/ и /g/ коррелируют по признаку глухости/звонкости и объединяются с /x/ по признаку заднеязычности. В числе неточных рифм упомянем также один случай ассонанса с различными конечными согласными: “дарящим – скорбящих – стениящим” (*там же*, 20-24).

Особенное внимание среди неточностей в рифмующихся клаузулах обращает на себя рифма: “Болью – судьбою – любовью” (*там же*, 2-6). По словам самого автора, различие согласных [v] и [ʃ] сглаживается за счет присутствия в составе рифмующихся слов [j], а также за счет совпадения последнего безударного гласного. Данную фонетическую погрешность переводчик объясняет стремлением передать дантовскую рифму “dolore – fattore – amore”⁶. Такая рифмовка была сохранена Илюшиным во всех редакциях (1971, 1982, 1995), отметим лишь некоторые изменения, внесенные в написание второго слова: ср. “суд[ь]бою” (1971), “судбою” (1982) и “судьбой” (1995). Семантическая близость лексем “fattore” и “судьба” не совсем очевидна, однако Илюшин так мотивирует свое решение:

⁵ Об этом подробнее см. ниже.

⁶ “Между тем в ряде случаев ощущается настоятельная необходимость рифмовать в переводе именно те слова, которые рифмуются в оригинале. Можно, разумеется, допустить в переводе не совсем точные рифмы, тем более что они в меньшей степени противоречат русскому классическому стиху, нежели дантовскому, но и это далеко не всегда облегчает положение. Важнее произвести отбор, решить, какие рифмы *Божественной Комедии* должны быть переданы переводчиком и чем можно поступиться” (Илюшин 1971: 166).

Предложенная рифма “суд[ь]бою” ассоциируется не столько с современным значением слова *судьба* (рок), сколько с древнерусским *судьба–судба* в значении *правосудие* [...]. Присутствующее в этой строке слово *прав* еще более усиливает указанный оттенок значения: *прав... судьба–giustizia* (Илюшин 1971: 170).

Таким образом, перед нами попытка как можно ближе следовать оригиналу на лексико-семантическом уровне, однако, в данном стихе не соблюден заявленный самим переводчиком принцип “рифмовать в переводе именно те слова, которые рифмуются в оригинале”: как мы видели, здесь русское “судьба” предлагается в качестве эквивалента итальянского “giustizia”, стоящего на первом, а не на последнем месте в стихе.

Заслуживает внимания и тот факт, что в двух из приведенных выше примеров, неточные рифмы у Илюшина являются еще и составными. Укажем еще два случая составных рифм: “мертвый – поверт(ы)вай – скор твой” (*Inferno*, III, 89-93), “свинцовых – суровых – зубов их” (*там же*, 98-102). Из этих двух примеров особенно примечательным является первый: на данном этапе анализа мы можем объяснить уже описанную нами выше синкопу в слове “поверт(ы)вай” стремлением переводчика соблюсти не только принцип изосиллабизма, но прежде всего сохранить точную акустическую рифму [-'jɔgtvɔj] – [-'jɔgtvɔj] – [-'ɔgtvɔj]. Отметим, что и в этом аспекте просодии Илюшин следует принципам Шевырева, который призывал дать рифме “полную волю” и уничтожить “нелепый предрассудок о глазных рифмах” (Шевырев 1831: 484)⁷.

Отдельного рассмотрения требует вопрос соотношения рифмы и звуковых повторов, который является одним из ключевых в споре о функции рифмы. Так, нам представляется весьма справедливым замечание Федотова:

Рифма и указанный [звуковой – НП] повтор структурно однородны. В разные исторические эпохи, в разных стиховых системах они по-разному соотносятся друг с другом. Наибольшее расстояние между ними в силлабической и силлабо-тонической поэзии XVIII-XIX вв. Звуковые повторы как элементы стиховой эвфонии ни количественно, ни качественно, ни функционально не приближались к рифме, которая, в свою очередь, имела строгую прикреплённость к концу стиха, представляя собой, как правило, созвучие клаузул. Наименьшее расстояние между рифмой и звуковым повтором наблюдается в поэзии XX века, особенно в дольниках, тактовике и акцентном стихе; в верлибре их значение уравнивается (Федотов 1976: 136).

Илюшин, в свою очередь, поднимает вопрос о том, “являются ли приемы звукописи в *Божественной Комедии* конструктивным фактором рифмовки”, и дает на него отрицательный ответ (Илюшин 1971: 161). Свою мысль он иллюстрирует примером из XVII песни *Рая*, где конечные лексемы “sale – calle – scale – spalle” (*Paradiso*: XVII, 58-61) представляют собой яркий пример аллитерации (/s-c-l/ и ассонансов /a-e/),

⁷ Ср. составную рифму 8-ого стиха в переводе “Надписи”: “конца мне”.

при этом рифмуется первое и третье, второе и четвертое слово. Таким образом “аллитерация борется с рифмой” (Илюшин 1971: 161)⁸.

Попытаемся проанализировать справедливость данного утверждения на примерах из третьей песни *Ада*. Так, на первый взгляд, аналогичное явление мы наблюдаем в стихах 8-16, которые оканчиваются словами “duro... – oscuro – porta – duro – assorta ... – torta”. Как мы видим, здесь везде повторяется сочетание согласного /r/ и гласного /o/, только в составе рифм наблюдается обратная последовательность фонем: рифмуются /го – го – го/ и /ог – ог – ог/. Четвертая терцина этой песни представляется нам особенно примечательной с точки зрения богатства фонетики. Так, мы бы хотели отметить словосочетание “parole di colore” в десятом стихе, которое за счет апокопы фонетически будет выглядеть как [pa'role dico'log]. И здесь тоже наблюдается тот же самый прием – “палиндром” (“фонетический перевертыш”): сочетаются /gol/ и зеркально противоположное ему /log/, создавая при этом ощущение подобия – внутренней рифмы – за счет близости артикуляции этих двух согласных (обе – “плавные”) и тождества ударного гласного, но и одновременно эффект различия – за счет инверсии. Это же “зеркальное” сочетание встречается еще в одном стихе третьей песни: “parole di dolor” (*Inferno*, III, 26).

В этой связи нам представляется довольно интересным обратить внимание на согласные, входящие в состав рифмующихся клаузул. Так, в первых шести терцинах эта позиция представлена следующими фонемами:

nt-r-nt-r-t-r-t-r-t-r-rt-r-rt-tt-rt-tt-s-tt.

Как мы видим, связующим элементом здесь является /t/, сочетающийся в первых пяти терцинах с /r/. Единство на уровне консонантизма в составе рифмы подчеркивает общность на уровне семантики: Данте читает слова, написанные на вратах Ада (стихи 1-9), просит Вергилия объяснить их смысл, который затрудняется понять (“il senso lor m'è duro” – стихи 10-12) и получает ответ (стихи 13-18). Напомним, что на уровне общего консонантизма третьей песни *Ада* /r/ и /t/ являются самыми частотными у Данте после /n/⁹. Эти три фонемы доминируют среди прочих согласных и в составе рифм, только в “зеркальном” порядке: чаще всего встречается /t/ (48 раз), затем /r/ (25 раз) и /n/ (20 раз).

Фонетическое единство анализируемых стихов становится еще более явным, если рассмотреть эти согласные в сочетании с последним безударным гласным:

n-te-re-n-te-re-te-re-te-ro-te-ro-ta-ro-ta-tto-ta-tto-se-tto.

⁸ Ср. “[...] интегрирующей функции аллитераций противостоит дифференцирующая деятельность рифмы” (Илюшин 1971: 162).

⁹ Возможно, высокий процент частотности данных согласных связан с наличием их в окончаниях причастий и инфинитивов.

Общий элемент повторяется в каждой последующей терцине, при этом вносится новый элемент: во второй терцине исчезает /п/, при этом сохраняются прочие фонемы, в третью добавляется новый элемент – гласный /о/, который повторяется в четвертой терцине, куда опять вносится новый элемент – гласный /а/. В последующей терцине эти гласные сохраняются, только меняется сочетание – не /го/, а /tto/-сочетание новое, но удвоен согласный, присутствующий во всей цепочке терцин. Далее вносится два новых элемента – /se/, которые, казалось бы, никак не связаны с предыдущими – на лицо разница в артикуляции /s/ и /t/ (близких только по признаку глухости) и различие /e/и /o/ по ряду и по признаку лабиализации. Однако, связующим элементом здесь оказывается предшествующий ударный гласный: чередуются ударные /e-o-e/ и безударные /o-e-o/, то есть перед нами опять тот же самый принцип зеркальности.

Интересным представляется и консонантизм в составе рифм в стихах 82-96, являющихся одним из семантических центров песни – в них описывается встреча Данте с Хароном:

*Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando: "Guai a voi, anime prave!*

*Non isperate mai veder lo cielo:
i' vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.*

*E tu che se' costì, anima viva,
partiti da cotesti che son morti".
Ma poi che vide ch'io non mi partiva,*

*disse: "Per altra via, per altri porti
verrai a piaggia, non qui, per passare:
più lieve legno convien che ti porti".*

*E 'l duca lui: "Caron, non ti crucciare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare".*

Состав согласных в клаузулах рифмующихся слов в этих стихах выглядит следующим образом:

v-l-v-l-v-l-v-rt-v-rt-r-rt-r-t-r.

Здесь не сложно заметить одну закономерность: в первых трех терцинах доминирует /v/, затем – в составе одной рифмы третьей терцины появляется сочетание /rt/, которое будет повторяться – в чередовании /г-т/ – в рифмах четвертой и пятой терцин.

Рассмотрим теперь эти согласные на фоне общего консонантизма анализируемого отрывка. В первой и во второй терцине преобладает аллитерация с участием фонем /г/, /в/ и /п/ (а также близкой ей по артикуляции /л/). Отметим также высокую частотность /к/, которая перекликается с вышеперечисленными фонемами в первой и последней терцине, за счет чего приобретает особую семантическую нагрузку: “Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo” (стихи 82-83) и “E l duca lui: ‘Caron, non ti crucciare...’” (стих 94). Далее оказывается, что аллитерация /к/ – /п/ – /г/ в первых стихах, где речь идет о появлении “некогого” старца (“un vecchio”), предвзяла его “узнавание” в последней терцине – в обращении к нему Вергилия по имени “Caron”, состоящем из этих согласных. Не случайным, на наш взгляд, оказывается и повторение /в/ и /л/ в стихах 95-96: “vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare” – как мы видели, именно эти фонемы чередовались в составе рифм первых двух терцин.

В последнем стихе второй терцины (*Inferno*, III, 87) появляется звуковой повтор группы фонем – “tenebre etterne”, где, наряду с вышеупомянутыми /г/ и /п/, фигурирует новый элемент – /т/, который, начиная со следующего стиха, будет повторяться в составе тройной рифмы в сочетании /гт/, перемежаясь с рифмами с участием /г/ и /т/. Обратим внимание, что наибольшая концентрация /т/ наблюдается именно в третьей терцине (см. таблицу 1). Стих 87 интересен еще и с точки зрения вокализма – в нем восемь раз подряд встречается /е/ (всего в стихе – 10), по одному разу /а/ и /и/ и два раза /о/. Напомним, что гласный /е/ является самым частотным не только в данном отрывке (см. таблицу 2), но и во всей третьей песне.

Таблица 1

Консонантизм стихов 82-96 (для шести самых частотных согласных) по терцинам

Согласные	1-ая	2-ая	3-я	4-ая	5-ая	Всего
	терцина стихи 82-84	терцина стихи 85-87	терцина стихи 88-90	терцина стихи 91-93	терцина стихи 94-96	
R	6	8	3	10	4	31
N	8	8	4	4	6	30
V	6	4	4	4	3	21
T	1	5	8	5	2	21
K	6	1	5	2	6	20
P	4	2	3	8	2	19

Таблица 2
Вокализм стихов 82-96 по терциям

Гласные	1-ая терцина стихи 82-84	2-ая терцина стихи 85-87	3-я терцина стихи 88-90	4-ая терцина стихи 91-93	5-ая терцина Стихи 94-96	Всего
Е	11	18	7	10	8	55
И	7	6	12	8	7	40
А	8	8	6	10	6	38
О	9	6	7	5	10	37
У	1	0	1	1	4	7

Отметим также звуковые повторы в составе рифмующихся слов: так, рифмуются “*viva – viva – partiva*”, чередуясь с рифмой “*morti – porti – porti*”. Связующим элементом для этих двух цепочек являются /р/ и /gti/, присутствующие в слове “*partiva*” и повторенные дважды в составе омонимической рифмы “*porti*”.

На данном примере мы видим, что рифма не “борется с аллитерацией”, как утверждает Илюшин, а усиливает, акцентирует ее эффект, закрепляет семантическое единство строфы (или ряда строф) при помощи отражения и преобразования звуковых повторов внутри стиха.

Утверждение Илюшина-теоретика о том, что звукопись в *Божественной Комедии* не является “конструктивным фактором рифмовки”, опровергается его собственной переводческой практикой. Так, в интересующем нас переводе мы встречаем ряд примеров единства звуковых повторов в середине и в конце стиха, как и у Данте:

Войдите мною в скорбный град мучений (*Inferno*, III, 1).

Войдите мною к сонмам падших теней (*там же*, 3).

Письмен сих чернью вход туда отмечен (*там же*, 10).

Сказал: “Учитель, страх мой бесконечен (*там же*, 12).

Как мы видим, рифма здесь – как и в оригинале у Данте – закрепляет эффект аллитерации. Приведем еще один показательный пример у Илюшина, когда за счет аллитерации возникает ощущение рифмы в смежных стихах, чего, по его собственному утверждению, происходить не должно. Речь идет именно о переводе стихов 82-85, которые мы рассматривали выше:

Встречь нам, на лодке, средь своих владений
Плыл грозный старец, был он сед и древен,
Кричал: “Будь проклят, сброд преступных теней!
Клянет вас небо, ваш удел плачевен! (*Inferno*, III, 82-85).

Итак, при первом рассмотрении, слова *владений-древен-теней-плачевен* не составляют рифму, при этом возникает ощущение созвучия, которое мы попытаемся объяснить, рассмотрев консонантизм и ударный вокализм вторых полустиший:

... среди своих владений	sr-d-sv-x-vl-d-n-j	e-i-e
... был он сед и древен,	b-l-n-s-d-dr-v-n	i-e-e
... сброд преступных теней!	sbr-d-pr-st-pn-x-t-n-j	o-u-e
... ваш удел плачевен!	v-ʃ'-d-l-pl-č-v-n	(a)-e-e

Мы видим, что практически все согласные аллитерируют в смежных строках, тогда как на уровне вокализма во всех стихах доминирует /e/. Эффект подобия на фонологическом уровне достигается еще и за счет тождества на уровне метрики: во всех четырех полустишьях четко выдержан ритм ямба без пиррихий (мы допускаем слабое метрическое ударение на местоимении “ваш” в последнем стихе).

В переводе Илюшина мы находим один пример того, когда звуковые повторы внутри стиха выступают в роли рифмы – то есть функциональное различие между ними стирается:

Хрипы и всхлипы так и клокотали (Inferno, III, 27).

Рифмуются “хрипы” и “всхлипы” и “так” и “клокотали”. Во втором случае рифма может показаться не столь очевидной – за счет разного количества слогов и различия в артикуляции согласного (консонанс). Однако в поэзии XX века рифмы подобного рода были явлением вполне допустимым (например, у Маяковского: “важно – скважина, узко - музыка”). К тому же чередование /k-l/ оправдано как раз аллитерацией¹⁰. Это единственный в своем роде пример внутренней рифмы в переводе третьей песни у Илюшина. Заметим, что данный случай паронимии (“хрип – хлип”) отличается от приведенных нами выше примеров у Данте (“*parole di colore, parole di dolore*”), где мы имели дело с “фонетическим палиндромом”, а не с внутренней рифмой.

Расстояние между рифмой и звуковым повтором у Илюшина, в целом, выдержано и соответствует этому показателю в оригинале. Тем не менее, мы не можем согласиться с идеей противостояния рифмы и аллитерации. Безусловно, звукопись играет значительную роль в поддержании синтагматических связей не только внутри стиха, но и является важнейшим организующим фактором на уровне содержания, подчеркивая семантическое единство нескольких стихов или строф. Именно поэтому мы не видим функционального противостояния звукописи (и аллитерации как ее частного прояв-

¹⁰ В переводе Илюшина есть еще ряд примеров, когда в начале или в середине стиха рифмуются одинаковые грамматические формы или синтаксические конструкции (напр. “*Здесь ты оставишь* все свои сомненья, // *Здесь ты подавишь* трепет свой убогий” (*Inferno*, III, 14-15)).

ления) с рифмой на уровне фонологии: на наш взгляд, даже в “классическом” поэтическом тексте, каковым является *Божественная комедия*, между рифмой и звуковыми повторами внутри стиха наблюдается более тесная, диалектическая связь: безусловно, рифма обладает дифференцирующей функцией, но при этом играет важнейшую, организующую и интегрирующую роль, акцентируя звуковые повторы внутри стиха и тем самым закрепляя его единство на фонологическом и семантическом уровнях.

В заключении анализа рифмы с точки зрения фонологии мы бы хотели обратить внимание на еще одну важнейшую особенность рифмующихся созвучий у Данте: ни в одной из 46 цепочек рифм мы не встречаем ни одного одинакового сочетания фонем в рифмообразующих окончаниях стихов. Данное четкое правило в переводе Лозинского нарушается четыре раза. Так, дублируются окончания в двух цепочках мужских рифм и в двух цепочках женских рифм:

Стон – вдохновлен – сотворен (*Inferno*, III, 2-6).

Харон – сторон – орошен (*там же*, 128-129).

трудом – одним¹¹ – своем (*там же*, 56-60).

кругом – сном (*там же*, 134-136).

Зная – стая – соблюдая (*там же*, 35-39).

Вспоминая – земная – ослепляя (*там же*, 131-135).

Неозаренной – стесненной – побежденной (*там же*, 29-33).

Оголенный – рожденный – приманенной (*там же*, 113-117).

Обратим внимание на два последних примера, в которых мы имеем дело с грамматическими рифмами. При этом в первом случае “грамматичность” рифмы несколько сглаживается за счет форм существительного (“стая”) и прилагательного (“земная”), “разбивающих” деспричастные рифмы. В последнем примере первая из рифм – чисто грамматическая, при этом акустически она дублируется в цепочке, в которой только две рифмы являются грамматическими (“оголенный – рожденный”), а третья не совпадает с ними в роде и падеже (“приманенной”).

По всей вероятности, Лозинский старался избегать тавтологий в рифмующихся окончаниях стихов. Подтверждение этому мы находим в описании его архива, который дает представление о том, насколько скрупулезно переводчик подходил к вопросу передачи рифмы:

В папке *Рифмы* даны списки рифмующихся окончаний перевода по всем песням *Божественной комедии*. Эти списки составлены для того, чтобы установить, приближается ли многообразие рифмующихся слов в переводе к оригиналу.

¹¹ Вместо “кругом” в редакции 1938 года (Лозинский 1938).

Над папкой с этими списками сделана общая надпись: “Устранены повторно рифмующиеся слова в отдельных песнях” и поставлена дата окончания этой работы – 24 марта 1946 года (Эткинд 1959: 394).

Примечательны в этой связи несколько изменений, внесенных переводчиком в редакцию 1938 года. Помимо указанной замены “кругом” на “одном”, чтобы избежать тавтологии, в стихах 23-27 рифмующиеся слова “ужасно – многогласный – неясный” были заменены на “велики – дикий – вскрики”. Можно предположить, что помимо лексических соображений, о которых речь пойдет ниже, данная замена была вызвана желанием не допустить фонетической и лексической тавтологии с рифмой “властны – ужасный – красный” (95-99), предложенной вместо “сокрытый – ланиты – обвиты” (95-99).

Теперь посмотрим, как подошел Илюшин к вопросу передачи фонетического разнообразия рифм у Данте. Так, в его переводе мы находим шесть повторяющихся тройных рифм:

Болью – судьбою – любовью (Inferno, III, 2-6).

Зною – душою – брадою (там же, 86-90).

Мучений – теней (там же, 1-3).

Объяснений – владений – теней (там же, 80-84).

сомненья – селенья – разуменья (там же, 14-18).

рожденья – исключенья – Провиденья (там же, 104-108).

дарящим – скорбящих – стеньящим (там же, 20-24).

спешащих – скорбящих – непреходящих (там же, 56-60).

оглашали – печали – клокотали (там же, 23-27).

стали – проклинали – дали (там же, 101-105).

Рассекая – такая – лихая (там же, 53-57).

Сотрясая – овевая – лишая (там же, 131-135).

Все вышеперечисленные рифмы являются однородными и почти все – грамматическими (суффиксально-флективными), что, на наш взгляд, повышает вероятность повторения рифмических гнезд.

Итак, как мы видели, на фонологическом уровне Лозинский вернее передает рифмы оригинала: используя приблизительные и акустические рифмы, он избегает неточностей и стремится воспроизвести разнообразие рифмующихся клаузул: в окончательной версии перевода рифмические гнезда повторяются четыре раза. Илюшин допускает подобные повторы шесть раз (в составе суффиксально-флективных

рифм), а также нередко использует рифмы с чередованием согласных, в том числе и в составе составных рифм, и в этом следует традиции поэтов XX века.

Рифма у Данте обладает дифференцирующей функцией и в то же время играет важнейшую, организующую и интегрирующую роль, закрепляя единство структуры на фонологическом, метрическом и семантическом уровнях: она акцентирует звуковые повторы внутри стиха и закрепляет метрическое и семантическое единство строфы или ряда строф. Данная особенность рифмы передана в переводе Илюшина.

Библиография

- Брюсов 1965: В. Брюсов, "Здесь, чрез меня, вход в области мучений...", в: И. Бэлза (под ред.), *Данте и славяне*, М. 1965, с. 93-94.
- Вейнберг 1875: *Из Дантова Ада. Песнь третья*, пер. и примеч. П. Вейнберга, "Вестник Европы", 1875, 5, с. 115-119.
- Голованов 1896: *Божественная комедия. Ад*, пер. размером подлинника (терцинами) Н. Голованова, с портр. Данте, 587-ю объяснит. примеч. и прилож. статей о Данте Ф.И. Буслаева, Карлейля, Э. Кине, Ламене, Шлегеля и др., пер. под ред. Ф.И. Буслаева, М. 1896 (М. 1899²) (= Поэты-мыслители. Серия ил. и коммент. Европейских классиков).
- Жирмунский 1923: В.М. Жирмунский, *Рифма, ее история и теория*, Пб. 1923.
- Зарудный 1887: *Божественная комедия. Ад*, изложение С. Зарудного с объяснениями и дополнениями, СПб. 1887.
- Илюшин 1971: А.А. Илюшин, *Стих "Божественной комедии"*, "Дантовские чтения", 1971, с. 145-173.
- Илюшин 1982: А.А. Илюшин, "Ад": *песни 1-XI (Силлабический перевод и наблюдения над текстом)*, "Дантовские чтения", 1982, с. 234-286.
- Илюшин 1995: *Божественная комедия*, пер. с ит., вступ. ст. и примеч. А.А. Илюшина, М. 1995.
- Илюшин 2004: А.А. Илюшин, *Русское стихосложение*, М. 2004.
- Каншин 1894: *Божественная комедия. Ад*, пер. П. Каншина, СПб. 1894.
- Катенин 1932: П.А. Катенин, *Ад. Песнь первая, песнь вторая, песнь третья, Уголин*, в: *Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина, с приобщением нескольких стихотворений князя Голицына*, II, СПб. 1832, с. 91-111.
- Лемпорт 1997: *Данте. Божественная комедия*, пер. с итал. и рисунки В. Лемпорта, М. 1997.
- Лозинский 1938: М.Л. Лозинский, *Ад. Три песни: Песнь 1. Песнь 3. Песнь 5.*, пер. и примеч. М.Л. Лозинского, "Литературный современник", 1938, 3, с. 99-111.

- Лозинский 1950: М.Л. Лозинский, *Божественная Комедия*, пер. М. Лозинского, М.-Л. 1950.
- Маранцман 1999: *Божественная комедия. А. Данте*, пер. В.Г. Маранцмана, СПб. 1999.
- Мин 1855: *Ад Данта Алигьери*, с прил. коммент., материалов пояснительных, портр. и др. рис., пер. Размером подлинника Д. Мин., М. 1855.
- Минаев 1874: *Божественная комедия. Ад*, пер. Д. Минаева, рисунки Г. Дорэ, СПб. [1874].
- Михаловский 1917: “*За мною – мук безмерных глубина...*”, пер. Д.Л. Михайловского, “*Невский альманах*”, 1917, 2, с. 192.
- Норов 1923: *Отрывок из III песни Поэмы: Ад Данта Алигьери*, пер. А. Норова, “*Сын отечества*”, 1823, 87 (30), с. 183-188.
- Петров 1871: *Божественная комедия. Ад*, пер. В.А. Петрова, стихотворной формой подлинника – терцинами, с прил. объяснит. примеч. и вступ. статьи о Данте, СПб. 1871.
- Сомов 1917: *Надпись на вратах адových: Из Дантовой поэмы Ад*, пер. О. Сомова, “*Украинский вестник*”, 1817, 6 (4), с. 100.
- Томашевский 1959: Б.В. Томашевский, *К истории русской рифмы*, в: *Стих и язык. Филологические очерки*, М.-Л. 1959, с. 69-131.
- Фан-Дим 1942: *Божественная комедия. Данте Алигьери. Ад*, с очерками Флаксмана и итальянским текстом [пер. Е.В. Кологривовой], введение и биография Данте Д. Струкова, СПб. [1842-1843].
- Федоров 1893: *Божественная комедия. Ад*, пер. стихами с итал. А.П. Федорова, с объяснит. примеч. и биогр. очерком о Данте, СПб. 1893.
- Федотов 1976: О.И. Федотов, *Рифма и звуковой повтор*, в: *Метод и стиль писателя*, Владимир 1976, с. 102-136.
- Холшевников 2004: В.Е. Холшевников, *Основы стиховедения. Русское стихосложение*, М.-СПб. 2004.
- Чуйко 1894: *Божественная комедия. Ад*, пер. В.В. Чуйко, со вступит. статьей о жизни и произведениях автора, с 68 рис. франц. художников, СПб 1894.
- Чюмина 1900: “*Божественная Комедия*” *Поэма*, в новом стихотворном переводе О.Н. Чюминой, с 135 большими рис. художника Г. Дорэ и многочисл. полнотипажамы в тексте, СПб. 1900.
- Шапир 2001: М.И. Шапир, *На подступах к общей теории стиха (основные методы и понятия)*, в: *Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика. Материалы международной конференции 23-27 июня 1998 г.*, М. 2001, с. 13-26.

- Шевырев 1831: [С.П. Шевырев,] *О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение*, "Телескоп", 1831, II (3), с. 263-299; 12 (3), с. 466-491.
- Шевырев 1833: "Мною входят в град скорбей безутешных..." [пер. С. Шевырева], "Ученые записки Императорского Московского Университета", 1833, 5 (2), с. 344.
- Эллис 1904: *Надпись на вратах "Ада". Песнь III*, пер. Эллиса (псевд. Л.Л. Кобылинского), в: Он же, *Иммортели*, II, М. 1904, с. 88-89.
- Эткинда 1959: Е.Г. Эткинда, *Архив переводчика (Из творческой лаборатории М.А. Лозинского)*, в: *Мастерство перевода*, М. 1959, с. 394-403.
- Baldelli 1973. I. Baldelli, *Rima*, в: *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma 1973, с. 930-949.
- Beccaria 1969: G.L. Beccaria, *Appunti di metrica dantesca*, Torino 1969.
- Beltrami 2002: P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna 2002.

Abstract

Natal'ja A. Popova-Rogova

On the Question of Rendering Rhyme in Russian Translations of Dante's The Divine Comedy by M.L. Lozinskij and A.A. Iljušin (As Exemplified by Canto III of the Inferno)

The article analyzes the role of rhyme in *The Divine Comedy* of Dante Alighieri and in its Russian translations, mainly from the point of view of its phonological characteristics through the example of *Canto III* of the *Inferno*. Translations by Lozinskij (1950) and Iljušin (1995) were selected for comparison as pertaining to different traditions of rendering Italian hendecasyllabic in Russian and the most representative of these traditions at all levels of poetic structure. Lozinskij's iambic pentameter belongs to the trend of Puškin and Brjusov, while Iljušin's translation is the first attempt to revive Russian syllabics since the time of Ševyrev, who had translated an extract from *Canto III* of the *Inferno* in 1833. In her paper the author compares differing methods of rendering the metric, rhythmical, semantic and phonetic characteristics of rhyme of the original by the Russian translators, paying special attention to the problems of the interrelation of rhyme and alliteration.

Keywords

Dante; Translation; Lozinskij; Iljušin; Rhyme; Alliteration; Iambic Pentameter; Russian Syllabics.