

БЕСПЛАТНО

ТБИЛИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

44

0-63

На правах рукописи

- 363 -

Г. Г. Орагвелидзе

**Ритм и рифма Маяковского при  
перевode на французский язык**

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Тбилиси — 1963

На правах рукописи

✓ 44

Г. Г. Орагвелидзе

0-63

-363-

**Ритм и рифма Маяковского при  
переводе на французский язык**

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук



Направляем Вам для ознакомления автореферат диссертационной работы тов. Орагвелидзе Г. Г. на тему: «Ритм и рифма Маяковского при переводе на французский язык», представленной на соискание ученой степени кандидата филологических наук, защита которой состоится 30. I. . 1964 г.

Ваши замечания по автореферату просим сообщить по адресу: Тбилиси, просп. И. Чавчавадзе, № 1.

Ученый секретарь:

*Д. В. Кухаренко*

## ВВЕДЕНИЕ

Советская литература призвана высоко нести знамя социалистического реализма, в том числе и в переводческой практике, поэтому ей чужд как буквалистический, так и импрессионистический подход к переводу, широко практикуемый на Западе.

Реалистический метод предполагает сугубо творческий подход к переводу, что по плечу лишь переводчикам-литераторам, ибо язык, как писал К. Маркс, «есть непосредственная действительность мысли». Переводчику же предстоит открыть за словосочетаниями фраз сложный и своеобразный мир мысли.

Необходимо однако отметить, что состоятельность принципов реалистического перевода неопровержимо доказана, главным образом, русскими переводчиками. Что же касается переводов русской литературы, особенно поэзии, на другие языки, то здесь мы качественно беднее. Это положение очень наглядно подтверждают попытки перевода советской поэзии на французский язык, при которых нередко подлинно творческое перевоплощение подменено буквалистическим толкованием текста и робостью при передаче формы.

В вопросе перевоплощения поэзии одного народа в ткань поэзии другого языка стихотворная форма создается переводчиком не на основании формальных данных (метрические категории, количество слогов, скандирование ритма и т. д.), а с учетом более широкого прицела, созданием естественной атмосферы звучания стиха, того конечного результата, которого добивался автор оригинала.

На данном этапе вряд ли можно говорить о методике перевода Маяковского как о комплексе всех переводческих проблем. Мы пока не располагаем в этой области такими исследованиями, которые позволили бы нам делать обобщающие выводы. Нам кажется, что к изучению этой сложнейшей переводческой проблемы следует подходить с различных точек зрения.

В нашей работе мы рассматриваем два аспекта формы стиха Маяковского: ритм и рифму. Иначе говоря, ограничиваемся рамками стихосложения. Однако стихосложение не область «в себе». Оно неразрывно связано с бытом, с многообразной человеческой деятельностью и призвано отражать дей-

ствительность в специфической для него форме стиха. В разрезе нашего исследования мы параллельно прослеживаем развитие французской поэзии, так как проблема перевоплощения русского стиха Маяковского во французскую стиховую оболочку вынуждает нас искать аналогии в этих двух совершенно разных ритмиках. Используя некоторые примеры из уже существующих французских переводов, мы не делаем на их основании окончательных выводов, поскольку переводы эти представляют собой лишь первую попытку ознакомления французов с поэзией Маяковского. В настоящей работе мы преследуем две цели:

1. Изучить вопросы разработки троп для более современного ритмического перевоплощения стиха Маяковского при переводе.

2. Найти ключ к передаче рифмовки Маяковского на материале французского стиха.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### РИТМ

#### § 1. Стихосложение и перевод

При передаче канонических размеров с русского языка на французский происходит столкновение двух противоположных систем: французской — чисто силлабической, русской — силлаботонической (у французов единицей измерения выступает слог, у русских — стопа). Заметим однако, что при переводе с французского на русский переводчик имеет, в какой-то мере, возможность использовать метрический эквивалент. Это происходит от того, что русский стих является силлаботоничным лишь условно. По природе своей, он акцентный, чисто ударный и обладает исключительной гибкостью. Французский же канонический стих — целиком силлабичный. Отсюда и сама «капризность» и статичность французского канонического стиха. Отсюда невозможность эквивалентной передачи силлаботоники или тоники средствами французского канонического стиха.

Поэзия, хотя и реализуется в звуках, отнюдь не является «чистым» звуком. Это счастливое обстоятельство и обеспечивает возможность «круглого» пути переложения ритма, который состоит в выводе<sup>1</sup> этого последнего из метра. Выступая с докладом на II Всесоюзном съезде писателей, Павел Антокольский совершенно справедливо отметил: «В самом деле, можно ли говорить о безусловной передаче средствами

<sup>1</sup> Термин наш.

русской метрики силлабического стиха? Конечно нет! В таких случаях можно говорить лишь о воспроизведении общего характера ритмического движения — торжественно-плавного, отрывистого, быстро-веселого, о стихотворной музыке в целом»<sup>1</sup>.

Существует принципиальное различие между метром и ритмом. Поэтический ритм — это глубокое единство содержания и формы, заключенное в интонации поэта.

В подлинной поэзии ритм и мысль выступают как одно целое. Метр же, как пунктуация в предложении, — только выражение внешней организации мысли; следовательно, не переводим с языка на язык.

#### § 2. Некоторые наблюдения над ритмикой Маяковского

Достижения поэзии нашего века заставляют нас говорить не только о традиционных «коллективных» системах, но и о новых индивидуальных просодиях, зарождаемых на базе свободного стиха, т. е. на сочетании многих и разных элементов стихотворной техники. Вершина зрелого творчества Маяковского — свидетельство новой ритмической системы в русской поэзии, где элементы силлаботоники, чистой тоники, народного дольника и других акцентных ритмов сочетаются со свободной организацией их распределения, исходя из идейно-тематических задач поэта.

Что же понимал Маяковский под ритмом? — «Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности...»<sup>2</sup>. Что же касается размеров, то поэт подразумевает под этим термином более глубокое понятие, чем обычное обозначение метрической длины строк: «Размер получается у меня в результате покрытия... ритмического гула словами, словами, выдвигаемыми целевой установкой (все время спрашивать себя: А то ли слово? А кому я его буду читать? А как оно поймется? и т. д.), словами, контролируемые высшим тактом, способностями, талантом»<sup>3</sup>.

Стих Маяковского противоположен метрическому организационному началу, так как стихи нашего поэта, имеющие одинаковое количество ударений, могут давать разное звучание. Ударение выступает здесь как частица, скрепляющая, но не определяющая мелодию. Мелодическую нагрузку несут безударные. Поэтому прав З. Паперный, когда пишет:

<sup>1</sup> См. Сборник «Вопросы художественного перевода», М., 1955, стр. 31.

<sup>2</sup> Полное собрание сочинений В. В. Маяковского, 1959, т. 12, стр. 101.

<sup>3</sup> Там же, стр. 102.

«Говоря о конструктивной роли ритма в создании образа, следует подчеркнуть, что речь идет не о размере, а о его живом, конкретном наполнении, о ритме индивидуальном и неповторимом... Ясно, что в применении к стиху Маяковского термин «стопа» можно пользоваться очень условно»<sup>1</sup>.

### § 3. О ритмической эволюции французского стиха

Во французской метрике отсутствие стопы придает стиху особую фактуру. Если русская силлаботоника, прежде всего, мелодическая организация, то силлабика французов — организация пластическая. Французский метрический канон предусматривает скорее организацию движения ритма, чем его звучание. Жан-Луи Барро, рассматривая трагедии Расина, отмечает: «...стихи Расина написаны чистой метрикой; из французских поэтов он оказался способней всех организовать язык в просодию, даже в метрику:

*Hippolyte demande à me voir en ces lieux,*

*Hippolyte me cherche et veut me dire adieu.*

Анапест, анапест, ямб, ямб. Благодаря этой метрике мы проникаем в пластику действующего лица. Сами по себе эти два стиха — готовая мизансцена, сами по себе они отсчитывают необходимое количество шагов»<sup>2</sup>.

В XVII веке, когда французская метрика получила свое полнейшее завершение, стих был связан, прежде всего, с драматургией. Нужно было не только говорить стихами, но и двигаться вместе с ними по сцене. Отсюда — увязка стиха с определенным движением, жестом, походкой, драматургической ситуацией.

Сложилось мнение об особой «капризности» французского стиха: Мнение это правильное, но отнести его можно лишь к французской метрике. Просодические установки классицизма во многом способствовали распространению метра на ритм и пытались слить в одно понятие два совершенно разные явления. Сравнение показывает, что во французском стихе ритм подчинен метру в значительно большей мере, чем в русском; отсюда — более строгое звучание каждого размера, паузы выдержаннее, диапазон короче. Если русский метр вмещает дли-

<sup>1</sup> См. Сборник «Новое о Маяковском», М., 1958, стр. 276. Ср. там же статью В. Арутюновой «Записные книжки Маяковского», стр. 352.

<sup>2</sup> J. L. Barrault devant Racine, „Lettres françaises“, № 616, 1956. Слова «анапест», «ямб» Барро употребляет в сугубо техническом смысле (как качество отдельной детали), ибо стопа не входит в понятие французского стиха. Его организация — подсчет слогов и расстановка пауз.

пу гекзаметра, то французский метр дальше 12-ти слогов не в силах был растянуться.

В стихотворении В. Гюго «Джины» даны все французские размеры.

Эволюция французского стиха шла от метрической к смысловой трактовке ритма. Установку на смысловой ритм высказал в конце прошлого столетия Теодор Банвилль: «Я бы хотел, чтобы поэт, свободный от всяких эмпирических условностей, следовал только своему чуткому слуху, руководствуясь сладостной лаской музыки»<sup>1</sup>. Несколько лет спустя Гюстав Кан, в сущности, отказывается от подсчета слогов и организует мелодию, отталкиваясь от ритма самого содержания:

*La voix retentit comme un hymne paré d'étoiles  
parmi les drapeaux et les miroirs de fête;  
des cadences de marteaux géants dans les forges,  
hantée de chanteurs athlètes,  
s'allument, frissonnent, sonnent et s'estompent  
pour faire place aux chants doux des harpes.*

В начале века появился термин — оркестровка стиха. В статье «Анкета о литературной эволюции» (1891) поэт Рене Гиль заговорил о «поэте оркестровщике»: «Чтобы выразить в стихе то или иное состояние духа, недостаточно найти точный смысл словам, выражающим это состояние, ... при подборе слов нужно исходить еще из их звуковых ресурсов, действуя так, чтобы желательное и рассчитанное сочетание их представляло собой математический и невещественный эквивалент музыкального инструмента ... Так, например, для передачи наивности и простоты оркестровщик-музыкант должен отказаться от саксофонов и труб, поэт-инструментовщик, в свою очередь, должен обойти слова, перегруженные буквами О, А, У»<sup>2</sup>.

Заострение внимания к полифонии слова разрывало метрические условности, подкрепляло тезис об органическом ритме, увязывало ритм с содержанием и через несколько лет превратилось в основу построения свободного стиха.

Благодаря интенсивной работе последних поколений французских поэтов, ритм отделился от метра и стал следовать общим принципам гармонии, что под пером лучших мастеров помогло ему слиться со смыслом выражаемого. Это обстоятельство объективно способствовало сближению французского

<sup>1</sup> Théodore Banville. Petit Traité de la Poésie Française. Paris, 1922., p. 107—108.

<sup>2</sup> Цит. по книге: „Histoire de la littérature française“ par Emile Obry..., P. 1946, p. 701.

стиха с русским ударным стихом, которым пользовался Маяковский.

Однако свободный стих не канон. Не существует схемы свободного стиха. Как явление сугубо индивидуальное, в современной поэзии Франции бытует целый ряд свободных просодий (Поля Клоделя, Верхарна, Гийома Аполлинера, Поля Элюара, Луи Арагона и т. д.). Как разновидность свободной организации ритма к ним можно добавить и так называемую поэзию в прозе (Поль Фор, Макс Жакоб, Сен-Джон Перс).

#### § 4. Ритмическая неделимость поэтического образа у Маяковского

Без уяснения причин возникновения оформленной образной мысли нет и не может быть правильных переводческих решений. Это уяснение включает в себе, в первую очередь, два момента:

1.— выявление непосредственных практических задач поэта в о б щ е и данной подчиненной задачи в частности;

2.— идейное и «техническое» отношение поэта к традиции.

В этом последнем пункте важно не столько то, что сближает конкретного поэта с его предшественниками, а именно то, что их разделяет. Это разделение, новаторство — первый ориентир для переводчика.

Маяковский, как революционер не только по форме, но и по философским и идейным концепциям, пользуется образом для иллюстрации конкретной идеи во всей ее многогранности. Он подводит образ под четкое логическое определение, делает из него соответствующий и предельно конкретный вывод.

Маяковский — оратор. В этом стихия его поэтического выражения, отсюда и установка на декларативную поэзию в высочайшем смысле этого слова. Ориентир для нашего поэта — самые широкие народные массы, учет их образного мышления, и, самое главное, задача воспитания этих масс. Маяковский не «описывает» при помощи образов, он «действует» ими. Причем, действие это передается не столько глаголами-сказуемыми, сколько самой ритмической подачей содержания:

Сквозь миллионы глаз  
и у меня  
сквозь оба,  
Лишь сосульки слез,  
примерзшие  
к щекам.

Приведенный образ дан в грамматическом плане без глагола-сказуемого, чтобы избежать именно «описательности».

«Сосульки слез» грамматически неподвижны, что они «сделали», чтобы «оказаться» «сквозь» — чистой логикой грамматики не решено. Но то, что здесь не решает грамматика, решает ритм. Этот ритм заменяет действие отсутствующего глагола. Расчленив ритм на такты (частицы лесенки), поэт делает образ действенным, так как эстетическая опора новаторства Маяковского выражена в ритмической интонации стиха.

При всем своем многообразии и индивидуальном богатстве образов, они в современной французской поэзии по сравнению с образами Маяковского более «расплывчаты», метафоры иррациональней. Тем не менее, сложность, которая возникает при сопоставлении французского свободного стиха со стихом Маяковского, не должна стать принципиальным препятствием для перевода. Дело в том, что образ во французской современной поэзии всегда сугубо индивидуален не только в общем литературоведческом плане, но и в плане ритмическом. Поэтому, принимая во внимание, что во французской поэзии присутствует ритмическое начало в создании образов, учитывая, что начало это всегда проявляется в неповторимом ракурсе с появлением каждой новой поэтической индивидуальности, переводчик-новатор может без насилия над общей природой французского языка индивидуализировать ритм Маяковского в языке перевода, отталкиваясь от двух моментов:

1) сохранение неделимости ритма и образа,

2) учет интонационного такта в обеспечении ритмической неделимости образа.

Ритм в переводе отделяется от родного слова, подчиняя себе новую языковую среду; поэтому переводчик должен следовать не мелодии самого слова, а ритмической интонации содержания, должен соблюдать не формальный ритмический рисунок (одинаковый подсчет слогов, скандировка ритма), а внутреннее ритмическое «устремление» поэта, подчеркнутое выбросом рифм, в которых у Маяковского заключены основные слова смысловой нагрузки.

В предисловии к собранию своих переводов Эльза Триоле пишет: «Я следовала в своих переводах ритму оригинала, как это делают поэты-песенники, пишущие слова на готовую музыку»<sup>1</sup>. Подобный подход чреват опасностью скандировки стиха. Этой скандировки переводчица не избежала, например, в «Стихах о советском паспорте»:

Pour le polonais—  
le front est plissé  
dans une

<sup>1</sup> См. предисловие к „Maiakovski. vers et prose“, 1952. p. 272.

policière élephanterie—  
d'où cela sort-il  
et quelles sont ces  
innovations en géographie?

„Dans une“ — результат скандировки, дабы точно уложиться в слоговое количество отрезка лесенки Маяковского, в то время как артикль «une» не следовало бы отделять от существительного, к которому он относится. Прекрасно решенное четверостишие имеет существенный ритмический изъян: француз не привык отделять артикль от существительного, поэтому прочтет строку одним дыханием, не сделав необходимой ритмической паузы.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### Р И Ф М А

#### § 1. От традиционной рифмы к рифме Маяковского

Сравнивая эволюцию поэтических средств выражения в целом и рифмы в частности, приходим к выводу, что эта последняя скорее совершенствовалась на базе старого принципа, чем подвергалась принципиальной реформе. Маяковский, на наш взгляд, был первым подлинным реформатором рифмы.

Бесперспективность традиционной рифмы подчеркивалась еще в прошлом столетии. С тех пор несколько поэтических поколений во многих странах и с разных позиций ставили вопрос о рифме. Одни стремились обогатить ее новыми оттенками, другие же целиком отказывались от этого приема. Но как противники, так и защитники рифмы видели в ней, прежде всего, звуковой элемент стиха.

В русскую поэзию концевая рифма пришла с Запада. Народные песни и былины довольствовались аллитерациями, корневными повторами, которые не всегда находились в конце строк, а располагались по всему стиху в зависимости от подачи смысла и, выступая как единство содержания и формы, создавали собой звуковую оркестровку самого языка. Вероятно, именно эту народную традицию имел в виду Маяковский, когда писал: «Концевое созвучие рифма — это только один из бесконечных способов связывать строки, кстати сказать, самый простой и грубый»<sup>1</sup>. Изучая русский язык и поэзию Пушкина, Проспер Мериме по этому поводу заметил: «Богатый, звучный, живой по природе ударений и бесконечно разнообразный в звукоподражаниях, способный к передаче тончайших оттенков,

<sup>1</sup> Полное собрание соч. В. В. Маяковского, М., 1959, т. 12, стр. 105.

ударенный подобно греческому могуществом почти безграничного творчества, русский язык кажется нам созданным для поэзии. Рифма — это чужеземное нововведение — бесполезна в языке, где каждое слово имеет отчетливый ритм...»<sup>1</sup>. Ссылаясь на Кольцова, Чернышевский предлагал поэтам отказаться от чужеземного понимания рифмы и находить свой собственный прием. Великого критика поддержал Некрасов своей эпопеей «Кому на Руси жить хорошо». Введение сатириком Д. Минаевым каламбурной рифмы и использование И. Аненским разорванной обогатило возможности традиционной рифмы, однако принципов ее не изменило.

Традиционная рифма оставалась и остается элементом формы, ее звуковым рупором. В этом вопросе Маяковский занимает особую позицию: для нашего поэта рифма — радикальнейшее средство выражения содержания:

Говоря по-нашему,  
рифма —  
бочка.  
Бочка с динамитом.  
Строчка —  
фитиль.  
Строчка додымит,  
взрывается строчка, —  
И город  
на воздух  
строчкой летит.

#### § 2. Основные смысловые функции рифмы в стихе Маяковского

В отличие от рифмы традиционной, рифма Маяковского — смысловой элемент стиха. Она может выполнять три смысловые функции.

1. В ряде случаев, будучи «сгустком» содержания строфы, рифмы фиксируют основное содержание смысла и составляют опорные слова содержания. Объяснение этого явления связано с актом творчества поэта. У Маяковского стихи делались «с конца», т. е. с рифм. Эти рифмы, продукт интенсивной обработки, часто уже заключали в себе законченную мысль. Только потом начиналась работа над самой строфой. Найденная рифма предопределяла ритм, ритм же, в свою очередь, пополнялся недостающими словами.

Много примеров первоначального фиксирования рифм и следования за ними остальных слов можно найти в записных

<sup>1</sup> Проспер Мериме. Статьи о русских писателях, М., 1958, стр. 36—37.

книжках Маяковского. Так в книжке 1927 г. (№ 57), — пишет В. Арутчева, — сперва появляется заготовка рифмы к стихотворению «Голубой лампас»

соборова  
оборвыш

через несколько страниц идет текст:

Но лишь взобрался город — оборвыш  
Площадь и ширь соборова.<sup>1</sup>

2. Более типично выступает рифма Маяковского в роли композиционного начала в создании строфы. Если в первом случае все слова-рифмы являлись самыми характерными словами каждой строки, то здесь в задачу рифмы входит гибкое подчинение одной части строфы другой. В этой функции рифма в смысловом отношении разъединяется. Первая ее заданная часть, как и в первом случае, вбирает в себя самое характерное слово строки, вторая же — звуковой повтор — стремится не столько к передаче самого характерного, сколько к выделению самого неожиданного слова в строке. Этот неожиданный повтор заставляет читателя или слушателя вернуться к главному заданному слову.

Площадь  
красивей  
и тысяч  
дам болонок.

Эта площадь  
оправдала б  
каждый город.

Если б был я  
Вандомская колонна,  
я б женился

на Place de la Concorde

«Город дам болонок» — Париж, и определение это дано на опорных словах, задающих рифму. «Вандомская колонна» и «Concorde» — неожиданно возникшие рифмические повторы.

3. В отдельных случаях рифма Маяковского выполняет ритмическую функцию. Будучи «регулятором» ритма, она выступает в двуплановом выражении: с одной стороны, несет основную смысловую нагрузку, с другой — фиксирует пределы ритма.

Начало второй главы поэмы «Хорошо!» дано на заданных рифмах — смысловых итогах:

Власть  
к богатым  
рыло

воротит —  
чего  
подчиняться  
ей?!

Бей! —

Здесь рифма не только подвела итог всему сказанному, но, закончив данное направление мысли, перевела ритм главы на новую, совершенно иную ритмическую тональность.

### § 3. К вопросу перевоплощения рифмы Маяковского при переводе на французский язык

Одной из основных трудностей перевода Маяковского на французский язык является вопрос о перевоплощении рифмы. На данном этапе выявились две противоположные друг другу тенденции. С одной стороны, полный отказ от передачи рифмы Маяковского средствами французского стиха, с другой — попытка «приклеивания» к строкам нашего поэта обычных французских традиционных рифм с большим или меньшим отклонением от нормы.

Сторонники отказа от рифмы ставят этот вопрос довольно широко, но делают при этом весьма пессимистические выводы, распространяя трудность передачи рифмовки на всю поэзию Маяковского. Так Эльза Триоле пишет: «Перевод стихов Маяковского представляется особенно трудным и, мне кажется, невозможным. Во-первых, рифма. Рифмы, не существовавшие до него, своеобразность которых присуща только ему и цели которых самые разные: связывание строк, чтобы слова, выражающие одну мысль, держались вместе; разряжение пафоса при помощи юмористического и неожиданного сопоставления двух слов, подчеркивание «главного» слова ... Как найти подобные рифмы в переводе?»<sup>1</sup>. Правильно понимая целевое многообразие рифмы в поэзии Маяковского, Э. Триоле почему-то не указывает на разницу между рифмой-смысловой, рифмой-приемом (а такого рифма Маяковского) и рифмой-звуковым элементом (традиционная рифма). Не установив этой разницы, нет возможности уяснить себе конкретно, чем в строке можно жертвовать и что следует во что бы то ни стало сохранить.

«Приклеивание» к строкам Маяковского традиционных рифм, в свою очередь, доказывает, что сторонники подобного подхода (А. Оран, Арман Робен) не принимают во внимание смысловую и композиционную функцию рифмы у Маяковского. Переводчиков этих ослепляет богатство звучания его рифм,

<sup>1</sup> См. Сборник «Новое о Маяковском», М., 1958, стр. 363.

<sup>1</sup> Elsa Triolet. Matakovski, poète russe, Paris, 1939, p. 91.



что в лучшем случае ведет к созданию богатой звуковой аналогии, но не воссоздает специфической атмосферы в стихе:

Si telle est votre volonté,  
A force de viande en engragé je me muerai!  
Et  
(Changeant, tel le ciel, de tonalité),  
Si telle est votre volonté,  
Irréprochablement tendre je me ferai:  
Non plus un homme, mais une nue empantalonnée<sup>1</sup>.

При всем своем целевом многообразии, рифме Маяковского присуще, прежде всего, композиционное начало в «делении» строк. Это начало должно служить переводчику ориентиром в его работе над строфой.

У Маяковского все слова полноценны, но они отнюдь не равнозначны, ибо, как правило, каждая строфа заключает в себе только одну заданную мысль, которая занимает только половину ее пространства (две строки из четырех). Остальная часть строфы имеет образное начало, хотя, само собой разумеется, начало это тесно увязано с идейным выявлением содержания. Значение этой части полноценно, но опять-таки не равнозначно. Если в заданной части переводчик должен стремиться к исключительно точной передаче, то в этой второй — ему предоставляется определенная, часто довольно широкая свобода действия. Композиция этих двух частей достигается при помощи рифмовки. Рифмам заданной части соответствуют звуковые повторы второй половины строфы. Вот почему Маяковский говорит: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конце строки и достаю к нему во чтобы то ни стало рифму»<sup>2</sup>.

В одной из строк стихотворения «Варлен и Сезан» поэт жалуется на изменчивость литературной моды, на требования ремесленнического подхода к поэзии, говоря:

Поймите же —  
Лицо у меня одно —  
Оно лицо,  
а не флюгер.

Этой заданной мысли предшествует образное дополнение:

«Лицом к деревне» — задание дано:  
За гусли,  
поэты — други!

<sup>1</sup> «Quatre poètes» traduit par Armand Robin, Paris, 1949.

<sup>2</sup> Полное собрание соч. В. В. Маяковского, М., 1959, т. 12, стр. 106.

Нам кажется, что при перевоплощении рифм Маяковского следует брать за основу строфу и композиционно разложить ее, выявив, где заданная мысль и где ее образное дополнение. Отсюда вытекает необходимость, ориентируясь на рифмы заданной мысли, воссоздать вторую половину строфы чисто творческой аналогией, сделанной в духе французского языка. При таком подходе переводчик вполне способен подобрать соответствующие рифмы, даже с богатым звуковым началом.

## ВЫВОДЫ

1. Ритм переводим с языка на язык, как окраска мысли. Переводчику служит импульсом для выявления ритма интонация, с которой написан оригинал.

2. Правильное ритмическое решение при переводе Маяковского необходимо искать не в метрическом, а в чисто ритмическом ключе.

3. Ритмический такт (сброс на строку — ранний период; отрезок лесенки — зрелый) является конструктивным ядром образа, следовательно: не может быть внеритмического мышления — в передаче образов Маяковского на другом языке.

4. Скандировка ритма Маяковского — первая опасность для переводчиков. Ритм следует «нащупывать» по смысловому нерву всего куплета, а иногда и отрывка, избегая построчности.

5. От переводчиков потребуются вдумчивая работа по индивидуализации ритма Маяковского на базе французского свободного стиха.

6. В отличие от рифмы традиционной, рифма Маяковского — смысловая элемент стиха. Основная ее функция — смысловая композиция строфы.

7. Вытекает необходимость, ориентируясь на рифмы заданной мысли, воссоздать вторую половину строфы чисто творческой аналогией, сделанной в духе французского языка.

Основные положения работы опубликованы в статьях:

1. О ритмической передаче поэзии Маяковского на материале французского стиха. Труды Тбилисского гос. ун-та, том 101, 1962 г., стр. 207—223.

2. Некоторые функции рифмы Маяковского. Сообщения АН СССР, XXXI, I, 1963 г., стр. 232—240.

გივი გრიგოლის ძე ორაგველიძე

მაიაკოვსკის რიტმი და რითმა ფრანგულ ენაზე  
თარგმნისას

(რუსულ ენაზე)

თბილისი — 1963

Заказ № 1971

УД 03442

Тираж 180

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.  
Типография Тбилисского университета, Тбилиси, проспект И. Чавчавадзе, 1.