

ЦВЕТЫ В ИСПАНСКОЙ ПОЭЗИИ: СИМВОЛИКА И ПЕРЕВОД

Веками наименования цветов накапливали в своей семантической палитре оттенки смыслов и значений. В цветочных наименованиях воплощалась игра воображения и фантазии народа, наделяющего смыслом всё сущее. Постепенно названия цветов стали сокровищницей символических значений.

Известно, что в испанском языке слово *flor*/цветок – существительное женского рода. Среди метафорических наименований женщины оно часто встречается в комплиментах: «¿Ya empezó la primavera?... / ¡Porque es Usted la primera flor que veo!» (Разве уже началась весна? Просто Вы – первый цветок, который я увидел!)¹.

Известнейший и любимый в России испанский поэт Федерико Гарсиа Лорка в «Elegia a doña Juana la Loca» называет девушек маргаритками (ромашками), противопоставляя это наименование, символизирующее нежность и беззащитность, слову *clavel*/гвоздика с эпитетом *ensangrentado*/кровавая, несущим в себе семантику стойкости, негибкости, решительности: «Eloísa y Julieta fueron dos margaritas, / pero tú fuiste un rojo clavel ensangrentado / que vino de la tierra dorada de Castilla / a dormir entre nieve y cipresales castos». А девушка по имени Мерседес названа лилией *azucena*: «Canta ya por el aire sin cadena / la matinal fragante melodía, / monte de luz y llaga de azucena./ Que nosotros aquí de noche y día / haremos en la esquina de la pena / una guirnalda de melancolía [Lorca. A Mercedes en su vuelo]. Перевод Наталии Ванханен² таков: «Лети же ввысь, не скованный погоней / напев зари, вступающий вначале, пой, лилия, всё горше и бездонней, / чтоб мы, склоняя головы, молчали / и день и ночь струилась из ладоней / гирлянда нескончаемой печали».

Флористические номинации, грамматический род которых в испанском языке – мужской, такие как *clavel*/гвоздика, *lirio*/ирис, *alhelí*/левкой, *geranio*/герань могут использоваться как для описания женской внешности, так и в значении «гордый, доблестный мужчина» и по разным поводам адресоваться представителям мужского пола. «¿Me puede alguien traer a tu padre? ¿Y a tu hermano? <...> Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geranios» (Lorca. Bodas de sangre. // Poesía. Prosa. Teatro. p.466). В переводе Ф. Кельина *герань* заменена гиперонимом *цветок*: «Кто мне вернёт твоего отца? Твоего брата? Мои два цветка увяли, могилы их заросли травой...». Дословный перевод последнего предложения мог бы выглядеть так: «Мои мертвецы, заросшие травой, стали пылью; двое мужчин, что были как две герани», - и, конечно, вызвал бы недоумение. Анализируя сигнификативную сферу слова во всей совокупности его ассоциативных оттенков, вообще очень трудно перестать нервничать по поводу утраты красок при переводе, предлагающем читателю вроде бы и тот же ковёр, да только с изнанки³.

Семантику скорби передает *lirio*/ирис в строфе «Los lirios negros / de las horas muertas, los lirios negros / de las horas niñas» (Lorca. La selva de los relojes). (Черные ирисы мёртвых часов, чёрные ирисы детских часов). Речь здесь идёт о часах, проведенных монашками в затворничестве. Недоступность им простых радостей жизни ощущается как смерть. Отсюда эпитет *черный*: традиционно в поэзии это скорее не столько цвет, сколько эталон траура,

¹ Если не указан автор перевода, то это означает, что перевод наш – М.К.

² Переводчица из числа учеников В. С. Столбова и Анатолия Гелескула. Ванханен была основным переводчиком в антологии «Поэзия испанского Возрождения». Главная работа Ванханен – стихи Антонио Мачадо.

³ Метафора ‘перевод-ковёр’ принадлежит Сервантесу: «перевод с одного языка на другой, <...> – это всё равно, что фламандский ковёр с изнанки: фигуры, правда, видны, но обилие нитей делает их менее явственными, и нет той гладкости, и нет тех красок, которыми мы любимеся на лицевой стороне». Цит. по: Иовенко. Дон Кихот о переводе. <http://www.thinkaloud.ru/feature/iov-donquixote.pdf>

смерти, горя. Бледным ирисом названа в «Casida de la mano imposible» заветная рука, которая нужна поэту для утешения: “Yo no quiero más que una mano, / aunque pase mil noches sin lecho. / Sería un pálido *lirio* de cal, / sería una paloma amarrada a mi corazón” (Lorca. Prosa. Poesía. Teatro., p. 421). Перевод А. Гелескула: «Я прошу всего только руку, / пусть не знать мне ни сна, ни покоя, / только б алебастровый тот ирис, горлицу, прикованную к сердцу» (Избр., С.79). Есть и более ранний перевод - М.Павловой : «Это был бы бледный ирис из известки, / это был бы голубь, к моему причаливший сердцу». Данные строки дословно близки к оригиналу. Именно в результате этой дословности перевод как-то режет слух. Особенно неуместным выглядит несогласованное определение к существительному «ирис» – «из известки», стилистически беспощадно снижающее образ хрупкой, нежной, матово-бедной руки бледной, как мел, как мрамор. С эстетической точки зрения *ирис* и *известка*, как гений и злодейство – несовместны и несоединимы. Совмещение несовместных данностей создаёт вместо тонченного, возвышенного образа, как в оригинале, образ комический.

Ирис/lirio, будучи на самом деле цветком синего или фиолетового цвета, предстает в неожиданном для нас амплуа в трагической элегии Лорки “Reyerta”/«Схватка», означая синяки и следы травм поверженного героя: “Juan Antonio el de Montilla / rueda muerto la pendiente. / Su cuerpo lleno de *lirios* / y una granada en las sienas” (Испанская поэзия в русских переводах, с. 494). В переводе Парнаха эта строфа выглядит так: «Хуан Антонио Монтилец / Катится мертвым по скатам. / Тело исполнено *лилий*. / Лоб расцветает гранатом». Приведем вариант А.Гелескула: «Под гору катится мёртвый / Хуан Антонио Монтилья, / в *лиловых ирисах* тело, / над левой бровью – гвоздика» (Ibid., 495). Гвоздика, как видим, означает в этом отрывке кровавую рану. Перевод А.Гелескула замечательный, но в нем не ставилась задача сохранения рифмы, и рифма отсутствует. Существует и другой, сильнее удаляющийся от образов оригинала, перевод этого отрывка, выполненный Павлом Грушко: «Уже Хуану Антонио не видеть родной Монтильи, / *ирисовые букеты* / тело его остудили, / он катится вниз по склону, / на каждом виске по маку...» (Испанская поэзия в русских переводах, с. 611). Этот вариант таит в себе разночтения, предполагает амбивалентность толкования. Если в первых двух переводах ясно, что Хуан, весь избитый, катится под откос, и тело его «разукрашено» соперниками, то во второй синтагма «ирисовые букеты тело его остудили» может восприниматься двояко или, во всяком случае, вызывать сомнения: что за букеты? Кто-то успел подарить их Хуану? Может быть, тело оказалось на поляне, где растут ирисы, и поэтому цветы охлаждают раны героя? То есть нет ощущения того, что *ирисы* находятся в самой коже. Перевод П.Грушко прозрачен лишь для того читателя, который знаком с подробностями оригинала.

Но вернёмся к «ассортименту» значений и переосмыслений нашего цветка. По наблюдениям над стихотворными текстами, *lirio/ирис* в испанском языке оказывается семантически адаптированным для формирования маскулинных, чуть ли не брутальных, контекстов.

Гвоздика и роза из-за их красного цвета выступают как хрестоматийные номинации губ и щёк. “¡Ay!, la pobre princesa *de la boca de rosa* / quiere ser golondrina, quiere ser mariposa” (Rubén Darío. Yo persigo una forma...) (Ах, бедняжка принцесса, с устами, как роза, мечтает стать ласточкой, мечтает стать бабочкой). Роза – это цветок с богатейшей поэтической традицией, которая наделила эту лексему положительными эмоциональными обертонами и эстетическими компонентами. Однако в испанской художественной литературе, изобилующей упоминаниями крови, красная роза, как и гвоздика, нередко выступает обозначением раны: «¿No veis la herida que tengo / desde el pecho a la garganta? / *Trescientas rosas morenas* / lleva mi pechera blanca (Lorca. Romance sonambulo. / Poesía. Prosa. Teatro, p.298). Темные (смуглые) розы становятся черными розанами в переводе О.Савича: «Ты разве не видишь, что рана, / раскрыла мне грудь до горла?» / На белой груди твоей / три сотни розанов чёрных» (Испанская поэзия в русских переводах, с. 491). Сравним этот

вариант с переводом А. Гелескула: «Всё кровью пропахло, парень, / и кровью твоей сочится, / а грудь твоя в *тёмных розах* / и смертной полна истомой» (там же, с. 609). Эпитет *тёмный* рядом с существительным *роза* способствует возникновению контекстуального значения с мрачными коннотациями. Раны не покидают поэтических томиков, и их постоянно приходится с чем-нибудь сравнивать. Лучше всего для этой цели подходят цветы: “... у en mi corazón sentí / agujas estremecidas / que me están abriendo *heridas / rojas como el alhelí*” – жалуется Росита в пьесе Лорки, посвященной ей и языку цветов («Донья Росита, девица, и язык цветов») (http://www.federicogarcialorca.net/obras_lorca/dona_rosita_la_soltera.htm). *Alhelí*/левкой - слово, которое очень удобно рифмовать с глаголами в первом лице и прошедшем времени. Этот фактор, а не свойства растения, цвет которого неяркий, сыграл решающую роль при написании текста на испанском языке. В переводе читаем: «И в сердце впились в тот же миг / иголки – злые тираны; / они причиняют мне раны, / и раны *краснее звездик*» (избр., с. 296).

Камелия считается как бы антитезой розы – гораздо более холодным и более сдержанным, чем роза, цветком. Как правило, камелия выступает символом вечной, бессмертной дружбы, а не пылкой страсти. Гитара Лорки плакала так, как «песок раскаленный плачет о прохладной красе камелий» (перевод М.Цветаевой): “Arena del Sur caliente / que pide camelias blancas”.

Для кубинского поэта Хосе Марти белая роза – это символ примирения, непротivления злу насилеи. Цитируемые ниже слова стали культовыми. Более чем полвека они звучат в песне «Guantamera»: “Cultivo una rosa blanca / en junio como enero / para el amigo sincero / que me da su mano franca. / Y para el cruel que me arranca / el corazón con que vivo, / cardo ni ortiga cultivo; / cultivo una rosa blanca”. Я возвращаю белую розу, / и в июле, и в январе, / для своего искреннего друга, / чья надежная рука - всегда со мной. / И для жестокого врага, / что вырвет сердце мне, которым я живу, / не рашу я ни бурьян, ни крапивицу, / я розу белую рашу.

Роза, кроме того, остается неизменной, традиционной номинацией юности: “ ¡Clara mañana de mi historia / de amor, *tu rosa deshojada*, / en los limbos de mi memoria / perfuma una ermita dorada!” (Ramón María del Valle Inclán. Rosa de mi abril // Испанская поэзия в русских переводах, с.368). М. Самаев предлагает такой перевод этой строфы: «У розы той поры туманной / все лепестки пооблетели, / но в памяти благоуханной / Дней юных золотая келья» (там же, с. 369). Слово "роза" из-за высокой частотности его употребления в художественных текстах и в разговорной речи буквально на наших глазах утрачивает силу своего эмоционального воздействия. Метафорический потенциал *розы* тускнеет.

Цветок олеандра (слово *adelfa* в исп. языке женского рода) символизирует огорчения в любви: «Eres como *adelfa*, / mala gitana; / que echas hermosas flores / y luego amargan» (Cancionero, 305). (Ты словно олеандр, злая цыганка, вся цветёшь, но горько от твоих цветов).

В основном благодаря фольклору эпитет «горький» прочно закрепился за олеандром и без него, а также вне «плаксивого» контекста эта лексема практически не встречается: “Si tú oyeras / a la *amarga adelfa sollozar*, ¿qué harías, amor mío? / ¡Suspirar!” (F. García Lorca. Canción. Poesía. Prosa. Teatro, p. 450). Нам удалось найти эту «Песню» в переводе О.Савича: «Если ты услышишь: плачет / горький олеандр сквозь тишину, / что ты сделаешь, любовь моя? – Вздохну». Из-за своей горечи и белизны олеандр также в поэтических текстах прешаёт эмблемой смерти.

К разряду «горьких» в коннотативном смысле можно отнести также цветок миндаля/*almendra*, *dalias*/георгины и *nardos*/туберозы. Стихотворение «Yo sé que mi perfil será tranquilo» заканчивается строфой «Y aunque nunca tendrá sabor de llama / mi lengua de palomas ateridas / sino desierto gusto de retama, / libre signo de normas oprimidas / seré en el

cuero de la yerba rama / y en el sinfín de dalias doloridas. (Lorca.) свободный знак теснящих норм, я буду телом горькой ветки и бесконечностью скорбящих георгинов

«Мои черты замрут осиротело»: «Но даже привкус пламени былого / сменив на лепет голубиной стыни и горький дрок, темнеющий сурово, / я опрокину прежние святыни, / и веткой в небе закачаюсь снова и разольюсь печалью в георгине Слово *nardo* притягивает к себе мрачные эпитеты: “Un delirio de *nardo ceniciento* / invade tu cabeza delicada (F. García Lorca. En la muerte de José Ciria y Escalante). Словосочетание *nardo ceniciento*, благодаря ассоциации с пеплом, оборачивается метафорой догоревшей, угасшей жизни – угасшей, как восковая свеча, цвет и текстура которой напоминают туберозу. Однако название этого цветка отсутствует в переводе: «Бред пепельно-серых *цветов* на рассвете / твой череп наполнит таинственным звоном» (перевод М. Кудинова // Гарсиа Лорка, Федерико. Избранная лирика. Переводы с испанского. Сост. Ф. Кельин. Под ред. М.Зенкевича. М., 1960, с. 387). Переводчики на удивление единодушно убирают из текста *nardo*, как бы протестуя: “Всё что угодно, только не *nardo*!” «Над тобой кадит дурманом горя / куст жасмина пепельно-седого» - такое переводческое решение было принято Н. Ванханен, хотя жасмин – вовсе не мрачный цветок. (Федерико Гарсиа Лорка. Избранные произведения. Том 2. На смерть Хосе де Сириа-и-Эскаланте, с. 117). В речи жениха Роситы из пьесы Лорки «Донья Росита, девица, или язык цветов» возникает метафора со словом *nardo* - ‘туберозы морских волн и пены’, т.е. охлаждающее любовный пыл воздействие морского бриза. Сравним строфы оригинала и перевода, выполненного О.Савичем (Избр, с.295–296):

No es de hielo mi desvío,
que, aunque atraviesa la mar,
el agua me ha de prestar
nardos de espuma y sosiego
para contener mi fuego
cuando me vaya a quemar.

Не лёд – моё отдаленье,
Мой путь – океан пересечь,
и будет вода стеречь
волной покоя и пены
огонь мой, всегда неизменный,
чтоб он не смог меня сжечь.

В переводе вообще никаких цветов не оказалось. На фиалку променял туберозу А.Гелескул в зарисовке “Заря” из позднего цикла Лорки «Поэт в Нью-Йорке»: “La aurora de Nueva York gime / por las inmensas escaleras, / buscando entre aristas / *nardos de angustia* dibujada» (Poeta en Nueva York. La aurora) (У зари над Нью-Йорком / ступени безвыходных лестниц, / где в пыли она ищет / *печальный рисунок фиалки*).

В “Romance de la Luna, Luna” Луна, которая унесет жизнь цыганского мальчика, является в одеянии из тубероз/*nardos*. Эта деталь с первых строк романса задает тревожную, чреватую какой-то опасностью, интригующую читателя атмосферу: “La luna vino a la fragua / con su polisión de *nardos*” (Испанская поэзия в русских переводах, с. 486). Здесь, как и в предыдущем примере, мы не увидим эквивалента рассматриваемого нами денотата на русском языке. Причины понятны: в России этот цветок непопулярен и практически вообще неизвестен. Переводчик В. Парнах, так же, как и Н. Ванханен, опираясь на ассоциацию с очень сладким запахом и белизной, заменяет туберозы на жасмин: «Луна в наряде жасминном / зашла в цыганскую кузню» (Испанская поэзия в русских переводах, с. 487). С ним солидарен П. Грушко: «Луна заглянула в кузню / в жасминной шали, нагая» (там же, с. 606).

Несколько странным может показаться тот факт, что слово, означающее другой, тоже белый и тоже наделенный сладким ароматом, очень важный для испанской лингвокультуры цветок, - *azahar* - не так-то просто перевести на другие языки. Это чудесный, изумительно пахнущий, ослепительно белый цветок всех цитрусовых деревьев: лимона, апельсина, грейпфрута. Арабы принесли цитрусовые на Пиренейский полуостров, а с ними и это слово, поэтому его коннотативно-символический шлейф тянется с Арабского Востока. *Azahar* символизирует столь ценную именно в восточных культурах девственную чистоту и непорочность. Этот цветок обычно украшает прическу невесты. Почему именно этому

представителю флоры выпала такая честь – символизировать невинность и нравственную чистоту девушки? Потому что, в отличие от других цветов, у него впереди великолепное, радужное будущее – превратиться в сочный, ароматный, сладкий, яркий, оранжево-солнечный плод – апельсин! Плод апельсина символизирует расцвет полнокровной любви и плодородие. Эта символика обусловлена непревзойденной плодovitостью дерева. Повсеместно считалось, что удача в браке будет сопутствовать той невесте, которая украсит себя цветами апельсина. Ее будет ожидать большое потомство. (Энциклопедия суеверий. М., 1997; Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997.)

Изысканно передал в своей поэзии историю апельсинового цветка Гарсиа Лорка - поэт, столь же страстно влюбленный в испанскую природу, как наш Сергей Есенин в русскую. «*La naranja es la tristeza / del azahar profanado, / pues se torna fuego y oro / lo que antes fue rojo y blanco*». Мы позволим себе дать как бы подстрочник к художественному переводу: Апельсин – это грусть, охватившая его обиженный цветок, потому что превращается в огонь и золото то, что было чистым и белым. Ср. перевод М.Самаева: «Плачет цветок оскверненный / в сочном ядре апельсина; / пламенным золотом стал он, / белый в былом и невинный». Цветок апельсина – это визитная карточка южных регионов Испании. В этом ключе его воспел Мигель Эрнандес: «*El azahar de Murcia / y la palmera de Elche / para exaltar la vida / sobre tu vida ascinden. / El azahar de Murcia / y la palmera de Elche / para seguir la vida / bajan sobre tu muerte*. (Miguel Hernández <http://www.bloknot.info/miguel-hernandez-cancionero-y-romancero-de-ausencias/print/>).

Творческое, чувственное, красочно-музыкальное осмысление мира в целом гораздо ближе и важнее испанской ментальности, чем рассудочное, рациональное проникновение в суть вещей. Испанской художественной речи присуща обильная, фантастически изысканная метафоричность, сопоставимая с буйством красок субтропической природы, с манерностью и причудливостью живописи стиля барокко. Метафора, в каждом новом тексте создаваемая заново, преследует ясные прагматические цели – воздействовать на слушателя, встать в центр его внимания, захватить его, поразить. Причины сказочного богатства метафорики кроются в особенностях испанского национального характера и темперамента. Испанцу имманентна настоящая потребность хвалить, льстить, выражать восторг, восхищение и в целом – проявлять себя, говорить подробно и открыто о своих впечатлениях, чувствах, радоваться бытию, жизни, реальности, данной нам в разнообразных ощущениях, каждое из которых нужно сделать доступным восприятию извне, то есть вербализовать. Экзальтированное мироощущение адекватнее всего отражает метафорика природных наименований – в особенности цветочных.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Hernández M. Poesía. México: Editores Mexicanos Unidos, 1992.
2. García Lorca F. Prosa. Poesía. Teatro. Moscú: Progreso, 1979.
3. Cancionero popular español. Народная испанская поэзия: сборник / сост. Н.Р.Малиновская, А.М.Гелескул. М.: Радуга, 1987.
4. Испанская поэзия в русских переводах. М.: Радуга, 1984.
5. Федерико Гарсиа Лорка. Избранные произведения. Том 2. На смерть Хосе де Сириа-и-Эскалантэ, с. 117