

Е.    җ    Т    К    И    Н    Д

ПОЭЗИЯ

И

перевод

С

Е .    ʅ    Т    К    И    Н    Д

ПОЭЗИЯ  
И  
перевод

С О В Е Т С К И Й  
П И С А Т Е Л Ъ  
М О С К В А -  
Л Е Н И Н Г Р А Д  
1 9 6 3



Сначала мысль, воплощена  
 В поэму сжатую поэта,  
 Как дева юная, темна  
 Для невнимательного света.

*Е. Баратынский*

Поэзия — высшая форма бытия национального языка. В поэтическом творчестве с наибольшей полнотой и концентрированностью выражается дух народа — своеобразие его исторического и культурного развития, его психического строя. Понять поэзию другого народа — значит понять другой национальный характер, эмоциональный мир другой культуры. Ритм и мелодия музыкального произведения, пластика живописи и скульптуры, целесообразная гармония архитектурных объемов, динамические образы пантомимы и немного кинематографа доступны всем — язык этих искусств международен; чтобы его понять, необходимо лишь в каждом случае проникнуть в его внутренние закономерности. Как ни своеобразен национальный орнамент вавилонян или китайцев, он не требует пересоздания на другом художественном языке. Словесное искусство без такого пересоздания не может выйти за национальные границы.

Перевод прозы представляет значительные трудности: приходится преодолевать несовпадение в смысловом объеме и стилистической выразительности слов и оборотов разных языков, создавать иные синтаксические построения, искать ритмические решения. Однако в прозе слово — первоэлемент искусства — выступает прежде всего как носитель смысла и стилистического тона. В поэзии слово стоит в ритмическом ряду стиха, и это ведет к полному изменению его качеств. Оказывается ощутимой, а подчас и первостепенно важной звуковая материя слова: его протяженность, музыкальность, отношение составляющих его гласных и согласных звуков. Сами по себе, взятые

изолированно, звуки как таковые не значат ничего. Но в фонетической системе стиха звуки приобретают содержательность, эмоциональное и смысловое значение. Рифма не внешний орнамент, не побрякушка в конце строки — созвучие сближает далекие по значению слова, создает неожиданную и впечатляющую связь между ними, необычайно повышает выразительность слов и подчеркивает смысл, который они несут в себе.

Поэзия по-иному, чем проза, отражает мир. Создаваемые ею образы отличаются неизмеримо большей обобщенностью — при неизмеримо меньшем объеме произведения. Всякое, даже очень маленькое лирическое стихотворение говорит о жизни и смерти, преданности и измене, любви и вражде, рабстве и свободе, покорности и протесте, — говорит обо всем, минуя частности быта, детальные описания, внешние черты и характеристики. Напряженная сжатость мысли и эмоции, а значит и языка — не таково ли важнейшее свойство поэзии как словесного искусства?

Нужно немало страниц, чтобы описать в прозе грозовую ночь, которая становится символом жизненной трагедии. А поэту, чтобы рассказать о ночи и человеческой судьбе, раскрывающейся через этот образ, достаточно восьми коротких строк:

В гелиотроповом свете молний летучих  
На небесах раскрывались дымные тучи,  
На косогоре далеко — призрак дубравы,  
В мокром логу перед домом — белые травы.

Молнии мраком топило, с грохотом грома  
Ливень свергался на крышу полночного дома —  
И металлически страшно, в дикой печали,  
Гуси из мрака кричали.

В этом стихотворении Ивана Бунина всего 35 слов. А сколько переживаний, какой глубокий трагизм они вместили! На крохотном пространстве сконцентрировано чувство одиночества и обреченности, ужас живого существа перед враждебной ему грозной стихией, философия бессилия всего живого перед лицом природных сил — от человека, чей голос звучит в этих восьми строках, до гусей, которые кричат «в дикой

печали». Чтобы сжать так много в таком малом количестве слов-образов, необходима мобилизация всех ресурсов, которыми богаты мышление и язык. Здесь первая строфа противопоставлена второй, как свет и тьма. В первом четверостишии — образ вспыхивающих молний, озаряющих безмолвный мир. Во втором — темнота, поглощающая могучие, но все же бессильные вспышки, и грозные голоса природы, сменяющие эту страшную тишину. В начале первого — слово *свет*, усиленное неожиданным (как молния!) эпитетом *гелиотроповый*. Это очень важное слово. Будучи новообразованием — прилагательным, придуманным от названия цветка, — оно сразу приковывает внимание. Оно дает точное определение бело-фиолетового цвета «летучих молний». Оно протяженностью и звуковым составом способствует созданию образа: оттого, что на первой стопе стиховое ударение оказывается пропущенным и только подразумевается, второе ударение, на слого *троп*, звучит с тем большей интенсивностью и сразу выделяет звуки, которые, имитируя гром, пройдут лейтмотивом через все стихотворение. Гром, звучащий в этом эпитете, словно предсказывает те голоса, которые загремят во втором четверостишии. В начале второй строфы подхвачено слово *молнии*, сменяемое образом *мрака*, и это важнейшее для всей строфы слово повторено в последнем, укороченном стихе: «Гуси из мрака кричали». Из 35 слов два слова повторены дважды — *молнии* и *мрак*: это они формируют сюжет и композицию стихотворения. Непреложность стихии выражена простым грамматическим средством — безличным оборотом с творительным падежом: «Молнии мраком топило». Интонационно и эмоционально этот оборот глубоко отличен от синонимического «мрак топил молнии», который был бы здесь гораздо беднее, нейтрально-описательнее. Прислушавшись к ритмическому движению стиха, мы обнаружим, что и ритм раскрывает сменяющие друг друга детали пейзажа, внезапно, в блеске молнии возникающие перед зрителем. Казалось бы величаво-эпический, дактиль приобретает огромную динамичность, — он обрывается паузой перед каждой из этих вспыхивающих картин:

На́ небёса́х ра́скрыва́лись (пауза) дѣ́мныѣ тучи́,  
На́ ко́сого́рѣ да́лёком — (пауза) при́зрак дубра́вы,  
В мо́кро́м ло́гу пе́ред до́мом — (пауза) бе́лые тра́вы.

Динамичность дактилических строк усилена замедлением начала первых трех стихов, которое создано пропуском словесного ударения на первых стопах:

В ге́лийтро́повом свѣ́тѣ...

На́ небёса́х ра́скрыва́лись...

На́ ко́сого́рѣ да́лёком...

Противопоставление безмолвия первой строфы громким голосам, звучащим во второй, достигнуто нагнетанием и переключкой выразительных звучаний (в гелиотроповом — мраком — с грохотом грома — свергался на крышу — из мрака). Стихотворение разрешается эмоциональной насыщенностью потрясающе неожиданных сочетаний в заключительных строках: *металлически страшно, в дикой печали, гуси...* Мир страшен, и все же, преображенный в искусстве, он — для Бунина — становится прекрасным. Красоту сообщает ему завершенность поэтического произведения. Оттого особое значение приобретает усеченность последнего стиха, подчеркивающая его заключительный характер, — первобытный хаос дикой природы отливается в гармоничную, абсолютно законченную форму.

Мы привели стихотворение И. Бунина, написанное вдали от родины, в тяжелые для поэта годы одиночества (1922), как характерный пример поэтической концентрации мысли, чувств, речи. Надо было использовать большое богатство русского языка, прибегнуть ко всем возможным ассоциациям, ко всем интонационно-мелодическим, грамматическим, стилистическим, смысловым его ресурсам, чтобы тремя десятками слов высказать жизненно важное содержание, создать поэтическое искусство высокого напряжения.

Пересоздать такое стихотворение средствами другого языка — значит, разумеется, не только передать

общий смысл составляющих его фраз, но образовать художественное подобие, в котором так же будут противопоставлены друг другу свет и мрак двух строф, так же ритмически выделены вспыхивающие картины окружающей природы, так же крупным планом даны важнейшие слова-образы: *молнии, мрак, металлические страшно...*

Возможно ли это? Ведь большинство слов в различных языках никогда не совпадает не только по смыслу, но и по стилистическому тону, и уж конечно — по звуковому строю, по протяженности, по выразительным возможностям.

Издавна существовало мнение о том, что поэзия непереводаима. Первым, кто отчетливо сформулировал такое мнение, был Данте. В трактате «Пир» он писал:

«И потому да знает всякий, что ничто гармонизованное музыкальной связью не может быть переложено со своего языка на другой, без разрушения всей его сладости и гармонии. И это и есть причина, почему Гомер не переводился с греческого на латинский, как другие их писания, которые у нас имеются. И это и есть причина, почему в стихах Псалтири нет сладости музыки и гармонии; ибо они были переложены с еврейского на греческий, а с греческого на латинский, и в первом же переложении вся сладость исчезла».

С тех пор, как написаны эти строки, прошло 650 лет. И хотя мысль Данте нет-нет да и повторяется то одним, то другим из новейших литераторов, даже наших современников, мы являемся живыми свидетелями развития и совершенствования удивительного искусства — искусства перевода стихов.

Да, искусство пересоздания стихов существует. В России оно развивается около двух столетий, и за этот сравнительно недолгий срок достигло подлинных художественных высот. Путь от В. Третьяковского с его «Тилимахидой» до М. Лозинского, переложившего поэму Данте, до С. Маршака, автора русского Бернса, до Н. Заболоцкого с его переводами из классической грузинской поэзии — путь поисков и открытий.

Было время, когда переводная поэзия составляла часть оригинального творчества русских поэтов, — та-



кова практика Жуковского и Батюшкова, Тютчева и Лермонтова, Баратынского и Пушкина. Затем наступила пора, когда перевод стихов выделился в особый вид литературной деятельности и стал уделом переводчиков-профессионалов — таких, как Д. Михаловский, А. Струговщиков, П. Вейнберг, А. Дружинин и др. Один из практиков и теоретиков того времени П. Вейнберг даже объявил, что поэт-переводчик может обойтись без таланта: «...для удовлетворительного выполнения этой задачи [перевода. — Е. Э.] не только не нужно истинное поэтическое дарование, но достаточно, при умении владеть стихом (если перевод стихотворный) и самое главное — при способности быть полным хозяином своего языка (что тоже встречается очень не часто), иметь поэтическое чутье, даже, пожалуй, только чутье критическое...»<sup>1</sup> Уже по этой декларации можно судить о том, насколько в те годы профессионализации поэтического перевода искусство превратилось в ремесло. Может ли быть что-либо более губительное для искусства, чем утверждение некоего удовлетворительного уровня, к которому якобы должен стремиться «мастер»? В поэзии, как, впрочем, и всегда в искусстве, удовлетворительное, то есть среднее, — синоним антихудожественного. А. Твардовский, справедливо критикуя В. Друзину и Б. Дьякова, авторов статьи, оправдывавшей средний уровень литературного мастерства, показал «абсурдность и вредность их беззастенчивой проповеди посредственности и серятины в искусстве».<sup>2</sup> В конце XIX века было множество стихотворных переводов, исполненных по рецепту П. Вейнберга — без поэтического дарования и даже без особого владения стихом, «удовлетворительно». Слова А. Твардовского важны сегодня не только для оригинальной, но и для переводной литературы: сами того не зная, некоторые стихотворцы-переводчики идут путем, предугазанным в 1899 году П. Вейнбергом. И это — гибельная опасность, грозящая нашему искусству.

<sup>1</sup> Журнал министерства народного просвещения, 1899, № 8, стр. 442—443.

<sup>2</sup> А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. М., «Советский писатель», 1961, стр. 201.

Однако в конце XIX века надо отметить не только упадок мастерства, но и серьезный шаг вперед в освоении иноязычной поэзии русской литературой: в те годы дело стихотворного перевода оказалось в руках профессионалов, которые переводили уже не от случая к случаю, а систематически. Сам по себе размах переводной деятельности — показатель прогресса.

Наконец наступила эпоха синтеза, когда выдающиеся поэты становятся профессиональными мастерами перевода и когда переводчики-профессионалы, даже если они и не пишут оригинальных стихов, считают себя участниками единого процесса — развития русской национальной культуры. Именно этот этап в развитии поэтического перевода мы переживаем в настоящее время.

В предлагаемой книге читатель не найдет истории стихотворного перевода в России. Такую историю создать необходимо, это — дело будущего. Уже написаны серьезные статьи, которые могут послужить основой для капитальной монографии.<sup>1</sup> В настоящей работе, однако, примеры из творческой практики русских поэтов XVIII и XIX веков приводятся лишь постольку, поскольку это нужно автору для общей

---

<sup>1</sup> См. статью Ю. Д. Левина «Об исторической эволюции принципов перевода (к истории русской переводческой мысли)» в кн.: «Международные связи русской литературы». Сб. статей под ред. акад. М. П. Алексеева. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1963. В этой работе дана научная история эволюции принципов перевода в России за двести лет. См. также статью Ю. Д. Левина «Взаимосвязи литератур и история перевода» в кн.: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур». М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 305—308. Кроме названных статей, см.: «Русские писатели о переводе. XVIII—XIX вв.». Под ред. Ю. Д. Левина и А. В. Федорова, со вступительной статьей А. В. Федорова. Л., «Советский писатель», 1960; М. П. Алексеев. Проблема художественного перевода. В кн.: «Сборник трудов Иркутского гос. университета», т. XVIII, вып. 1. Иркутск, 1931; А. В. Федоров. Введение в теорию перевода. М., Изд-во литературы на иностранных языках, изд. 2, 1958; М. П. Алексеев. История перевода в России, в ст. «Перевод» (Литературная энциклопедия, т. VIII. М., 1934); П. М. Топер. Традиции реализма. В кн.: «Вопросы художественного перевода». М., «Советский писатель», 1955; О. Холмска я. Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры. В кн.: «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1959.

цели, которую он себе поставил, — разработать некоторые вопросы современной эстетики стихотворного перевода. Для той же цели автор позволил себе в ряде случаев привлечь и переводы русской поэзии на иностранные языки.

Книга «Поэзия и перевод» посвящена теоретическим проблемам, представляющим актуальный интерес. В дискуссиях, на конференциях, в печати постоянно вспыхивают споры: о той мере, в какой переводчик является писателем, участником национального литературного процесса; следует ли считать благом или проклятием ярко выраженную творческую индивидуальность переводчика; как сливаются в переводческом деле филология и поэзия, наука и искусство; возможен ли полноценный перевод стихов без знания языка оригинала, только при помощи предварительного подстрочного перевода; что такое верность и точность поэтического перевода, совпадают ли эти понятия или подчас противоречат друг другу; следует ли неукоснительно придерживаться «размера подлинника», или бывают особые условия, позволяющие отойти от него; как воспроизводить средствами русской поэзии современный свободный стих иностранных поэтов — более привычными для наших читателей регулярными силлабо-тоническими стихами или несколько странными для русского уха новаторскими формами свободного стиха. . .

Таких вопросов немало, и в меру наших сил и нашего понимания мы постарались ответить на них, ничуть, впрочем, не полагая, что наше решение — единственно возможное и окончательное.

Автор ограничил себя: он старался использовать примеры, связанные по преимуществу с языками, которыми он владеет в достаточной степени, чтобы составить суждение о художественных достоинствах перевода.

Поэтическое произведение нерасчленимо, оно представляет собою единство идеи, образа, слова, ритма, интонации, звукописи, композиции. Невозможно отделить ритм от стиля речи, синтаксис от интонации или музыкальности. Аналитическое рассмотрение требует изоляции отдельных сторон, но понятно, что такая

изоляция может быть лишь условной, лишь очень относительной. Поэтому читатель столкнется с неизбежными переплетениями различных тем, с повторениями, отказ от которых обеднил бы анализ.

За пределами книги остались и важные теоретические вопросы, и ряд выдающихся трудов, и немало крупных имен современных поэтов, работающих в области перевода. Нашим оправданием может послужить лишь то, что читателю предлагается одна из первых попыток более или менее целостной критико-теоретической характеристики современного состояния русского поэтического перевода.

Автор многим обязан своим предшественникам, прежде всего К. И. Чуковскому, опубликовавшему в 1936 году известную книгу «Искусство перевода» (во втором издании 1941 года — «Высокое искусство»), — она впервые привлекла внимание широкой публики к работе писателей-переводчиков и обобщила достижения советской школы художественного перевода, — а также А. В. Федорову, одному из основоположников научно-филологического подхода к переводческому мастерству (книга «О художественном переводе», Л., Гослитиздат, 1941). Необходимо здесь отметить блестящий доклад М. Л. Лозинского «Искусство стихотворного перевода», прочитанный в Союзе писателей в 1937 году и опубликованный после его смерти в журнале «Дружба народов» (1955, № 7), книгу В. М. Жирмунского «Гете в русской литературе» (Л., Гослитиздат, 1937) и ряд статей Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского, И. А. Кашкина, М. П. Алексеева, М. М. Морозова, А. А. Смирнова, В. М. Россельса, Н. Н. Вильмонта, М. Ф. Рыльского.

Однако книги и статьи предшественников посвящены переводческому творчеству 20-х, 30-х, в лучшем случае начала 40-х годов; работы 50-х и начала 60-х годов не получили не только обобщающей характеристики, но — в подавляющем большинстве случаев — даже критических оценок. Критики переводной поэзии в послевоенные годы — за немногими исключениями — не было. Поэтому в настоящей книге приходится, наряду с выработкой теоретических обобщений, заниматься конкретным критическим анализом.

Nichts ist drinnen, nichts ist draußen;  
Denn was innen, das ist außen.

Goethe <sup>1</sup>

В августе 1835 года П. А. Плетнев посоветовал Пушкину продолжать «Евгения Онегина». Поэт, который жил в то время в селе Михайловском, начал было писать другу письмо:

«Ты мне советуешь продолжать «Онегина», уверяя меня, что я его не кончил...»

На этой фразе письмо в Петербург обрывается. Видимо, Пушкин решил ответить стихотворением, написанным онегинской строфой. Сохранился набросок строфы:

Ты хочешь, мой наперсник строгий,  
Боев парнасских судия,  
Чтоб . . . . . тревогой  
. . . . .  
На прежний лад . . . настроя,  
Давно забытого героя,  
Когда-то бывшего в чести,  
Опять на сцену привести.  
Ты говоришь: . . . . .  
Онегин жив, и будет он  
Еще нескоро схоронен.  
О нем вестей ты много знаешь,  
И с Петербурга и Москвы  
Возьмут оброк его главы.

Такое начало не удовлетворило Пушкина. Он решил сказать то же самое в иной форме, другой строфой — октавой. Вот второй из сохранившихся набросков:

Ты мне советуешь, Плетнев любезный,  
Оставленный роман наш продолжать  
И строгий век, расчета век железный,  
Рассказами пустыми угощать.

---

<sup>1</sup> Ничего нет внутреннего, ничего нет внешнего! Ибо все внутреннее есть и внешнее. *Гете.*

Ты думаешь, что с целью полезной  
Тревогу славы можно сочетать,  
И что . . . . . нашему собрату  
Брать с публики умеренную плату.

Ты говоришь: пока Онегин жив,  
Дотоль роман не кончен — нет причины  
Его прервать... к тому же план счастлив —  
. . . . . кончины  
. . . . .

Второй опыт тоже не удовлетворил Пушкина. Он набрасывает третий вариант — александрийским стихом:

Вы за «Онегина» советуете, други,  
Опять приняться мне в осенние досуги.  
Вы говорите мне: он жив и не женат.  
Итак, еще роман не кончен — это клад:  
Вставляй в просторную, вместительную раму  
Картины новые — открой нам диораму:  
Привалит публика, платя тебе за вход —  
(Что даст еще тебе и славу и доход).

Пожалуй — я бы рад —  
Так некогда поэт  
. . . . .

В конечном счете оказалось, что онегинская строфа более всего приспособлена для выражения пушкинской мысли. Вот последний вариант послания, так, впрочем, и не вышедший из стадии черновика:

В мои осенние досуги,  
В те дни, как любо мне писать,  
Вы мне советуете, други,  
Рассказ забытый продолжать.  
Вы говорите справедливо,  
Что странно, даже неучтиво  
Роман не конча перервать,  
Отдав уже его в печать,  
Что должно своего героя  
Как бы то ни было женить,  
По крайней мере уморить,  
И, лица прочие пристроя,  
Отдав им дружеский поклон,  
Из лабиринта вывести вон.

Вы говорите: «Слава богу,  
Покамест твой Онегин жив,  
Роман не кончен — понемногу  
Иди вперед; не будь ленив.

Со славы, вняв ее призванью,  
Сбирай оброк хвалой и бранью —  
Рисуй и франтов городских,  
И милых барышень своих,  
Войну и бал, дворец и хату,  
Чердак, и келью, и харем  
И с нашей публики меж тем  
Бери умеренную плату,  
За книжку по пяти рублей —  
Налог не тягостный, ей-ей». <sup>1</sup>

Внешний сюжет во всех четырех набросках один и тот же. Пушкин формулировал ту же мысль и в наброске прозаического письма. Содержание всех отрывков как будто одно и то же. Если изложить его сухой, деловой прозой, оно представляется в следующем виде: «Ты мне советуешь продолжать «Онегина», уверяя меня, что я его не кончил. . .» (таково начало пушкинского письма), и далее: нельзя обрывать роман, не завершив сюжета, — не женив героя или не рассказав о его конце. «Онегин» принес своему автору известность. Публика относится к нему с интересом, теперь с нее можно взять немалый оброк, умножить славу и поправить материальные дела.

Таково «содержание», общее для всех четырех вариантов. Но вот что удивительно: Пушкин не просто переходил от одной формы стиха к другой, не просто менял ритм и строфу, — ему каждый раз приходилось менять все, от первого слова до последнего. Почти ничего не удавалось сохранить из уже найденного — то, что годилось в онегинскую строфу, оказывалось невозможным для октавы, для александрийских двустиший. Например, обращение к корреспонденту:

Ты хочешь, *мой наперсник строгий,*  
*Боев парнасских судия. . .*

Ты мне советуешь, *Плетнев любезный. . .*

Вы за «Онегина» советуете, *други. . .*

Не часто удается поставить стилистический эксперимент. Наброски стихотворного письма к Плетневу — бесценный лабораторный материал для ана-

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. III. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 355 и 475—476.

лиза и сопоставлений: они позволяют наглядно увидеть то, что можно лишь угадывать, строя теоретические предположения.

О чем же говорит этот эксперимент?

Прежде всего — о важности жанра для Пушкина. Пробуя разные традиционные строфы, Пушкин в то же время пробует вести повествование в различных манерах. У каждой строфы — свои внутренние закономерности, своя особая, отстоявшаяся и ненарушимая стилистика. Прежде чем начать стихотворный разговор, Пушкин должен определить для себя, на каком жанровом языке этот разговор будет идти. Для него стихотворение не возникает на пустом месте, из ничего, оно не может быть плодом вольной поэтической прихоти. Ведь и сама онегинская строфа, единственная, которую Пушкин изобрел, была в известной степени ориентирована на строфу Байронова «Чайльд-Гарольда». Избирая строфу-жанр, Пушкин в то же время обращался к читательским ассоциациям: вокруг октавы, александрийских двустиший, онегинской строфы, как и вокруг сонета, терцин, белого пятистопного ямба теснятся немало эмоциональных и историко-культурных воспоминаний, окружающих стихотворение особым ореолом.<sup>1</sup>

Надо оговориться: жанр и, следовательно, строфика особенно существенны именно для Пушкина, вкусы которого формировались в традициях классицизма. Уже в поэзии Лермонтова или Тютчева встречается множество стихотворений, которые нельзя отнести ни к элегиям, ни к одам, ни к эпиграммам, ни к стансам, ни к посланиям, — они писались и живут вне жанровых рамок.

Но пушкинские варианты с необыкновенной отчетливостью говорят и о взаимосвязанности компонентов, образующих поэтическое произведение. Достаточно изменить один из них, чтобы сразу изменилось все. Казалось бы, переходя от одного размера к другому, очень близкому, поэт лишь меняет некоторые количественные соотношения: на наших глазах произошло

<sup>1</sup> О важности для поэта, в особенности для Пушкина, выбора строфики см. у Б. В. Томашевского в кн.: «Стих и язык». М., Гослитиздат, 1960, стр. 219—222 и 290.



движение Пушкина от четырехстопного ямба к пятистопному, затем к шестистопному, затем обратно — к четырем стопам. Это движение сопровождается качественной перестройкой текста: вместе с метром меняются и словарь, и поэтическая фразеология, и — главное — интонация, стилистический ключ, тональность. А значит — меняется и поэтическое содержание.

Стихи во всех случаях, как бы они ни казались порой рационалистичны или прозаичны, несут в себе отношение автора к изображаемому. Содержание поэзии — это не только сюжет стихотворения, но и прежде всего отношение поэта к тому, о чем он говорит, или, другими словами, образ поэта, создаваемый в каждом данном стихотворении. Можно без труда убедиться, что в каждом из приведенных пушкинских набросков иная эмоциональная атмосфера, иная настроенность, следовательно — другой образ автора и другой собеседник. В первом наброске преобладает изысканная шутливость, своеобразный поэтический аристократизм, изящно-иронический тон литературного салона, — все это в 1835 году не могло не звучать чуть старомодно,

Отменно тонко и умно,  
Что нынче несколько смешно.

Второй отрывок, октава, решительно другой по тональности. Жанр октавы допускал стилистически разные решения — пародийно-шутливое и публицистически острое. Ведь октава для Пушкина — это, прежде всего, строфа Байронова «Дон Жуана», поэмы, в которой сочетаются различные стили. Здесь, в стихотворном письме Плетневу, Пушкин, переходя на октавы, становится сосредоточенно серьезен. Он ведет вдумчивый разговор на тему, в наивысшей степени важную для поэта: продолжать ли главное произведение его жизни или оставить незавершенным? Насколько же по-разному относятся к предмету человек, с элегантным светским поклоном и улыбкой говорящий:

Ты хочешь, мой наперсник строгий...  
и серьезный, озабоченный, даже суровый автор строк:

Ты мне советуешь, Плетнев любезный,  
Оставленный роман наш продолжать

И строгий век, расчета век железный,  
Рассказами пустыми угощать.

О том, что герой еще жив, в обоих вариантах говорится почти теми же словами. Но в первом это — изящная шутка:

Онегин жив, и будет он  
Еще нескоро схоронен.

Во втором — деловитое размышление литератора над своими профессионально-творческими планами, размышление, в котором нет даже и тени иронии:

Ты говоришь: пока Онегин жив,  
Дотоль роман не кончен — нет причины  
Его прервать — к тому же план счастлив. . .

Образ автора меняется одновременно с изменением собеседника. «Наперсник строгий, / Боев парнасских судия. . .» — фигура весьма условная, нечто вроде новоявленного Буало («французских рифмачей суровый судия»); «Плетнев любезный» — очень конкретный человек, приятель Пушкина, профессор словесности; «други» — собирательное понятие, друзья-единомышленники, персонифицированное общественное мнение. Каждому из этих собеседников соответствует иная строфическая структура — кроме последнего варианта, онегинской строфы, выступающей в виде синтетической формы; но ведь Пушкин и изобрел эту строфу именно как некий синтез.

Разбор можно было бы продолжить. Но и без того достаточно ясно: в приведенных вариантах авторское отношение к предмету различно, отличаются друг от друга лирические герои каждого из вариантов, а значит, и поэтическое содержание каждого из этих неоконченных стихотворений — иное.

Законный вопрос: почему Пушкин переходил от одного варианта к другому? Хотел ли он испробовать внутренние возможности разных строфических решений, или он хотел выразить иное содержание? «Сначала было дело» — или «сначала было слово»?

В поэзии на этот вопрос ответить нелегко. Ведь, как известно, слова поэта — это и есть его дела. Как определить, где кончается форма и начинается содер-

жание? Метр и ритм — это форма? А рифма? А порядок следования рифм? Но малейший метрический сдвиг приводит к цепной реакции, при которой все приходит в движение, все меняется. Вот простой переход от пятистопного ямба к четырехстопному — а как изменился и тон, и голос поэта в одной только строчке:

Вы за «Онегина» советуете, други...

Вы мне советуете, други...

Сам по себе, в изолированном виде, абстрагированном от значащих слов, размер не значит почти ничего. Надо думать, что Н. Гумилев, желая дать поэтам-переводчикам ряд объективных советов, впал в прихотливый субъективизм, когда утверждал: «У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямба, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область — пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжествен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движении, напряжение нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно-легкого и мудрого бытия».<sup>1</sup>

Надо ли опровергать эти слова, образно и точно выражающие только личное отношение поэта Н. Гумилева к отвлеченной ритмической музыке языка? В них столько же объективной справедливости, сколько в известном сонете Артюра Рембо, утверждающего, что

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый;  
О — синий: тайну их скажу я в свой черед.

---

<sup>1</sup> Принципы художественного перевода. Пб., «Всемирная литература», 1919, стр. 28—29.

А — бархатный корсет на теле насекомых,  
Которые жужжат над смрадом нечистот.  
Е — белизна холстов, палаток и тумана,  
Блеск горных ледников и хрупких опавал.  
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана  
Иль алые уста средь гнева и похвал.

*(Перевод А. Кублицкой-Пиотух)*

Стихи А. Рембо вызывали усмешку недалеких критиков. Между тем в них не надо искать характеристики реальных гласных — они говорят лишь об интенсивности лиризма, который для поэта преобразует окружающий его мир и сообщает цвет — звукам, звучание — цветам и запахам. Вспомним, как у В. Г. Короленко мать объясняет слепому Петрусью цвета через звуки и ощущения:

«...Петрусь придерживал аиста одною рукой, а другою тихо проводил вдоль его шеи и затем по туловищу с выражением усиленного внимания на лице. В это самое время мать, с пылающим, возбужденным лицом и печальными глазами, быстро ударяла пальцем по клавише, вызывая из инструмента непрерывно звеневшую высокую ноту. Вместе с тем, слегка перегнувшись на своем стуле, она с болезненной внимательностью вглядывалась в лицо ребенка. Когда же рука мальчика, скользя по ярко-белым перьям, доходила до того места, где эти перья резко сменяются черными на концах крыльев, Анна Михайловна сразу переносила руку на другую клавишу, и низкая басовая нота глухо раскатывалась по комнате».

Можно ли сказать, что низкие звуки — черного цвета, а высокие — белого? В сознании Петруся определенные звуки рождали мысль о том или ином цвете, но это — достояние внутреннего мира слепого музыканта, а не объективная истина. Так же, как поразительные слова Александра Блока из Предисловия к «Возмездию» говорят не о реальных свойствах стихотворного метра, а о пристрастиях и ощущениях поэта: «Я думаю, — писал А. Блок, — что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был я м б. Вероятно, потому по-

влекло и меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба, отдаться его упругой волне на более продолжительное время».<sup>1</sup>

Чего стоят рассуждения об эмоциональных свойствах отвлеченного от слова стихотворного размера, можно показать на любом примере. Ограничимся тем, что приведем несколько амфибрахических строф из разных стихотворений Н. Заболоцкого, поэта, широко пользовавшегося трехсложными размерами:

Уже умолкала лесная капелла.  
Едва открывал свое горлышко чижик.  
В коронке листьев соловьиное тело  
Одно, не смолкая, над миром звенело.

(«Соловей», 1939)

Петух запеваает, светает, пора!  
В лесу под ногами гора серебра.

(«Утро», 1946)

Березы, вы школьницы! Полно калякать,  
Довольно скакать, задирая подолы!  
Вы слышите, как через бурю и слякоть  
Ревут водопады, спрягая глаголы?

(«Читайте, деревья...», 1946)

Я трогал листья эвкалипта  
И твердые перья агавы.  
Мне пели вечернюю песню  
Аджарии сладкие травы.  
Магнолия в белом уборе  
Склоняла туманное тело,  
И синее-синее море  
У берега бешено пело.

(«Я трогал листья эвкалипта»,  
1947)

Скрежещут над парком трамваи,  
Скрипит под машинами мост,  
Истошно кричат попугаи,  
Поджав перламутровый хвост.

(«Лебедь в зоопарке», 1948)

Где же в этом многообразном амфибрахическом «покой божественно-легкого и мудрого бытия», какой же он

<sup>1</sup> А. Блок. Собр. соч., т. 3. М. — Л., 1960, стр. 296. Ср. в этой связи высказывания акад. А. Н. Колмогорова о явлении, названном им «звуковой образ метра». Сборник «Структурно-типологические исследования». М., Изд-во Академии наук СССР, 1962, стр. 285 сл.

«баюкающий и прозрачный»? Его музыкальный тон зависит от смысла, звучания, долготы слов, становящихся в амфибрахический ряд, заполняющих его схему. В одном случае слова весело громяют — «В лесу под ногами гора серебра», «Ревут водопады, спрягая глаголы», в другом они звучат протяжно и медлительно — «Едва открывал свое горлышко чижик», в третьем элегически-печально — «Магнолия в белом уборе / Склоняла туманное тело», в четвертом озорно и стремительно — «Довольно скакать, задирая подола...».

Конечно, каждый размер, не отличаясь универсальностью, имеет ограниченный круг возможностей. Глубоко прав Б. В. Томашевский, когда он утверждает, что «то или иное аффективное воздействие стихотворного ритма прежде всего зависит от интонационной структуры стиха как фразовой единицы», и в то же время указывает: «Нельзя изучать ритм стиха, отвлекаясь от материала стиха. А этим материалом является речь в ее выразительной функции».<sup>1</sup>

Нет, нельзя выделить, отвлечь какой-либо один элемент поэтической формы, приписав ему объективный смысл, — такой смысл свойствен лишь поэзии в целом, как словесному искусству. Особенность поэзии в том и заключается, что все составляющие ее смысловые и формальные, внутренние и внешние элементы нерасчленимы, — они взаимосвязаны и зависят друг от друга: ритм и звук, смысл и порядок слов, строка и фраза, длина слова и метрическая стопа. Измените один из этих элементов — и всё, без исключения всё придется изменить. Таков железный закон искусства поэтического слова.

История стихотворного перевода дает немало примеров этой устойчивости, синтетичности формы. В сущности, примеры, которые будут приведены ниже, принципиально не отличаются от примера с пушкинскими вариантами ответа Плетневу.

Лермонтов в 1838 году перевел один из «Крымских сонетов» А. Мицкевича — «Вид гор из степей

---

<sup>1</sup> Б. В. Томашевский. Стих и язык. М. — Л., Гослитиздат, 1959, стр. 38 и 28.

Козлова». Вот этот сонет в оригинале, а вслед за ним — довольно близкий перевод, исполненный современным поэтом-переводчиком О. Румером:

WIDOK GÓR ZE STEPÓW KOZŁOWA

Pielgrzym i Mirza

Pielgrzym

Tam? czy Allah postawił ściana morze lodu?  
Czy aniołom tron odlał z zamrożonej chmury?  
Czy Diwy z ćwierci lądu dźwignęli te mury,  
Aby gwiazd karawanę nie puszczać ze wschodu?

Na szczycie jaka łuna! pożar Carogrodu!  
Czy Allah, gdy noc chyłał rozciągnęła bury,  
Dla światów żeglujących po morzu natury  
Tę latarnię zawiesił wśród niebios obwodu?

Mirza

Tam? — Byłem; zima siedzi, tam dzioby potoków  
I gardła rzek widziałem pijące z jej gniazda;  
Tchnąłem, z ust mych śnieg leciał; pomykałem kroków,

Gdzie orły dróg nie wiedzą, kończy się chmur jazda,  
Minąłem grom drzemiący w kolebce z obłoków,  
Aż tam, gdzie nad mój turban była tylko gwiazda.  
To Czatyrdah!

Pielgrzym

Aa!!

ВИД ГОР ИЗ СТЕПЕЙ КОЗЛОВА

Пилигрим

Аллах ли там оплот из ледяных громад  
Воздвиг и ангелам отлил престол из тучи?  
Иль Дивы этот вал поставили могучий,  
Чтоб звездам преграждать дорогу на закат?  
Какой там блеск вверхху! Пылает ли Царьград,  
Иль то Аллах зажег маяк на горной круче,  
Чтобы указывать пути в ночи дремучей  
Мирам, которые во мгле небес кружат?

Мирза

Туда взбирался я... там, пасти рек питая  
И клювы родников, сидит Зима седая;  
Там исторгали снег, дыша, мои уста;  
Я был, где и орлам дороги незнакомы,

Я тучи миновал, в которых дремлют громы,  
И над моей чалмой стояла лишь звезда.  
То Чатырдаг наш!

Пилигрим

А!

Перевод Лермонтова:

ВИД ГОР ИЗ СТЕПЕЙ КОЗЛОВА

Пилигрим

Аллах ли там среди пустыни  
Застывших волн воздвиг твердыни,  
Притоны ангелам своим;  
Иль дивы, словом роковым,  
Стеной умели так высоко  
Громады скал нагромоздить,  
Чтоб путь на север заградить  
Звездам, кочующим с востока?  
Вот свет все небо озарил:  
То не пожар ли Цареграда?  
Иль бог ко сводам пригвоздил  
Тебя, полночная лампада,  
Маяк спасительный, отрада  
Плывущих по морю светил?

Мирза

Там был я; там, со дня создания,  
Бушует вечная метель;  
Потоков видел колыбель.  
Дохнул — и мерзнул пар дыханья.  
Я проложил мой смелый след,  
Где для орлов дороги нет,  
И дремлет гром над глубиною,  
И там, где над моей чалмою  
Одна сверкала лишь звезда,  
То Чатырдаг был. . .

Пилигрим

А! . .

Сонет Мицкевича написан двенадцатисложным стихом. Лермонтов заменил его восьмисложником и к тому же пренебрег формой итальянского сонета: вместо 15 строк оригинала у него 24 строки. Классическая система сонетной рифмовки заменена свободной. Так, у Мицкевича оба катрена рифмуются по схеме АББА/АББА, у Лермонтова соответствующие им 14 строк имеют такую схему рифм: ААббВггВдЕд



*ЕЕд*.<sup>1</sup> Таким образом, уже эта первая часть стихотворения у Лермонтова представляет собой подобие сонета — два четверостишия и два трехстишия, рифмованных вполне вольно.

Смысл сонета передан близко. Лермонтов не прибавил ни единого образа и ничего не потерял (разве только аллегорический образ Зимы, восседающей на вершине Чатырдага). В смысле словесно-образной точности перевод Лермонтова может считаться образцовым. И все же, прочитав его после оригинала, нельзя не ощутить: это совсем другое стихотворение, лишь тематически связанное с сонетом Мицкевича.

Сонет Мицкевича подчинен законам сонетной композиции, которые определяют не только структуру внешней формы, но и динамику содержания. Два катрена — вопрос, два терцета — ответ. В первом катрене речь идет о Крымских горах, во втором — о главной их вершине, освещенной закатным солнцем; в первом терцете ответа — о вечных снегах Чатырдага, во втором — о его высоте.

Композиция сонета такова, что взгляд читателя повторяет путь поэта: общий план гор — общий вид главной вершины — крупный план ледников — самая вершина Чатырдага, над которой высится чалма путника, и еще выше — над этой чалмой — звезда. По ступеням строф читатель совершает постепенное восхождение на Чатырдаг, двигаясь от общего плана к крупному и сверхкрупному — чалма, звезда. Слово «gwiazda» (звезда) означает самую высшую точку в пространстве, оно же и последнее слово сонета: это еще раз энергично подчеркивает, что стихотворение устремлено снизу вверх. Каждая строфа посвящена лишь одной из тем. За пределы сонета вынесено название горы — слово «Чатырдаг» и восхищенный возглас пилигрима: «А!» Оба заключительные восклицания приобретают поэтому особую выразительность и вескость. Мало того, что каждая строфа — один из этапов приближения путника к горе: каждая строка сонета — отдельный грандиозный образ. Внешняя фор-

---

<sup>1</sup> Здесь и ниже прописная буква означает женское окончание, строчная — мужское.

ма, структура стихотворения абсолютно отвечает теме: стих монолитен, каждая строфа — глыба. Мы не только узнали о Чатырдаге, мы втянуты в самый процесс его узнавания. Слова, строки, строфы, синтаксис, композиция — каждый из этих элементов стихотворения несет образную нагрузку, является образом, — образом восхождения на вершину Чатырдага.

У Лермонтова темы и образы не организованы строфами — стрóf вообще нет. Нет и автономной монолитности строк — фраза захватывает произвольно по 3—4—5 строчек. Здесь не столько показ пейзажа, воплощенного в самую материю строфы и ритма, сколько рассказ об этом пейзаже. Недаром появляются чисто повествовательные обороты и интонации, отсутствующие в оригинале:

Вот свет все небо озарил. . .

и такой условный поэтический прием, как риторическое обращение, нарушающее логику диалога:

Тебя, полночная лампада. . .

Стихотворение Лермонтова ориентировано на литературную традицию стихотворного пейзажа, восходящую к пушкинскому «Кавказскому пленнику», а Пушкин, со свойственной ему жанровой определенностью, в «Примечаниях» к повести отсылал читателя к своим предшественникам — Державину, автору «Оды графу Зубову», и Жуковскому, написавшему «Послание к Воейкову». Отсюда ряд чуждых оригиналу эпитетов: «словом *роковым*», «*полночная лампада*», «*маяк спасительный*», «*вечная мятель*», «*смелый след*». Отсюда стихи, напоминающие строки собственных лермонтовских стихов:

. . . Плывущих по морю светил. . .

. . . В пространстве брошенных светил. . .

(«Демон»)

Таким образом, Лермонтов не просто перевел стихотворение Мицкевича на другой язык — он еще перевел его в другую стилистическую тональность. Изменились все компоненты, составляющие поэтическую форму: ритм, система рифмовки, звучание, словарь, синтаксис, соотношение фразы и строки — а это со-

отношение синтаксических и ритмических единиц является важнейшей чертой стихотворной формы. Изменилась динамика образов. Все это значит, что изменилась не только внешняя форма, но и структура поэтического содержания.

Сжатый традиционной формой сонета, диалог у Мицкевича носит более условный характер, — сквозь вопросы пилигрима и ответы мирзы отчетливее звучит авторский голос. Вольное стихотворение Лермонтова оказывается в большей степени драматизированным. Оно проникнуто романтическим лиризмом, но этот лиризм совсем иного качества, чем у Мицкевича, — более непосредственный и открытый. Иное отношение поэта к изображаемому, а значит — иной образ поэта.

Немало написано о переводе Лермонтова из Гейне — «На севере диком...». Нас в данной связи интересует не только окончательный текст перевода, но и первый его вариант, исполненный в начале 1841 года, незадолго до второго (весна 1841 года). Приводим оригинал и оба лермонтовских перевода:

Ein Fichtenbaum steht einsam  
Im Norden auf kahler Höh'.  
Ihn schläferet; mit weißer Decke  
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,  
Die weit im Morgenland  
Einsam und schweigend trauert  
Auf brennender Felsenwand.

#### 1 - й вариант

На холодной и голой вершине  
Стоит одиноко сосна,  
И дремлет... под снегом сыпучим  
Качаясь дремлет она.  
Ей снится прекрасная пальма  
В далекой восточной земле,  
Растущая тихо и грустно  
На жаркой песчаной скале.

#### 2 - й вариант

На севере диком стоит одиноко  
На голой вершине сосна  
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим  
Одега, как ризой, она.

И снится ей все, что в пустыне далекой —  
В том крае, где солнца восход,  
Одна и грустна на утесе горючем  
Прекрасная пальма растет.

Первый перевод Лермонтова отличается большой близостью — почти все слова-образы оригинала нашли русское соответствие, почти ничего не добавлено. В первом четверостишии выпало только «mit weißer Decke» (белым покрывалом или одеялом) и «Eis» (лед); во втором — близость поразительная, и только прибавлен один эпитет к слову пальма — «прекрасная». Да и ритмически стихотворение похоже на подлинник — трехстопный амфибрахий был в ту пору самым верным русским воссозданием трехударного дольника, тем более, что гейневский дольник имеет амфибрахическую основу. Так, у строчек

Im Norden auf kahler Höh'...

Umhüllen ihn Eis und Schnee...

Auf brennender Felsenwand...

одинаковая метрическая схема — почти чистый амфибрахий:

○ / ○ ○ ○ / ○ ○ /

Стилистически Лермонтов точен. У него, как и у Гейне, неприятательные, прямые слова, две — на все стихотворение всего две — незаметных, скромных рифмы (сосна — она, земле — скале). Почти нет дополнительных эпитетов. И вот что самое удивительное — Лермонтов с абсолютной точностью воспроизвел гейневский синтаксис соотносительно с движением стиха и членением его на строки: первая фраза охватывает две первых строки, после чего особняком поставлены слова, составляющие стопу амфибрахия:

Ihn schläfert... — И дремлет...

Следующая фраза занимает полтора стиха; остаток третьей строки — предложное дополнение:

...mit weißer Decke — ...под снегом сыпучим

и четвертая строка — сказуемое с подлежащим.

Второе четверостишие передано, как в подлиннике, одной развернутой фразой, которая своей целост-

ностью противостоит дробному — из трех предложений — синтаксису первой строфы: придаточное предложение (Die weit im Morgenland...) воспроизведено русским причастным оборотом (Растущая...). Так ритмико-синтаксическими, интонационными средствами Гейне, а вслед за ним Лермонтов, выражает идею противоположности образов — севера и юга, тревожной мечты и печально-безмолвного покоя, сосны и пальмы.

Некоторое время спустя Лермонтов создал второй вариант перевода, изменив ритмическую основу: трехстопный амфибрахий уступил место чередованию четырех- и трехстопного амфибрахия. В новой строфе первая, длинная строка имеет женское окончание, укороченная — мужское. Вместе с изменением ритма решительно изменился и стилистический ключ. Стихотворение приобрело явный романсный характер, чуждый и гейневскому оригиналу, и первому варианту перевода.

Лермонтов очень усилил звучность стихотворения. Если раньше на все восемь строк было всего две скромных рифмы, то теперь связаны рифмой все без исключения концы строк, перекликающиеся даже на большом расстоянии: первая и пятая строки (одиноко — далекой), третья и седьмая (сыпучим — горячем). Возросло число эпитетов; у Гейне определения конкретны, деловиты и логичны, у него нет ни «дикого севера», ни «далекой пустыни», ни «прекрасной пальмы», ни «сыпучего снега» (впрочем, последние два эпитета уже были в первом варианте). Резко повышена лексика, чему способствует и перифраза «В том крае, где солнца восход», и эпитет «горючий» (раскаленный), и в особенности сравнение «Одета, как ризой, она»: «риза» — высокий, обобщающе-отвлеченный синоним «одежды». Так, у Пушкина в «Арионе»:

Я гимны прежние пою  
И ризу влажную мою  
Сушу на солнце под скалою.

Или в «Евгении Онегине»:

Под ризой бурь, с волнами спора,  
По вольному распутью моря,  
Когда ж начну я вольный бег?

Вместе с размером совершенно изменился и ритмико-интонационный строй стихотворения, зависящий от отношения фразы со строкой. Уже нет отдельно стоящего «И дремлет», вместо этого — гармоническое полустиише: «И дремлет качаясь...», ритмически соответствующее полустиишию первой строки: «На севере диком...». Вообще теперь все строки оказываются до конца гармонизованными, упорядоченными, в стихотворении господствует полная симметрия — как в первой, так и во второй строфе, где длинные строки тоже распадаются на полустиишия с несколько иным соотношением. Схема в первой строфе такова:

○ ′ ○ ○ ′ ○ || ○ ′ ○ ○ ′ ○ (1-я и 3-я строки)

Во второй строфе:

○ ′ ○ ○ ′ || ○ ○ ′ ○ ○ ′ ○ (1-я и 3-я строки)

Обе строфы и здесь противопоставлены друг другу, но, как видим, уже не с той прямолинейностью и резкостью, как в первом варианте, а с удивительной музыкальной тонкостью.

Итак, стихотворение стало другим. Оно далеко отошло от простоты гейневской разговорности. Оно стало романсным, возвышенным, звучным, урегулированно-симметричным. Оно поднялось на иной уровень обобщения. Изменилась не только форма, но и поэтическое содержание стихотворения. «Исчезают герой, и героиня, и любовь героя к героине, как это было у Гейне... Герой Лермонтова не ищет для себя опоры: он сознает собственную мощь, богатство и красоту. Лермонтовской сосне снится, какая необычайная жизнь погибает в ней», — пишет, может быть с излишней категоричностью, Н. Берковский.<sup>1</sup> Конечно, у Лермонтова снято противопоставление мужского и женского рода («der Fichtenbaum» — «die Palme»), но это ведет к изменению содержания в том смысле, что теперь речь не только о любви, но и вообще об отношении двух одиноких и тоскующих живых существ.

<sup>1</sup> Г. Гейне. Книга песен. Переводы русских поэтов. М., Гослитиздат, 1956, стр. 9—10.

Стилистическая структура нового перевода говорит об укрупнении плана, о более высокой степени гуманистического обобщения.

Впрочем, Лермонтов и не воспринимал свою работу над Гейне как перевод. Он стремился усвоить для русской словесности полюбившееся ему немецкое стихотворение, — его не волновали проблемы точности или верности оригиналу в той форме, в какой они стоят перед нами теперь. А «Сосна» Гейне была удивительно близка русскому поэту всей образной структурой. Через лирику Лермонтова проходят две противоположные темы — юга и севера, тепла и стужи, свободы и рабства, знойного Кавказа и холодного Петербурга; так материализуются темы эти в лирике конца тридцатых — начала сороковых годов. Про М. А. Щербакову Лермонтов писал, что

...юга родного  
На ней сохранилась примета  
Среди *ледяного*,  
Среди беспощадного света, —

противопоставляя ледяной свет жарким страстям, естественности юга. Вспомним другие характеристики Петербурга и света: «Из-под таинственной, *холодной* полумаски...» или — «На наших дам *морозных* / С досадой я смотрю...». Понятно, что гейневская лирическая символика привлекла Лермонтова, и стихотворение «На севере диком...» вошло в строй лермонтовской поэзии как собственное стихотворение.

Несмотря на иной подход к переводному творчеству у Лермонтова — по сравнению с современными нам профессиональными переводчиками, — опыт великого поэта очень поучителен. Два лермонтовских варианта «Сосны» позволяют наглядно увидеть, что такое специфическое для поэзии содержание: перестройка ритмики соответствует полной стилистической перестройке произведения, а вместе с тем и новому философскому смыслу лирической образности.

Еще один пример из Лермонтова — его перевод гейневского восьмистишия: «Они любили друг друга...». На этот раз сохранились три варианта, написанные в 1841 году.

Sie liebten sich beide, doch keiner  
Wollt' es dem andern gestehn;  
Sie sahen sich an so feindlich,  
Und wollten vor Liebe vergehn.

Sie trennten sich endlich und sahn sich  
Nur noch zuweilen im Traum;  
Sie waren längst gestorben,  
Und wußten es selber kaum.

(Они оба любили друг друга, но ни один не желал признаться в этом другому; они так враждебно смотрели друг на друга — и готовы были умереть от любви. Они наконец расстались и только иногда видели друг друга во сне; они давно умерли, и едва ли сами знали об этом.)

### 1-й вариант (черновой)

Они любили друг друга так нежно,  
С такой глубокой и страстной тоскою,  
Но как враги друг друга боялись,  
И были речи их пусты и хладны.

Они расстались, и только порою  
Во сне друг друга видали, — но скоро  
Им смерть настала — и встретились в небе,  
И что же? Друг друга они не узнали.

### 2-й вариант (черновой)

Они любили друг друга так нежно,  
С тоскою глубокой и страстью мятежной!  
Но как враги опасались встречи,  
И были пусты и хладны их речи.

Они расстались в безмолвном страданье  
И милый образ во сне лишь видали.  
Но смерть пришла; им настало свиданье...  
И что ж? друг друга они не узнали.

### 3-й вариант (окончательный)

Они любили друг друга так долго и нежно,  
С тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной!  
Но как враги избегали признанья и встречи,  
И были пусты и хладны их краткие речи.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье  
И милый образ во сне лишь порою видали.  
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...  
Но в мире новом друг друга они не узнали.



В отличие от прежнего примера, здесь от варианта к варианту нет решительной перестройки — Лермонтов накапливал новое качество постепенно. Уже в первом варианте в перевод внесены те принципиальные вольности, которые — в увеличенном виде — останутся в окончательном тексте. У Гейне — нарочито прозаический рассказ, самые будничные слова, контрастирующие с общечеловеческим трагизмом сюжета, но отвечающие теме: нелепо, глупо, бессмысленно люди губят свою жизнь, будничны и незаметны людские драмы. Кто они, эти люди? Может быть, это самые простые Ганс и Грета из народной песни или сказки. Может быть, это герои с пылкими страстями. Гейне очертил ситуацию и дал ей оценку только подчеркнутой авторской нейтральностью. Пользуясь новейшей терминологией, можно сказать, что страсти его героев «уведены в подтекст». На фоне графической сдержанности и внешней прозаичности выделяются лишь два слова: «feindlich» (враждебно) и «vog Liebe vergehn» (погибнуть от любви).

Лермонтов начал с того, что стал «выводить из подтекста» страсти обоих любящих. У Гейне: «Они любили друг друга», Лермонтов добавляет: «...так нежно, / С такой глубокой и страстной тоскою», затем еще усиливает: «С тоскою глубокой и страстью мятежной!», и, наконец, еще добавляет: «...так долго и нежно, / С тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной!» У Гейне: «Ни один не желал признаться в этом другому», Лермонтов усиливает и конкретизирует: «...друг друга боялись, / И были речи их пусты и хладны», а затем еще подробнее: «...избегали признанья и встречи, / И были пусты и хладны их краткие речи». У Гейне любящие «давно умерли, но едва ли сами знали об этом». У Лермонтова умершие не узнают друг друга в загробном мире. Явное расхождение видно лишь в этом последнем случае. Но оно ничуть не больше, чем то, которое намечается с первой же строки стихотворения: у поэтического искусства непреложные законы, — измененная стилистика первой строки непременно ведет к изменению сюжета в последней.

Второй пример из лермонтовской переводческой практики с лабораторной наглядностью свидетельствует о том, насколько форма в поэзии насыщена содержанием, или, точнее, насколько она сама по себе является единственным его бытием. На наших глазах идет процесс осуществления этой формы-содержания: от декламационной интонации белого стиха до романсных пятистопных ямбов и анапестов последнего варианта, — в них романтический замысел Лермонтова получил свое окончательное воплощение. Важнейшая внешняя черта последнего решения уже сохранилась в начальном наброске — медлительные, тягуче-однообразные женские окончания, которые превратились в смежные рифмы первой строфы и перекрестные рифмы второй, причем последние еще объединены между собою ассонансами, усиливающими щемящую томительность интонации (страданье — видали — свиданье — узнали).

Три варианта лермонтовского перевода позволяют видеть постепенную кристаллизацию замысла (а значит, и формы), все дальше уходящего от Гейне — от первого варианта к последнему и от первой строки — к последней. Чем же стихотворение Лермонтова отличается по содержанию от гейневского? В уже цитированной статье Н. Берковский пишет: «Герои Лермонтова — другая среда и другие характеры, нежели в немецком подлиннике. Герои Гейне — маленькие, робкие люди, не смеющие предаться собственному чувству. Главный мотив Лермонтова — гордость, «гордое страдание». Герои Гейне боятся, что чувство их выше их самих, герои Лермонтова — что оно способно унижить их, сделать слабыми... Лермонтов перенес скромных героев Гейне на светскую сцену, и это дало другой тип отношений, другую психологию, а также и другую развязку».<sup>1</sup> Все это безусловно верно. Повторим, однако, что эти глубокие сдвиги, меняющие социальный и даже философский смысл произведения, коренятся во всех без исключения элементах стиховой ткани, составляющих органическое единство.

---

<sup>1</sup> Г. Гейне. Книга песен. Переводы русских поэтов, стр. 10.

Выразительным примером того, как с ритмической перестройкой связано полное стилистическое, а значит, и смысловое видоизменение, может явиться еще один классический перевод из Гейне: между 1827 и 1830 гг. Ф. Тютчев перевел «Кораблекрушение» (из цикла «Северное море»).

Герой стихотворения выброшен на берег необитаемого острова и с отвращением смотрит на небо, на море, на чаек: все это ему теперь ненавистно. Он вспоминает былое: глаза женщины, которую он любил, подобные черным солнцам. Но теперь нет возврата — он обречен на гибель посреди дикой пустыни. Разумеется, кораблекрушение — это образ и конкретный, и обобщающий: гибель юности, надежд. В гейневской метафоре сосуществуют оба плана.

Вольный стих Гейне очень гибок. Он свободен от метрической инерции, он может выделить слово или речение, окружив их почти прозаическим контекстом, может высоко поднять какую-то часть стихотворения. Здесь мечты героя, его воспоминания стилистически противоположны картине дикой, враждебной ему природы: так в поэзии Гейне романтическая иллюзия враждует с мертвенным миром житейской, бюргерской прозы. Поэтому «Кораблекрушение» (по-немецки, собственно, «Потерпевший кораблекрушение» — «Der Schiffbrüchige») несет в себе и третий план, еще более общий — крушение романтических иллюзий.

В соответствии с этой структурой в стихотворении и два ритмико-интонационных, стилистических плана.

Вот как говорится о природе:

Vor mir woget die Wasserwüste,  
Hinter mir liegt nur Kummer und Elend,  
Und über mich hin ziehen die Wolken,  
Die formlos grauen Töchter der Luft,  
Die aus dem Meer in Nebeleimern  
Das Wasser schöpfen,  
Und es mühsam schleppen und schleppen,  
Und es wieder verschütten ins Meer,  
Ein trübes, langweil'ges Geschäft,  
Und nutzlos, wie mein eignes Leben.

Весьма близко эти строки воссозданы в новейшем переводе П. Карпа, у которого, правда, ритмический импульс несколько ослаблен:

Передо мной — бесконечная водная пустыня,  
Позади меня — горе и беда,  
А надо мной — плывут облака,  
Серые, безликие дочери воздуха;  
Они черпают воду из моря  
Ведами туманов,  
Тащат ее с трудом, — тащат  
И опять выливают в море.  
Унылое, скучное занятие,  
Бесмысленное, как жизнь моя.<sup>1</sup>

В переводе Ф. Тютчева эти почти прозаические в своей простоте строки переданы гармонизированным, четким пяти- и четырехстопным ямбом:

Передо мной пустыня водяная,  
За мной лежат и горе и беда,  
А надо мной бредут лениво тучи,  
Уродливые дщери неба!  
Они в туманные сосуды  
Морскую черпают волну,  
И с ношей вдаль, усталые, влекутся,  
И снова выливают в море! . .  
Нерадостный и бесконечный труд!  
И суетный, как жизнь моя! . .

Урегулированный ритм приходит не один, — с ним вместе совсем иная, чем у Гейне, эстетизированная, торжественно-приподнятая лексика. Все оказывается вознесенным в более высокий, патетический план. У Гейне: «и надо мной проходят тучи», у Тютчева: «и надо мной бредут лениво тучи»; у Гейне: «бесформенные, серые дочери неба», у Тютчева: «уродливые дщери неба». Вместо «ведер» — «сосуды», вместо «черпают воду» — «морскую черпают волну», вместо «с трудом тащат и тащат» — «и с ношей вдаль, усталые, влекутся», вместо «унылое, скучное занятие» — «нерадостный и бесконечный труд», вместо «бесцельный» — «суетный».

Средняя часть стихотворения — воспоминание о бывшей любви — у Тютчева стилистически ближе к Гейне, но, в отличие от оригинала, не контрастирует ни с началом, ни с концовкой, которая у Гейне звучит так:

---

<sup>1</sup> Г. Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 1, М., Гослитиздат, 1956, стр. 167.

Schweigt, ihr Wogen und Möwen!  
Vorüber ist alles, Glück und Hoffnung,  
Hoffnung und Liebe! Ich liege am Boden,  
Ein öder, schiffbrüchiger Mann,  
Und drücke mein glühendes Antlitz  
In den feuchten Sand.

В переводе П. Карпа:

Молчите, волны и чайки!  
Прошло это все — любовь и надежда,  
Надежда и счастье, — лежу на земле я,  
Человек, потерпевший крушение,  
И горячим лицом прижимаюсь  
К сырому песку.

У Ф. Тютчева все это переоркестровано:

Молчите, птицы, не шумите, волны,  
Все, все погибло, счастье и надежда,  
Надежда и любовь! . . Я здесь один, —  
На дикий брег заброшенный грозою,  
Лежу простерт — и рдеющим лицом  
Сырой песок морской пучины рою!

Все, как уже было показано прежде: вместо «одинокий, потерпевший крушение человек» — «на дикий брег заброшенный грозою», вместо «лежу» — «лежу простерт», вместо «прижимаюсь горячим лицом к сырому песку» — «. . рдеющим лицом / Сырой песок морской пучины рою!»

Изменен, урегулирован ритм. Изменился отбор слов. Иным стал стиль, иной — интонация и иным — поэтическое содержание всего стихотворения в целом, ибо неузнаваемо изменился лирический герой, его голос, его отношение к миру — к окружающей природе и к прошлому. Отвращение к враждебной природе, бессмысленно переливающей воду из пустого в порожнее, заменилось благоговейным и восхищенным отношением. Конечно, «ведра» — те же «сосуды», а «нерадостный и бесконечный труд» — то же самое, что «унылое, скучное занятие». То, и совершенно не то — прямо-таки обратное.

Комментируя этот перевод Ф. Тютчева, исследователь русской поэзии и сам блестящий поэт-переводчик Ю. Н. Тынянов писал: «В стихотворении «Кораб-

лекрушение» Тютчев [...] пытается дать аналогию метра подлинника и передает его вольный ритм через чередование пяти, четырех и трехстопного ямба. Конец стихотворения разрешен у Гейне метрической внезапностью — короткой, бьющей строкой:

In den feuchten Sand.

Вместо этого Тютчев дает подобие монолога классической драмы:

Молчите, птицы, не шумите, волны...  
и т. д.

В переводе этого стихотворения уже полная победа традиции над генезисом... Гейне здесь скорее всего напоминает Державина... Так чужое искусство явилось для Тютчева предлогом, поводом к созданию произведений, традиция которых на русской почве восходила к XVIII веку.<sup>1</sup>

Прочитав перевод Ф. Тютчева, можно было бы сказать: содержание осталось, русский поэт изменил только тональность, стиль. Но читатель, осознавший, что в поэзии тон делает не только музыку, но и содержание, что стиль, форма неотделимы от смысла, сути, идеи, скажет: Ф. Тютчев создал другое стихотворение, лишь по теме похожее на гейневское, а на самом деле противоположное ему.

А. Блок записал в дневнике: «Чтоб он, воскреснув, встать не мог» (моя), «Чтоб встать он из гроба не мог» (Лермонтов, сейчас вспомнил) — совершенно разные мысли. Общее в них — «содержание», что только доказывает лишний раз, что бесформенное содержание, само по себе, не существует, не имеет веса.<sup>2</sup>

Эта блестящая формула А. Блока говорит о том, чем является творчество поэта-переводчика: всякий раз — созданием нового поэтического содержания. Не подбором и подгонкой формы к готовому содержанию, как в магазине готового платья подбирают и

<sup>1</sup> Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 395—397.

<sup>2</sup> Записные книжки Ал. Блока. Л., «Прибой», 1930, стр. 197 (запись от 13 июля 1917 г.).

подгоняют костюм к фигуре покупателя, а созданием нового единства смыслового содержания и словесной формы. Автор новейшего исследования поэтики перевода Гиви Гачечиладзе справедливо пишет: «С первого взгляда кажется, что перевод действительно невозможен, если воссоздание произведения возможно лишь путем повторения единства формы и содержания, а основным элементом этой формы является язык, на котором произведение написано. Но из этого кажущегося логического тупика есть выход: перевод есть творчество. Творчество потому, что в нем воссоздаются форма и содержание не в отдельности, а в единстве... Переводчик должен создать аналогичное оригиналу единство формы и содержания».<sup>1</sup>

Непонимание сложности этой эстетической проблемы приводило некоторых теоретиков к определению незыблемых правил, которых якобы всегда должен придерживаться переводчик; среди этих правил — эквилинеарность (сохранение равного числа строк), эквиритмия (сохранение ритма и метра подлинника), воспроизведение синтаксиса, переносов из строки в строку и прочих внешних черт формы. Непонимание внутренней диалектики вторичного искусства стихотворного перевода, средствами которого создается новое единство содержания и формы, новое поэтическое содержание, приводит некоторых критиков к неверной оценке переводных произведений. Такие критики пользуются догматическим критерием точности. Между тем для определения художественности перевода одного, раз навсегда установленного критерия нет и не может быть.

---

<sup>1</sup> Г. Р. Гачечиладзе. Проблема реалистического перевода. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Тбилиси, Изд-во АН Грузинской ССР, 1961, стр. 26—27.

Я полагал, что читатель будет требовать от меня точности не по счету, а — если можно так выразиться — по весу.

*Цицерон. «О наилучшем роде ораторов»,  
V, 14*

В статьях о стихотворном переводе критики порой поступают весьма нехитрым способом. Они дают свой подстрочник, сопоставляют его с переводом и, обнаружив значительные расхождения, восклицают: «Далеко! Неточно!» Этого оказывается достаточно, чтобы с порога осудить поэтический перевод, объявить его неудачным, искажающим оригинал. Между тем зачастую искажающим оказывается отнюдь не перевод, а метод его критической характеристики. Нет и не может быть у н и в е р с а л ь н о г о критерия для оценки верности перевода оригиналу. Верность — понятие непостоянное, меняющееся в зависимости от того, к какому виду поэзии относится переводимая вещь. В одном случае решающую роль играет близкое воспроизведение смыслового содержания стихов, и тогда нелепым догматизмом окажется требование музыкально-архитектонической, ритмической, эмоциональной адекватности. В другом случае сущность стихотворения — авторская эмоция, доносимая до читателя словесно-музыкальными средствами; можно ли тогда настаивать на полной передаче смыслового объема слов? В третьем случае важнейшей чертой подлинника является живая непосредственность разговорной интонации. В четвертом — чисто формальная игра на рифмах, на звучании слов, на их корневом родстве, и переводчик будет прав, если, воссоздавая эту игру, пренебрежет другими, менее важными, менее существенными элементами произведения. Современная школа советского перевода достигла умения дифференциро-



ванно оценивать характер верности для каждого автора и даже — бывает! — для каждого стихотворения. Многочисленные неудачи в переводческой практике XIX — начала XX века, а также в период формалистических увлечений двадцатых и тридцатых годов связаны с метафизически негибким представлением о предустановленной от века, единственно возможной форме точности, требуемой во всех случаях, безотносительно к материалу.

В зависимости от типа поэзии меняется соотношение между логическим содержанием, стилистической экспрессией, ритмо-мелодическим и звуковым рисунком. Так, в произведениях классицизма первое, господствующее место сохраняется за смысловым содержанием и стилистической окраской слова при большей или меньшей нейтральности других элементов — ритмических, изобразительно-звуковых.

Неправо о вещах те думают, Шувалов,  
Которые Стекло чтут ниже Минералов.  
*(М. Ломоносов. «Письмо о пользе стекла»)*

Задача переводчика таких стихов — в возможно более близком воспроизведении мысли автора, выраженной в форме чеканного александрийского стиха. И созвучие «неправо — Шувалов», и другие формальные особенности стиха, вроде пиррихий на 2-й и 5-й стопах обеих строк, играют здесь весьма подчиненную роль. И если переводчику не удастся поставить имя «Шувалов» в рифму, но удастся с такой же четкостью и подчеркнутой логичностью выразить мысль Ломоносова, он может считать свою задачу выполненной.

Терек воеет, дик и злобен,  
Меж утесистых громад,  
Буре плач его подобен,  
Слезы брызгами летят.

*(М. Лермонтов.  
«Дары Терека»)*

Романтический стих Лермонтова подчинен иным закономерностям. Для него характерно стремительное и как бы стихийное развитие образа. Метафора «Терек — зверь» проводится с последовательностью, но

читателя потрясает именно эта самая последовательность, доведенная до предела. Можно сказать, что своеобразие выразительности этих стихов — в резком противоречии между обычной логикой и логикой развития метафорического образа. Не «буря Терека подобна плачу», или «брызги Терека летят слезами», а, наоборот, «буре плач его подобен», «слезы брызгами летят». Зверь-Терек сопоставляется в новой метафоре с неким горным потоком. Любопытно в этой связи и неожиданно парадоксальное сочетание «утесистые громады» — вместо «громадные утесы». Именно отмеченные черты и являются важнейшими для стиля лермонтовского четверостишия.

Задача переводчика иная, чем в первом примере. Ни на одном языке он не сможет построить аналогичной строфы, воспроизведя и детали, и целое. Ему надо найти главное и за это главное вести борьбу с неподатливыми второстепенными элементами. Немецкий переводчик русских поэтов Ф. Фидлер так решил эту задачу:

Durch Gefels in wildem Jagen  
Brüllt der Terek grimmigemut;  
Sturmesheulen — seine Klagen,  
Schaumgeperl — die Tränenflut.

Разумеется, тут есть расхождения. Вместо «утесистых громад» — «утесы» (Gefels), вместо «Терек воеет, дик и злобен» — «в дикой скачке воеет Терек, разъярен», вместо «плача» — «жалоба», вместо «бури» — «завывание бури», вместо «брызг» — «сверкающая пена», вместо «слез» — «поток слез». Но эти расхождения, которые касаются чуть ли не всех слов четверостишия, решающего значения не имеют — они не мешают переводу Ф. Фидлера быть вполне верным. Удаленность формальная, словесная ведет к близости по существу, близости поэтической. Фидлер близок к лермонтовскому оригиналу, потому что воспроизводит важнейшую черту стиля переводимого поэта — своеобразие развития метафоры «Терек — зверь». Но и не только поэтому. Синтаксически его стих повторяет лермонтовский: первое предложение растянуто на две строки, а два других, самостоятельно метафориче-

ские, противопоставленные ему краткостью, занимают по строке, будучи при этом параллельны друг другу. Как и у Лермонтова, слова не всегда стоят в наиболее обычном порядке, конструкции порою сознательно усложнены. Но при этом в переводе сохранена звуковая полновесность, чистота и энергия стиха.

Переводчик правильно понимал соотношение между целым и его элементами, между формой и фразой, фразой и отдельными словами. Как видим, соотношение здесь иное, чем в первом примере. Близость к оригиналу приобрела иной характер, у понятия «верность» в данном случае другие критерии. Иной тип поэзии — иное понятие верности, иные пути ее достижения.

В известной статье 1905 года «Фиалки в тигеле» В. Брюсов сформулировал принцип поэтического перевода; этот принцип и в наше время остается наиболее плодотворным обобщением творческой практики лучших мастеров — профессионалов переводческого искусства. Брюсов указывает на различные составные элементы стихотворного произведения, «сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника, — таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков». И далее Брюсов говорит: «Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно — немисливо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов). Но есть стихи, в которых первенствующую роль играют не образы, а, например, звуки слов (“The Bells” Эдгара По) или даже рифмы (многие из шуточных стихотворений). Выбор этого элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода».<sup>1</sup> Брюсовская теория, его «метод перевода» должны быть развиты, — именно этот принцип и следует положить в основу эстетики поэтического перевода.

---

<sup>1</sup> В. Брюсов. Избранные сочинения в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1955, стр. 188—189.

Искусство поэта-переводчика начинается с умения найти угол расхождения между подлинником и переводом. Угол этот неизбежен. Задача в том, чтобы безошибочно — по точнейшему расчету, диктуемому знанием и творческой интуицией, — его определить. Иногда он может быть совсем острым, всего в несколько градусов, и тогда переводчик пойдет почти вплотную к оригиналу, воспроизводя и смысл, и композицию, и звучание, и образную структуру иноязычного стихотворения. Иногда, напротив, упрямое стремление двигаться в чрезмерной близости от подлинника грозит неминуемым провалом, и тогда нужно найти в себе смелость раздвинуть угол, довести его порой чуть ли не до девяноста градусов.

Все ли переводимо?

Практика лучших мастеров поэтического перевода доказывает, что так называемая «переводимость» зависит от степени близости к оригиналу или, вернее, удаленности от него. В самом деле, можно ли передать на другом языке стихи В. Хлебникова, которые построены на звуковой вязи, на тянущихся друг за другом похожих словах?

А ветер  
Он вытер  
Рыданье утеса  
И падает светел  
Выше откоса.  
Ветер утих. И утих.  
Вечер утех,  
У тех смелых берез,  
С милой смолой...<sup>1</sup>

Понятно, что если словесная вязь окажется непередаваемой, то и перевод этих стихов не состоится. В данном случае «вязь» значима больше, чем конкретные черты пейзажа, нарисованного поэтом. Однако ни на одном другом языке звучание данных слов не совпадает: *ветер* — *вытер* — *светел* — *вечер* — *утих* — *утих* — *утех* — *у тех* — *смелых* — *с милой*... Переводчику, очевидно, придется пойти на то, чтобы нарисовать дру-

---

<sup>1</sup> В. Хлебников. Стихотворения и поэмы. Л., «Советский писатель», 1960, стр. 112.

гой, в известной степени аналогичный пейзаж (хотя, может быть, и далекий от подлинника), — лишь бы воспроизвести то главное, что составляет специфику хлебниковского искусства. И это не слишком сложно, потому что здесь у Хлебникова формальный эксперимент преобладает над всеми другими художественными чертами стихотворения. Гораздо сложнее задача, встающая перед переводчиком гениального стихотворения А. Блока «Пляски осенние», где словесно-звуковая вязь — не внешний трюк, а та музыкальная стихия, которая одухотворяет все произведение, составляет суть его поэтического содержания:

Так волнуют прозрачные звуки,  
Будто милый твой голос *звонит*,  
Но молчишь ты, *поднявшая руки*,  
Устремившая *руки в зенит*.

И *округлые руки* трепещут,  
С белых плеч ниспадают струи,  
За тобой в хороводах *расплещут*  
*Осенницы* одежды свой.

*Осененная* реюшей влагой,  
Распустила ты пряди волос...<sup>1</sup>

Не передать переключки далеких и в то же время музыкально сближенных слов *звонит* — *зенит* — *округлые руки* — *осенницы* — *осененная* — значит признать непереводаемость стихотворения. Но это заключение было бы ложным, — на том или другом уровне приближенности можно решить любую, казалось бы неразрешимую задачу. В аналогичном случае нашел же немецкий поэт близкое соответствие блоковской словесной музыки:

Там воля всех вольнее воль  
Не приневолит вольного,  
И болей всех больнее боль  
Вернет с пути окольного!<sup>2</sup>

Wo Wahl erwählen auserwählt  
(Wer zwang je willig  
Wollenden?!)  
Bis Qual gequälten fortgequält  
Vom Steig, dem abwärts  
rollenden.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> А. Блок. Сочинения в двух томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 157

<sup>2</sup> Там же, стр. 266.

<sup>3</sup> Alexander Block. Gedichte, übersetzt von Reinhold v. Walter. Leipzig, 1921, S. 24.

Впрочем, разговор о Блоке несколько уводит в сторону от предмета. К этой теме мы вернемся ниже, в главе, посвященной лирической поэзии. Здесь же рассмотрим некоторые виды поэзии, каждый из которых предъявляет к переводчику особые требования в отношении верности.

Поэзия  
внешней  
формы

Прежде в книгах нередко можно было увидеть сноску: «Непереводимая игра слов». Техника перевода значительно прогрессировала, и теперь такие примечания стали редкостью. Опыт многих литераторов новейшего времени показал, что почти всякую игру слов, каламбур, остроту можно без труда воспроизвести средствами другого языка. В «Послесловии переводчика» к Байронову «Дон Жуану» Г. Шенгели не без основания замечает: «Всякая игра слов переводима или допускает равноценный субститут». Здесь же Шенгели приводит примеры таких замен — как правило, удачных. Так, в арсенале девиц, ищущих мужа, у Байрона значатся «теология, изящные — *fine* — искусства и еще более изящные — *finer* — корсеты»; переводчик пишет: «*глубь* теологии и *выпуклость* корсажей». <sup>1</sup> Без труда воссоздаются значимые комические имена, от передачи которых прежние переводчики воздерживались. У Г. Шенгели в «Дон Жуане» действуют герцог оф Нагл, мисс О'Сплэтни, мистер Рёчеблуд, поэт Рйтмдери. Великий мастер создания смешных значащих имен — Н. М. Любимов; в его переводе «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле появляются такие французские имена, как герцог де Пустомель, де Карпуз, де Шваль, Принц Паршá, ви конт де Вши, военачальник Молокосос, повара Грязнуйль, Соуспикан, Обмишуль, Труслив, Филе, Паскуд.

<sup>1</sup> Джордж Байрон. Дон Жуан. М., Гослитиздат, 1947, стр. 534—535.

Архижирей, Подливай, Обормот, Жри-Жри, Пейда-жри... Все это — дело остроумной изобретательности.

Молодой Виктор Гюго придумывал сложные стиховые формы. На первый взгляд кажется, что перевести такие формальные трюки на другой язык невозможно. Например, одно из стихотворений сборника «Оды и баллады» (1825) построено так, что каждая четная строка состоит лишь из одного или двух слогов, повторяющих окончание нечетной строки, и звучит как бы эхом предшествующего стиха:

Fuyez! — Mais un serf dans l'espace  
Passe,  
Et disparaît comme l'éclair,  
Clair!  
Taïant les chiens, taïant les hommes!  
Sommes  
D'argent et d'or paieront sa chair  
Cher!

и т. д., всего 140 строк!

Можно ли такое перевести? Мих. Донской отлично справился с этой, казалось бы, головоломной задачей. Отрывок из баллады «Охота бургграфа» в его переводе звучит так:

Мчитесь, спасайтесь от рыцарской длани,  
Лани!  
Бойтесь, косули, тугой тетивы,  
И вы!  
Скачут охотники. Вдруг — к их смятенью —  
Тенью  
Стройный олень промелькнул, где кусты  
Густы.  
«Гончих спустите по красному зверю!  
Верю —  
Псы нам покажут свою быстроту!  
Ату!  
Ловчие, вы удивитесь награде!  
Ради  
Дичи такой ничего, сенешаль,  
Не жаль».<sup>1</sup>

Мих. Донской правильно подошел к своей задаче: он точно определил, какой вид близости к оригиналу

---

<sup>1</sup> В. Гюго. Стихотворения и публицистика. Л., Детгиз, 1954, стр. 83.

следует соблюдать при переводе этой вещи Гюго. Общее движение сюжета, стилистическая тональность баллады — все это нужно, но прежде всего необходимо воспроизвести точную рифму-эхо. Все остальное можно перестраивать, заменять, передвигать: поэтическое содержание от таких манипуляций пострадать не может — в «Охоте бургграфа» оно почти целиком сводится к внешней форме, которую и следует в первую очередь передать средствами русского стиха. Здесь рифмы ради рифм, а не ради иной, более высокой и духовной цели: подобную формальную структуру можно, владея высокой стиховой техникой, передать на любом другом языке, причем передать без всякого остатка. Внешняя форма стихотворения Гюго — да и других стихотворений такого типа — воспроизводима абсолютно. Никакие черты национальной специфики ей не свойственны, несмотря на бутафорски-средневековый колорит, на вкрапленные в текст Гюго архаизмы и охотничьи термины.

Четвертая часть поэмы И. П. Котляревского «Энеида» начинается с бурсацкой тарабарщины, — здесь все слова путаются между собой по принципу «пай чить» вместо «чай пить». Эта тарабарщина — пародия на темное пророчество Сивиллы, к которой обратился Эней с вопросом о своем будущем. Ясно, что от переводчика, воспроизводящего «Энеиду», требуется словесная изобретательность и «точность комизма», а не, скажем, точность мысли, образа, эмоции. Вот два решения, принципиально не слишком отличающиеся друг от друга. Первое принадлежит Илье Бражнину:

Харча как три не поденькуешь.  
Мутердце так и засердчит;  
И враз тоскою закишкуешь,  
И в бучете забрюхорчит.  
Зато коль на пол зазубаешь  
И плотно в напих сживотаешь,  
Враз на веселе занутрит,  
И весь свой забуд поголодешь,  
Навеки избудо лиходешь,  
И хмур тебя не очертит.

Что чепухиться с возитою,  
Не басню кормом соловьят:



А ну, давай, мошни тряною,  
И звенежки в ней заденят;  
Коль мне давачок спятакаешь,  
То может узнасти новашь —  
Что впередится случати,  
Как плакать при кавой погоде,  
Как Юонить во всем угоде  
И как не путерять поти.<sup>1</sup>

Второе решение — в новом переводе, исполненном Верой Потаповой:

Обедка три не поденькуешь,  
На муторне и засердчит.  
Тогда тоскою закишкуешь,  
И в буркоте заживорчит.  
Попробуй позубать жевами,  
Харчудок нажелуть пихами, —  
Веселье сразу понутрит.  
Об лихо гряном заземлюешь,  
Про свой забуд поголодуешь.  
К досаде бег и учертит.

Да что язычить зря болталом!  
Не басню кормом соловят.  
А ну закошелькуй бряцалом!  
Небось бренчата заденьжат.  
Коли давало спятакуешь —  
Узнащее свое грядуешь:  
Куда плавам теперь челнать,  
И что с тобою впередится,  
И как ловчей уминервиться,  
Чтоб угодили Юонать?<sup>2</sup>

Было бы странно и нелепо оценивать сравнительные достоинства переводов И. Бражни́на и В. Потаповой по тому, насколько те или иные детали в каждом из них ближе к украинскому подлиннику, точнее передают отдельные его черты. Верность в тарабарщине — особая верность, и отдельные строки здесь тем удачнее, чем они — вслед за И. Котляревским — смешнее, запутаннее и в то же время все-таки — понятнее. Не слишком-то у И. Бражни́на понятно, что значит «Зато коль на пол забубаешь» (Зато коль на

<sup>1</sup> И. П. Котляревский. Энеида. Перевод И. Я. Бражни́на. М., Гослитиздат, 1955, стр. 85—86.

<sup>2</sup> И. П. Котляревский. Энеида. Перевод В. А. Потаповой. М., Гослитиздат, 1961, стр. 123—124.

зуб положишь), а у В. Потаповой — «К досаде бег и учертит» (Досада к черту убежит). В оригинале и та, и другая строки вполне — по смыслу — ясны. В переводе их без ключа расшифровать невозможно. В целом, однако, оба переводчика — на высоте задачи, текст звучит у них весело, лихо, задиристо.

Мы привели два совершенно разных примера словесной игры в переводной поэзии. Примеры разные, но критерий близости в обоих случаях один: внешнее формальное сходство, аналогичная игра, в которой не играют особой роли ни чувство, ни мысль.

Поэзия

мысли

Совсем иной вариант верности оригиналу — в переводе рационалистической, «ученой» поэзии классицизма. Здесь стихотворная форма несколько не выпячивается: она, не приобретая никакой автономности, служит традиционной, унаследованной от античных авторов (Лукреций — «О природе вещей», Гораций — «Поэтическое искусство», Овидий — «Искусство любви») формой наиболее изящного выражения общих идей, поучений, сентенций.

В 1958 году вышло в свет новое издание стихотворного трактата Буало «Поэтическое искусство» в переводе Э. Л. Линецкой. Произведение это отличается стройностью структуры, рационалистической прозрачностью и лаконизмом. В четких александрийских стихах Буало высказал эстетическую платформу классицизма. В его трактате чередуются законченные формулы — лозунги, советы, предписания — и бытовые сцены, иллюстрирующие теорию. Задача переводчика Буало своеобразна: от него требуется верное, глубокое понимание эстетической мысли теоретика-поэта и немногословное воспроизведение этой мысли на языке русской поэзии. У Буало нет украшений — ни звукописи, ни метафорических взлетов, ни изысканных сравнений. Красота его поэмы — в простоте и безукоризненном изяществе слога и стиха, в архи-

тектонической строгости двенадцатисложной строки с ее симметричными полустушиями, то противопоставленными друг другу в броской антитезе, то сливающимися в единый, монолитный стих, который в свою очередь может быть одним из членов антитезы — на этот раз уже в пределах контрастно построенного двустишия. Верность в передаче мысли, в воссоздании ее афористической формы, в воспроизведении благородного «единства стиля» и классического строя александрийского двустишия — вот что в первую очередь здесь требуется от переводчика. Читатель с удовлетворением и радостью отметил эту высокую верность в переводе Э. Линецкой.

Большим достоинством нового перевода является то, что он стилистически и интонационно выверен по пушкинским стихам, давшим единственный ключ к русскому звучанию дидактической поэмы Буало. Вот как звучат у Пушкина строки, написанные в подражание Буало, стилизованные под «сурового судию» «французских рифмачей»:

О вы, которые, восчувствовав отвагу,  
Хватаете перо, мараєте бумагу,  
Тисненью предавать труды свои спеша,  
Постойте — наперед узнайте, чем душа  
У вас исполнена — прямым ли вдохновеньем,  
Иль необдуманным одним поползновеньем,  
И чешется у вас рука по пустякам,  
Иль вам не верят в долг, а деньги нужно вам.  
Не лучше ль стало б вам с надеждою смиренной  
Заняться службою гражданской иль военной...

Вот те строки в переводе Э. Линецкой, которым соответствуют приведенные пушкинские стихи:

О вы, кого манит успеха путь кремнистый,  
В ком честолюбие зажгло огонь нечистый,  
Вы не достигнете поэзии высот:  
Не станет никогда поэтом стихоплет.  
Не внемля голосу тщеславия пустого,  
Проверьте ваш талант и трезво и сурово.<sup>1</sup>

Как и у Пушкина, — ясность, простота, сдержанная разговорность, не переходящая в фамильярную бол-

---

<sup>1</sup> Буало. Поэтическое искусство. Перевод Э. Линецкой. М., Гослитиздат, 1957, стр. 55.

товню, отсутствие выпренности при общем тоне величавого благородства.

Чтобы понять близость Э. Линецкой к пушкинскому камертону, достаточно сравнить приведенный отрывок с прежними переводами. Вот как звучат эти стихи у Д. Дмитриевского:

О вы, кто с пламенем губительным знакомы,  
Стезей искусства тернистого влекомы,  
Вам на забавы сил не должно убивать,  
Считая гением охоту рифмовать.  
Утех обманчивых страшитесь больше смерти  
И дар и мощь свою заранее проверьте.<sup>1</sup>

Здесь все синтаксически сложно, смысл затуманен неловкими оборотами, стих дробится на несимметричные полустихия («Стезей искусства || тернистого влекомы»), преобладают напыщенные славянизмы. В переводе С. Нестеровой и Г. Пиралова:

О вы, кто шествуют, *горя опасной страстью*,  
Дорогой *остряков*, тернистой *по несчастью*,  
*Не смейте* над стихом *бесплодным изнывать*,  
*Не читите* за талант охоту рифмовать.  
Страшитесь *прелести*, неверной, хоть и милой,  
И взвесьте вдумчиво *ваш ум* и ваши силы.<sup>2</sup>

Курсивом выделены излишние, неловкие или стилистически неверные слова и обороты, которые туманят мысль, путают логику, сбивают читателя. Как видим, и тот, и другой прежние переводы дальше от пушкинского образца, чем перевод Э. Линецкой, в котором некоторое отступление от буквы искупается проникновением в смысл и дух подлинника.

Особенно важна в новом переводе верность в строках-формулах, которые и по сей день не утратили своего значения как мудрые и в простоте своей прекрасные поэтические советы критика-наставника:

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,  
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime:  
L'un l'autre vainement ils se semblent haïr;  
La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.

<sup>1</sup> Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. Сост. Б. И. Пуришев. М., Учпедгиз, 1940, стр. 614.

<sup>2</sup> Буало. Поэтическое искусство. Перевод С. С. Нестеровой и Г. С. Пиралова, под ред. Г. А. Шенгели. М., Гослитиздат, 1937, стр. 39.

Будь то в трагедии, в эклоге иль в балладе,  
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;  
Меж ними ссоры нет и не идет борьба:  
Он — властелин ее, она — его раба.

(Песнь I)

Содержание мысли Буало понято и передано с достаточной глубиной и верностью. И хотя переводчик в деталях отступил от буквы оригинала, заменив, например, «предмет забавный или возвышенный» на «трагедию, эклогу иль балладу», а «здравый смысл» просто на «смысл», мы не упрекнем его за эту вольность, не только допустимую, но и необходимую: читатель получил стих, полный грации и звучности, скрепленный полновесной, глубокой рифмой, стих, в котором использованы внутренние ресурсы александрийского стиха. Переводчика можно упрекнуть разве что в известной тавтологичности полустигий третьей и четвертой строки («ссоры нет» — «не идет борьба», «он — властелин ее» — «она — его раба» — ведь это почти одно и то же). Но насколько же новый перевод выразительнее и художественно весомее своих предшественников, которые, на первый взгляд, кажутся «точнее», словесно ближе!

Д. Дмитриевский:

Возвышен ли сюжет, забавен иль взволнован, —  
Пусть будет с рифмой смысл повсюду согласован.  
Обманчива лишь их взаимная вражда:  
Долг рифмы — быть рабой, покорствуя всегда.

С. Нестерова и Г. Пиралов:

Какой ни взять сюжет, высокий иль забавный,  
Смысл должен быть всегда в согласье с рифмой плавной.  
Напрасно кажется, что с ним в войне она:  
Ведь рифма лишь раба, послушной быть должна.<sup>1</sup>

Старые переводы почти калькируют оригинал, но это та близость, которая оборачивается предательством. Ведь Буало не зря, вслед за Горацием, написал свой трактат в стихах: каждая его формула должна запоминаться наизусть и служить постоянным спут-

---

<sup>1</sup> Буало. Поэтическое искусство. Перевод С. С. Нестеровой и Г. С. Пиралова, под ред. Г. А. Шенгели, стр. 40.

ником трагическому и лирическому поэту. Читая бесформенные строки старых переводов, испытываешь недоумение: почему эти здравые мысли не высказаны честной, непритязательной прозой? Зачем они втиснуты в корявые стихи?

В переводе Э. Л. Линецкой есть свои недостатки — порою чрезмерная элегичность, иногда не до конца понята эстетическая мысль Буало. Мы не беремся здесь давать развернутую критику. Тенденция, метод безусловно правильны — и это главное.

Обратимся к примеру иного рода — к философской поэзии. Молодой Шиллер, уже выйдя за пределы «бури и натиска», в 1785 году написал всемирно знаменитую песнь «К Радости» (первоначально она называлась «К Свободе», но была переименована из цензурных соображений), впоследствии использованную Бетховеном в Девятой симфонии. В последнем, семитомном собрании сочинений Шиллера она опубликована в переводе И. Миримского, предшественниками которого были Ф. Тютчев и М. Лозинский. Здесь главное — развитие философской мысли, воплощенной в форме торжественной застольной песни, гимна, почти молитвы, в сложнейшей системе образов. Для Шиллера Радость — это сущность мироздания и человеческого бытия. Стихотворение построено как некая лестница, ведущая ввысь, — каждая строфа подобна ступени, поднимающей читателя все выше и выше, к вершинам истины, к сокровенным законам бытия. Сначала Радость — это богиня, в храм которой вступают опьяненные ею смертные, богиня, объединяющая людей, вопреки вражде и распрям. Радость — это жизнь, даруемая природой всем существам, от червя до херувима. Радость — это высший закон мироздания, определяющий возникновение и движение галактик. Радость — это истина, открывающаяся ученому, это добродетель, во имя которой терпит муку подвижник... И, наконец, Шиллер приходит к этическому выводу: Радость должна примирить враждующих, сплотить людей в одну семью. Но Шиллер не был бы самим собой, если бы не сделал еще и последнего, конечного вывода: Радость должна поднимать в людях муже-

ство, великодушие, гордость перед лицом монархов, пробуждать чувство справедливости. Гимн кончается клятвой, к которой устремлено все произведение:

Festen Mut in schweren Leiden,  
Hilfe, wo die Unschuld weint,  
Ewigkeit geschwornen Eiden,  
Wahrheit gegen Freund und Feind,  
Männerstolz vor Königsthronen —  
Brüder, gält es Gut und Blut:  
Dem Verdienste seine Kronen,  
Untergang der Lügenbrut!

Форма этой строфы кажется несколько странной. В ней как бы нет главного предложения: за пределы этой цепи предложений вынесено — «клянемся в том, что будем неизменно хранить...» мужество, истину, гордость, верность и т. д. Сила строфы именно в том, что это — клятва. И. Миримский, дав в целом хороший перевод, здесь разрушил синтаксическое движение стиха, снял известную странность построения:

Стойкость в муке нестерпимой,  
Помощь тем, кто угнетен,  
Сила клятвы нерушимой —  
Вот священный наш закон.

Последняя строка превращает предшествующие три из торжественной клятвы — в перечисление. И она, подытоживая три строки, делает непонятными последующие, которые почему-то остаются неподытоженными:

Гордость пред лицом тирана  
(Пусть то жизни стоит нам),  
Смерть служителям обмана,  
Слава праведным делам.

Безусловно, лучше, вернее строфа эта передана у М. Лозинского, повторившего синтаксическую композицию оригинала:

Непреклонность в тяжкой муке,  
Помощь скорбному в нужде,  
Верность клятвенной поруке,  
Правда в дружбе и вражде,  
Гордость мужа перед троном  
И бестрепетность сердец,  
Смерть неправедным законам,  
Делу правому венец.

Это и звучит как обет, как клятва, венчающая гимн. Видимо, И. Миримский не вдумался в строфу, не понял ее роли в стихотворении, а потому и последний хор звучит у него более чем странно:

Братья, в тесный круг сомкнитесь  
И над чашею с вином  
Слово соблюдать во всем  
Звездным судьей клянитесь!

Итак, согласно новому переводу, вся идея Шиллера в том, чтобы призвать людей не обманывать ближних, «слово соблюдать во всем». Неужели такая худосочная, наивно-добродетельная мораль вдохновила бы Бетховена? У Шиллера сказано нечто совсем иное:

Schließt den heil'gen Zirkel dichter,  
Schwört bei diesem goldnen Wein  
*Dem Gelübde treu zu sein,*  
Schwört es bei dem Sternenrichter!

«Поклянитесь, братья, в верности этому обету» — этому, сформулированному в предшествующей строфе. Но, не поняв, что предпоследняя строфа представляет собой текст клятвы, переводчик ошибся и дальше — он измельчил, опустошил концовку шиллеровского гимна. М. Лозинский и здесь превосходит соперника — его перевод верно передает идею и стилистику немецкого поэта:

Станьте в круг кольцом железным  
И клянитесь, братья, в том  
Этим золотым вином,  
Судией клянитесь звездным!

И. Миримский в ряде строф явно жертвовал идеей автора во имя легкости и благозвучия русского стиха. Иногда — в известных пределах — это допустимо. Но, переводя философскую лирику Шиллера, переводчик должен помнить, что его первая, святая задача — донести до читателя ход мысли автора в полной неприкосновенности. Здесь верность измеряется в первую очередь верностью мысли, выраженной в первом случае, у Буало, в прямых формулах, во втором, у Шиллера, в форме философского гимна, патетической клятвы.



С иной проблемой сталкивается переводчик при переводе романтической поэзии, где мысль никогда не бывает выражена в прямых словах, где сущность произведения обычно составляет его эмоциональная настроенность, воплощенная в пластическом образе. Рассмотрим в этой связи два перевода стихотворения А. де Мюссе «Мадрид». Вот первые две строфы из семи:

Madrid, princesse des Espagnes,  
 Il court par tes mille campagnes  
 Bien des yeux bleus, bien des yeux noirs.  
 La blanche ville aux sérénades,  
 Il passe par tes promenades  
 Bien des petits pieds tous les soirs.

Madrid, quand tes taureaux bondissent,  
 Bien des mains blanches applaudissent,  
 Bien des écharpes sont en jeu.  
 Par tes belles nuits étoilées,  
 Bien des señoras long voilées  
 Descendent tes escaliers bleus.

Своеобразная прелесть этого описания Мадрида — в развитии и структуре образа, в дерзких, озорных метонимиях: *il court... des yeux bleus, il passe... des petits pieds, des mains blanches applaudissent, des écharpes sont en jeu*. В сущности, это стихотворение не о Мадриде, но о женщинах Мадрида, и красоты не сразу появляются перед читателем: сперва блещут голубые и черные *глаза*, потом появляются крохотные *ножки*, потом белые *ручки* аплодируют ловкому тореро, взлетают белые *вуали*, и, наконец, метонимическую картину венчают *сеньоры*, которые звездной ночью под длинными покрывалами спускаются с голубых лестниц. С этой метонимической структурой образа связана классически строгая композиция, ритмичное синтаксическое движение внутри строфы: каждая из обеих строф начинается с обращения «Мадрид» и состоит из двух фраз, занимающих по три строки. Наконец, стихотворение Мюссе в высшей степени песенно: отсюда четкая завершенность и каждого

трехстишия, и каждой строки, отсюда и повышенная звучность рифмы — большая ее глубина (*Espagne — campagne, sérénades — promenades, bondissent — applaudissent*). Таковы главные закономерности, управляющие приведенными строфами. Переводчик может игнорировать второстепенные элементы стиха Мюссе: например, если бы это оказалось нужным, он мог бы компенсировать одну метонимию — другой, мог бы чем-нибудь заменить аллеи, по которым шагают ножки испанских прелестниц, или голубые лестницы, по которым спускаются сеньоры. Но он не имеет права пренебречь основными структурными закономерностями произведения. В данном случае верность, близость перевода к оригиналу будет определяться сохранением, воспроизведением именно этих структурно-архитектонических особенностей, определяющих всю стилистику вещи.

Так и поступил Бенедикт Лившиц. Вот в его переводе эти строфы Мюссе:

Мадрид, Испании столица,  
Немало глаз в тебе лучится,  
И черных глаз и голубых,  
И вечером по эспланадам  
Спешит навстречу серенадам  
Немало ножек молодых.

Мадрид, когда в кровавой пене  
Быки мяутся по арене,  
Немало ручек плещет им,  
И в ночи звездные немало  
Сеньор, укрытых в покрывало,  
Скользит по лестницам крутым.<sup>1</sup>

Кое-что здесь опущено. Так, обращение «королева всех Испаний» стало более простым — «Испании столица», нет меткого эпитета «белый город серенад», опущен эпитет «белые ручки», исчезли развевающиеся вуали... Зато переводчик прибавил арену, по которой быки «мятутся», и эпитет «крутые» к лестницам (вместо — «голубые»). Вообще, стих Мюссе живописнее, многоцветнее. Но Б. Лившиц поступил правильно:

---

<sup>1</sup> Б. Л и в ш и ц. От романтиков до сюрреалистов. Л., «Время», 1934, стр. 36.

в стихотворном переводе, в большинстве случаев, все передать немислимо, и он творчески воспроизвел главное — движение стиха, синтаксическую композицию, структуру образности, метонимическое ее развитие. При ином решении произведение Мюссе лишилось бы своего поэтического своеобразия. Вот оно, это иное решение:

Мадрид, Испании владыка,  
Ты полон солнца, смеха, крика,  
И синих глаз, и черных глаз.  
О, белый город серенады, —  
Какие ножки и наряды,  
Любуясь, видишь каждый час!

Мадрид, как много крови льется,  
Когда ареной бык несется,  
Что за овации гремят!  
При звездах, в звуках сегидилий,  
Как много дам в шелках мантилий  
Проходит в сумраке аркад!<sup>1</sup>

В этом переводе сохранено именно то, что опустил Б. Лившиц, но как это вредно для стихотворения! «Испании владыка» — да, это почти то, что в оригинале. Только там «королева Испании» — а ведь обе строфы не просто о Мадриде, а о мадридских женщинах; как в этой связи важно, что именно «королева», а не вообще «владыка»! В «белом городе серенады» явственно звучит калька с французского. А главное, структура образности, метонимичность утеряны. «Какие ножки и наряды . . . видишь каждый час». Это совсем не то, что у Мюссе; «наряды» здесь ни при чем, «ножки» же должны жить самостоятельной жизнью, а не быть объектом созерцания. «Что за овации гремят!» — эта строка не может заменить утраченных «ручек», которые плещут во время боя быков. Точность отдельных частных и здесь оборачивается изменой. Переводчик не сумел отделить главных, стилеобразующих элементов стихотворения от второстепенных, более или менее случайных. Повторим: глав-

---

<sup>1</sup> Перевод М. А. Касаткина, в кн.: А. де Мюссе. Избранные произведения в двух томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1957, стр. 78.

ное в данном случае — структура образа, возникающего постепенно (сперва — глаза, ножки, ручки, а затем — женщина, укрытая покрывалом). Значит, у подобной поэзии — свой внутренний закон, и перевод этих строф возможен только при верном понимании этого закона.

Переводя поэтические монологи романтиков такого типа, как Виктор Гюго, переводчик, без сомнения, будет в первую очередь стараться передать на русском языке интонационный строй оригинала — торжественный или иронический, патетический или напряженно-ораторский. Ведь утратить эту сторону оригинала — значит потерять то, чем он поэтически особенно ценен и неповторим. Но горе переводчику, если он в погоне за интонационной близостью ослабит внимание к структуре образа, в котором поэт воплощает свою идею. Буало обращается к читателю в прямых словах, сила которых в терминологической недвусмысленности и благородной простоте. Гюго говорит с читателем посредством образа, насыщенного страстной эмоциональностью, но пластически необычайно четкого. Нельзя передать эмоциональность, утратив пластическую чистоту образа. Нельзя передать образ, утратив страстный порыв, эмоциональную напряженность. Приведем в качестве иллюстрации несколько переводов маленького стихотворения В. Гюго из книги «Возмездие». Вот текст этого стихотворения:

#### L'HOMME A RI

Ah! tu finiras bien par hurler, misérable!  
Encore tout haletant de ton crime exécrable,  
Dans ton triomphe abject, si lugubre et si prompt,  
Je t'ai saisi. J'ai mis l'écriveau sur ton front;  
Et maintenant la foule accourt et te bafoue.  
Toi, tandis qu'au poteau le châtiment te cloue,  
Que le carcan te force à lever le menton,  
Tandis que, de ta veste arrachant le bouton,  
L'Histoire à mes côtés met à nu ton épaule,  
Tu dis: je ne sens rien! Et tu nous railles, drôle!  
Ton rire sur mon nom gaîment vient écumer;  
Mais je tiens le fer rouge et vois ta chair fumer.

(А! ты непременно кончишь воплем, несчастный! Все еще задыхающегося от твоего гнусного преступления, в твоем низком

торжестве, столь зловещем и столь скором, я схватил тебя. Я повесил тебе на лоб надпись; и теперь толпа сбегается и издевается над тобой. Ты, в то время как возмездие приговора заставляет тебя к позорному столбу, когда ошейник заставляет тебя задирать подбородок, когда, отрывая пуговицу с твоего мундира, История, стоящая рядом со мной, обнажает тебе плечо, ты говоришь: — Я ничего не чувствую! И ты смеешься над нами, негодяй! Твой смех весело шипит, упав на мое имя; но я держу раскаленное железо и вижу, как дымится твоя плоть.)

Перевод П. Антокольского:

Ага! Придет пора, и взвоешь ты, наверно!  
Тебя, пыхтящего после работы скверной,  
Кривляющегося в триумфе шутовском,  
Схватил я, — и навек снабжаю ярлыком.  
Сбегается толпа. Ты высмеян, мошенник!  
Меж тем как у столба заклепанный ошейник  
Принудит голову не гнуть от оплеух,  
Меж тем как пущенный понесся дальше слух,  
И догола тебя История раздела, —  
Пытаешься острить: «Мне, мол, какое дело!»  
Ты рукоплещешь, дрянь, памфлету моему!  
Но раскален мой прут — и шерсть твоя в дыму!<sup>1</sup>

Про этот перевод можно сказать что угодно, только не то, что он — бездушный «восковой» слепок с оригинала. Он темпераментен, стих развивается стремительно, в напряженном и страстном ритме, воспроизводя систему рифмовки В. Гюго; лексика переводчика разнообразна, синтаксис — не калькируя оригинал — вполне соответствует интонационному движению переводимого стихотворения. Словом, в данном случае можно с несомненностью утверждать наличие стилистического подобия подлиннику. Конечно, сомнительно восклицание «ага!», имеющего по-русски иной смысл; можно также возразить и против строки «Меж тем как пущенный понесся дальше слух», которая вызвана, видимо, рифмой «оплеух» — «слух»; неприятен ритм, созданный длинным словом «кривляющегося». Правда, это беда небольшая, и в основе своей перевод верен, интонационно и стилистически близок. Но... Но этой интонационной точности, этому ораторскому пафосу гнева и сарказма принесено в жерт-

---

<sup>1</sup> В. Гюго. Политическая лирика. М., Б-ка «Огонек», 1952, стр. 19.

ву слишком многое. Переводчик, гремя и уничтожая «Наполеона Малого», так увлекся блестящей риторикой Гюго, что потерял главный образ стихотворения. История обнажает плечо императора, и поэт клеймит его, как клеймили палачи во Франции разбойников, каторжан. Значит, у Гюго все стихотворение — как бы речь, произнесенная палачом, клеймящим тирана. Что делает поэт у переводчика? История (у Гюго она — помощница палача) «догола раздела» императора. Зачем? «Но раскален мой прут, и шерсть твоя в дыму» — что это значит? Какая шерсть? Что за странная, необъяснимая метафора?

В другом переводе — Г. Шенгели<sup>1</sup> — нет отмеченных выше достоинств перевода П. Антокольского. Он сух, содержит сочетания, несвойственные русскому языку («О мразь!», «надел ярлык»). Но нет и тех ошибок, которые допущены Антокольским. Правда, «плечо» Шенгели заменил «грудью»:

Пока История с тебя мундир сдирает  
(Все пуговицы прочь!) и обнажает грудь...

Здесь образ несколько сбит, хотя и не совсем искажен. Третий перевод принадлежит Вс. Рождественскому:<sup>2</sup>

Не смехом кончишь ты, а иступленным воем,  
Преступник, негодяй, хотевший стать героем.  
Хоть гнусный свой триумф и вздумал ты справлять,  
Ты у меня в руках. Прими на лоб печать.  
Ты стал посмешищем, добычей грязи, пыли.  
Когда тебя к столбу позора пригвоздили,  
Когда ошейник сжал тебя до хрипоты  
И от одежд одни остались лоскуты,  
Когда История клеймит тебя, злодея,  
Еще смеешься ты, час от часу наглея?  
Ну что ж! Ты в ярости утопишь гнев потом!  
Щипцы раскалены. Я жгу тебя живьем.

К сожалению, там, где у Гюго яркий образ, у переводчика — отвлеченные общие слова: «Когда История клеймит тебя, злодея...» Глагол «клеить» вос-

<sup>1</sup> В. Гюго. Возмездие. М., Гослитиздат, 1953, стр. 64—65.

<sup>2</sup> В. Гюго. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 12. М., Гослитиздат, 1956, стр. 77.

принимается в абстрактном смысле — «резко осуждать». А в оригинале — вспомним — образ поэта-палача, помогающей ему Истории... Все пропало. Если выбирать между приведенными переводами, следует, пожалуй, предпочесть ошибочную гиперболу П. Антокольского («догола... История раздела»). В ней и темперамент, и ярость, и сарказм, которых нет в сглаженном и правильном последнем варианте. Впрочем, и у Вс. Рождественского нет достаточной пластической и даже логической четкости образа. Злодея клеймит История, но в то же время поэт восклицает — «я жгу тебя живьем» (раскаленными щипцами). Это что же, два разных действия? У Гюго поэт выжигает клеймо, а у переводчика поэт — сжигает живьем. У Гюго в роли палача выступает Поэт, История лишь помогает ему, обнажая плечо преступного императора.

Итак, П. Антокольский принес образ в жертву динамике и энергии, Вс. Рождественский сбил этот образ во имя гладкости и внешнего благополучия, Г. Шенгели более или менее точно воспроизвел образ Гюго, но, пойдя по пути сохранения «вербальной точности», утратил самое главное — поэтическое, естественное звучание русского стиха.

## О «вербальной точности»

Увы, погоня за внешней, вербальной точностью более всего губительна для переводной поэзии — и в особенности для поэзии романтизма, о которой мы ведем здесь речь. Каков бы ни был «метод перевода» (если воспользоваться удачным термином В. Брюсова), поиски вербальной близости к оригиналу почти неминуемо приводят переводчика к неудаче. За попытками добиться максимальной словесной точности стоит обычно педантическая приверженность к букве подлинника, нежелание идти на какие бы то ни было жертвы, пропуски или замены при воссоздании поэти-

ческого произведения на ином языке. «Абсолютный перевод» удается лишь в исключительных, редчайших случаях. Как правило, без жертв, без пропусков и замен нет стихотворного перевода. Именно при стремлении к формально-смысловой точности «точность» оказывается предательством. Приведем несколько примеров, подтверждающих эту мысль.

В стихотворении «Возвращение. 1792» Ф. Фрейлиграт повествует о Марате и в одной из строф дает характеристику Марата-оратора, возбуждавшего пламенными речами революционную бурю. Приводим эту строфу в подлиннике и в переводе:

Ja, das die Woge, die zu wecken  
Er donnernd losbrach in den Klubs,  
In den Spelunken, an den Ecken  
Umringt von Sanculottentrupps.  
Das kämpft und gährt aus diesem Meere —  
Sieh' da, Camille und Robespierre!  
Sieh' da, und Dantons Löwenkraft!  
Ein Tisch, ein Stuhl — die Rednerbühne —  
Nun schwingt auch er sich auf, der Kühne:  
Die menschgewordne Leidenschaft!

Волна, которую он в клубах,  
В трущобах грязных городских  
Сумел из санкюлотов грубых  
Спать огнем речей своих.  
На этом море там, в Париже,  
Камилл и Робеспьер! Смотри же —  
Вот с львиным голосом Дантон!  
И служит стол иль стул трибуной, —  
Вскочив с порывистостью юной,  
Вот начал говорить и он!<sup>1</sup>

В переводе этой строфы можно отметить то, что было названо выше формально-смысловой точностью. Большинство слов, имеющих в строфе подлинника, имеются и в переводе: *волна, клуб, трущоба, санкюлоты, море, Камилл, Робеспьер, Дантон, львиный голос* (вместо: *львиная сила*), *стол, стул, трибуна*. И, несмотря на эту внешнюю точность, вся строфа переведена совсем неточно. Она стоит где-то посередине между подстрочником и поэзией. Чего стоит эта

<sup>1</sup> Сб. «Немецкая поэзия революции 1848 года». М., Гослитиздат, 1948, стр. 138—139.



чисто внешняя точность, можно увидеть на одной строчке:

Ein Tisch, ein Stuhl — die Rednerbühne...

И служит стол иль стул трибуной...

Казалось бы, все совпадает, все — точно. Но немецкая строка естественна, проста, в этой своей простоте и звуковой естественности она поэтична. Русская строчка — калька оригинала, и, прежде всего, она антипоэтична. Читателя раздражает отсутствие дополнения — «служит... [ему]», усеченное «иль» вместо нормального «или», трудно произносимое нагромождение однословных слов «стол иль стул», никчемный союз «и», открывающий строку... Точен ли такой перевод? Как подстрочник — недостаточно, как поэзия — совершенно неточен.

Ну, а все остальное в этой строфе? «Волна... которую он... сумел... спаять огнем речей...» Что значит — «волна», которую он «спаял... из санкюлотов»? Дурно, неуклюже сказано: «На этом море... Камилл и Робеспьер». «Смотри же» формально соответствует немецкому обороту, но в переводе звучит нелепо, непонятно — во-первых потому, что стоит в рифме; во-вторых потому, что относится лишь к Дантону, который, таким образом, зачем-то выделен из всех других вождей французской революции; в-третьих потому, что по-русски это предложение имеет смысл угрозы. Дурно охарактеризован Дантон — «с львиным голосом»: в русском языке такого сочетания нет (ср. «львиный рык», «львиная сила», «сражался как лев»). В звуковом отношении некрасива, антипоэтична строка: «Вскочив с порывистостью юной» (ст-ст, ю-ю). Если бы эта строфа была формально менее точна, если бы, например, переводчик вовсе опустил одного из трех — Демулена, Робеспьера, Марата, если б он потерял эпитет «львиный», забыл бы о столах и стульях, но, сохранив общий смысл, придал строфе в переводе интонационную энергию, ораторский пафос, естественность оригинала, — он добился бы успеха. Мало того. Главный образ в строфе оригинала — образ моря, на котором Марат и другие вожди поднимают бурю. Именно этот образ исчез. Его не могут возместить

странные фантазии переводчика о волне, «сплавиваемой» огнем речей, о Камилле и Робеспьере «на этом море» (?). Такая формальная «точность», точность отдельных слов, ведет к губительной неточности, ведет к ликвидации поэзии. Строфу оригинала читателю хочется запомнить наизусть, хочется прочесть вслух — ведь только в звучании и существует стих. Но трудно представить себе человека, который бы захотел выучить наизусть приведенную переводную строфу.

Другой пример — из «Возмездия» В. Гюго. В стихотворении «Веселая жизнь» поэт обращается к разоряющим Францию приспешникам Наполеона III с жестоким обличением. Вот вторая строфа этого гневного ораторского произведения и перевод Г. Шенгели:<sup>1</sup>

Vendez l'état! coupez les bois! coupez les bourses!  
Vendez les réservoirs et tarissez les sources!  
Les temps sont arrivés!  
Prenez le dernier sou! prenez, gais et faciles,  
Aux travailleurs des champs, aux travailleurs  
des villes!  
Prenez, riez, vivez!

Торгуйте всей страной, лес и часы срезайте!  
Сосите родники, цистерны осушайте:  
Настал желанный срок.  
С душою легкою, просветлены обедней,  
У всех трудящихся гребите грош последний,  
Хватайте, кто что смог.

Первые три строки перевода в формально-смысловом отношении скалькированы с оригинала. Так у Гюго и сказано: «Продавайте страну. Рубите леса. Срезайте кошельки». Переводчик заменил «кошельки» — «часами». Что же, это его святое право. Но за пределы его права выходит слишком вольное обращение с русской фразеологией. Французский глагол «срезать» может сочетаться и с лесом, и с кошельком, и с часами. А по-русски сочетание «срезать лес» — немыслимо, особенно если глагол этот одновременно распространяется и на часы. Поэтому, при всей формальной точности строки, нет того читателя,

---

<sup>1</sup> В. Гюго. Политические стихи. М., Б-ка «Огонек», 1937, стр. 20.

который бы понял, что это значит — «лес и часы срежьте», если только он, читатель, не заглянет в оригинал. Впрочем, если он умеет читать по-французски — зачем ему перевод? Дальше. Слово «réservoirs» может, действительно, означать «цистерны». Правда, оно может еще значить «водоемы», что стилистически (да и по смыслу) гораздо ближе к оригиналу. Сочетание «tarissez les sources» можно, если взять его в отдельности, перевести и так, как перевел Шенгели — «сосите родники», хотя естественнее было бы эти родники «осушать» — именно родники, а не таинственные «цистерны». Но что за строки получаются в переводе! Загадочное, нелепое сочетание в первой строчке. Стилистическая какофония во второй, да и к тому же нескладный, диковатый образ — «сосите родники». Точно? Как будто точно. Стихи? Отнюдь. Гневная ораторская тирада Гюго, простая, мощная, энергичная, — превратилась в косноязычную, уродливую речь. Второе трехстишие ненамного лучше. «Просветлены обедней» придумано переводчиком. Впрочем, это добавление в духе стихотворения Гюго, и против него можно бы и не возражать. Но сочетание «у всех трудящихся» — опять стилистическая фальшь; это сочетание влечет за собой совсем иные, гораздо более современные нам ассоциации. Можно возразить: «travailleurs» — по словарю — «трудящиеся». Но это только формально так. Поэт-переводчик не имеет права игнорировать стилистику родного языка. Недаром же есть по-русски у слова «трудящийся» синоним — «труженик».

Новый вариант этого перевода у Г. Шенгели учитывает этот недостаток.<sup>1</sup> В нем последние четыре строки изменены и улучшены:

... Настал желанный час.  
Последний грош гребя у тружеников поля  
И города, смеясь, ликуйте: ваша воля.  
Пируйте: жизнь — для вас.

Конечно, «труженики» стилистически ближе к оригиналу, чем «трудящиеся» первого варианта. Но и

здесь строфа (как и перевод всего стихотворения) ненамного улучшилась. Неприятен перенос «у труженников поля / И города», досадно сталкиваются два деепричастия, из которых одно — непривычно и странно («гребя»), нечетко разграничение смысла: «смеясь, ликуйте».

Сравним с переводом Г. Шенгели перевод Вс. Рождественского: <sup>1</sup>

Страну — всю с молотка. Вы с грабежом знакомы!

Уничтожайте же леса и водоемы, —

Пришел наживы час!

Последний жалкий грош, ликуя дни и ночи,

Тяните у крестьян, тяните у рабочих, —

Доступно все для вас!

Этот перевод безукоризнен в отношении русского языка. Он менее точен — нет здесь формального совпадения отдельных частностей, но в целом звучит гораздо более естественно и живо. Упрекнуть его можно разве что в неудачном «ликуя дни и ночи», причем ненужный этот довесок еще подчеркнут скверным созвучием «ночи — рабочих», отнюдь не заменяющим рифму Гюго. Совсем иначе звучит перевод П. Антокольского. <sup>2</sup> стих которого исполнен ораторского темперамента, бьющей через край энергии. Но ему свойственны другие, более серьезные пороки:

Срезайте кошельки и государство съешьте!

Опустошите все, чем любовались прежде!

Настал удобный час!

Последний вырван грош, последний взят кусочек

У сельских пахарей, у городских рабочих.

Чем не лафа для вас!

Неудачна вторая строка. Любовались — кто? Вы же сами, или другие? Вульгарное «лафа» — словечко, рискованное даже для Гюго, не стеснявшегося в употреблении резких и грубых выражений.

Разумеется, формально переводы и Вс. Рождественского, и П. Антокольского менее точны, чем перевод Г. Шенгели. Но и в том, и в другом бьется живая

<sup>1</sup> В. Гюго. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 12, стр. 92.

<sup>2</sup> П. Антокольский. Гражданская поэзия Франции. М., Гослитиздат, 1955, стр. 137.

поэтическая интонация, звучит живой и выразительный русский язык. Они — живые. Перевод Г. Шенгели, будучи формально точным, мертв, потому что язык приведенной нами строфы — не русский язык. Г. Шенгели нарушает здесь два закона языка: закон сочетаемости слов и закон стилистического отбора. Нарушение этих языковых законов ведет к неминуемой гибели художественного, поэтического произведения.

Далекое

близкое

Искусство поэтического перевода — в большой степени искусство нести потери и допускать преобразования. Не решаясь на потери и преобразования, нельзя вступать в единоборство с иноязычной поэзией. И самое главное для переводчика стихов — твердо знать в каждом конкретном случае, какие именно потери допустимы и в каком именно направлении можно преобразовывать текст. Кстати сказать, эта особенность переводческого искусства и ведет к тому, что переводчик, как правило, не может быть абсолютным универсалом. Переводчик практически не может одинаково хорошо ориентироваться во всех областях жизни, литературы, искусства и всегда одинаково хорошо знать, на какие идти изменения.

Можно привести немало анекдотических примеров из практики переводчиков-универсалов. Но ведь суть дела не в грубых и смешных ошибках. Даже тогда, когда нет явных ошибок, есть иное, не менее губительное — есть скованность переводчика, его неспособность выйти за пределы того, что задано автором, — за пределы авторских метафор и метонимий, каламбуров и образов. Так возникают бесчисленные мертворожденные переводы. Не будем давать иллюстраций — мысль эта достаточно ясна. Нам важно показать, как свободное владение материалом позволяет поэту-переводчику, отходя, казалось бы, очень далеко от текста подлинника, приблизиться к нему вплотную.

Стихотворение В. Гюго «Genio libri» («Гению этой книги») кажется почти неперево­димым. Это — своеобразный манифест, в котором поэт утверждает необходимость слить в новой поэзии античность и современную ему французскую жизнь. Каждая строфа содержит три-четыре собственных имени и географических названия, иногда их приходится по два на строку. Вместить все это в короткие строки четырех­стопного ямба — задача немалой сложности. Но с этой задачей отлично справился В. Шор, — он сумел преодолеть трудности оригинала лишь благодаря свободному владению материалом. Присмотримся к решению нескольких строф:

Mêle les dieux, confonds les styles,  
Accouple aux pœans les agnus;  
Fais dans les grands cloîtres hostiles  
Danser les nymphes aux seins nus.

Все стили слей, смешай все краски,  
Те Deum с дифирамбом сплавь,  
В церквах устрой в честь Вакха пляски  
И всех богов равно прославь.<sup>1</sup>

Итак, «пэаны» переводчик заменил дифирамбами, католическую молитву «Agnus Dei» другой молитвой — «Те Deum», нимф с обнаженной грудью — плясками в честь Вакха... Из трех метонимических образов заменены все три.

Sois de France, sois de Corinthe,  
Réveille au bruit de ton clairon  
Pégase fourbu qu'on éreinte  
Au vieux coche de Campistron.

Будь древним греком и французом;  
Труби в рожок, чтоб встал с колен  
Пегас, согнувшийся под грузом,  
Что на него взвалил Беркен.

Вместо «коринфянин» — «древний грек», вместо «Кампистрон» — «Беркен»: Беркен — бездарный поэт, Кампистрон — бездарный драматург; их имена, по

<sup>1</sup> В. Гюго. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 12, стр. 417—420.

справедливому мнению переводчика, взаимозаменяемы.

Qu'Argenteuil soit ton Pausilippe,  
Sois un peu diable, un peu démon.  
Joue, et pour Fanfan la Tulipe  
Quitte Ajax fils de Thélamon.

Не хуже Дельф античных, право,  
Парижский пригород Медан,  
И, как Аякс, достоин славы  
Лихой солдат Фанфан-Тюльпан.

Гора Паусилиппа близ Неаполя уступила место античным Дельфам, а пригород Аржантейль — Медану, другому пригороду. В следующей строфе место Медона занял Сен-Клу. Брийа-Саварен, автор «Физиологии вкуса», в одной из последних строф назван: «тот, кто сочинил когда-то / Для астрономов альманах». Все эти удаления от оригинала позволяют приблизиться к нему, сохранив существенное ценой маловажного, обязательное и закономерное — ценой случайного. Переводчик может позволить себе такие, казалось бы, вольности лишь в том случае, если он глубоко проник в материал переводимого произведения, если он знает жизнь того народа, которому принадлежит переводимая им поэзия, — знает ее до конца, как быт и культуру своей страны. Вот почему переводчик-поэт должен быть не только художником слова, но и ученым — историком, искусствоведам, критиком, этнографом, филологом-лингвистом. Повторим еще и еще раз: ничто не может быть вреднее для переводчика, чем слепая вера в интуицию, в порыв творческого вдохновения. Поэту-переводчику приходится сочетать — и в этом одна из важнейших особенностей его работы — самое чистое и высокое вдохновение художника с самым точным, скрупулезным, педантичным трудом исследователя. Только такое соединение искусства и науки, гармонии и алгебры сулит переводчику подлинный успех

Нельзя не вспомнить в этой связи замечательных слов Н. Добролюбова, — они сказаны, правда, по адресу переводчиков античной классики, но вполне относимы и ко всем работающим в области перевода поэзии: «...Для воспроизведения в переводе всех кра-

сот высокопоэтического подлинника переводчику нужно соединять чрезвычайно много самых разнообразных условий. Прежде всего он должен быть сам поэт... Вместе с тем переводчик классического произведения должен быть и ученый».<sup>1</sup>

Н. Добролюбов писал о двух сторонах переводческой работы, о двух талантах, которыми непременно в равной мере должен обладать поэт-переводчик: таланте поэта и таланте ученого. Рассмотрим оба эти аспекта, искусственно изолировав их — для удобства анализа.

---

<sup>1</sup> Н. Добролюбов. О Вергилиевой «Энеиде». Поли. собр. соч., т. 5, стр. 553—554.



# ПЕРЕВОДЧИК

КАК

ПОЭТ

Любой из нас имеет основание  
добавить, беспристрастно храня,  
чужую скорбь свое негодование,  
в чужое тление своего огня.

*Л. Мартынов. «Проблема перевода».*

Писатель-переводчик, как и всякий художник, должен смотреть вокруг и, смотря, видеть, осмыслять, осознавать, чувствовать.

Человек, который не способен любить и ненавидеть, который провел жизнь, замурованный в четырех стенах городского кабинета, который не бродил по ночному лесу, не испытывал восторга встречи и горечи расставанья, — разве мог бы такой человек создать стихотворение (пусть даже переводное), подобное «Свиданию и разлуке», которое — вслед за Гете — написал по-русски Н. Заболоцкий?

Душа в огне, нет силы боле,  
Скорей в седло и на простор!  
Уж вечер плыл, лаская поле,  
Висела ночь у края гор.  
Уже стоял, одетый мраком,  
Огромный дуб, встречая нас;  
И тьма, гнездясь по буеракам,  
Смотрела сотней черных глаз.<sup>1</sup>

Надо самому пережить поэзию наступающего летнего вечера, чтобы из бесчисленного множества возможных сочетаний слов взамен гетевского «Der Abend wiegte schon die Erde» (Вечер уже баюкал землю) найти далекое и в то же время эмоционально и об-

---

<sup>1</sup> И.-В. Гете. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1950, стр. 31.

разно очень близкое «Уж вечер плыл, лаская поле...». У Гете дуб-великан стоит во весь рост в одежде из тумана; у Заболоцкого — «одетый *мраком* / Огромный дуб». Образ другой, но человек, не видевший ночного дуба, не мог бы найти замену, как не мог бы он кустарники заменить великолепным словом-образом «буераки».

В балладе Шиллера «Геро и Леандр» первая строфа звучит так:

Seht ihr dort die altergrauen  
Schlösser sich entgegenschauen,  
Leuchtend in der Sonne Gold,  
Wo der Hellespont die Wellen  
Brausend durch der Dardanellen  
Hohe Felsenpforte rollt?  
Hört ihr jene Brandung stürmen,  
Die sich an die Felsen bricht?  
Asien riß sie von Europaen,  
Doch die Liebe schreckt sie nicht.

(Видите ли вы те серые от древности замки, которые смотрят друг на друга, сверкая в золотых лучах солнца там, где Геллеспонт катит кипящие волны через высокие скалистые ворота Дарданелл? Слышите ли вы, как бушует там прибой, разбивающийся о скалы? Он оторвал Азию от Европы, но он не устрасит любовь.)

В переводе В. Левика:

Видишь, там, где в Дарданеллы  
Изумрудный, синий, белый  
Геллеспонта плещет вал,  
В блеске солнца золотого  
Два дворца глядят сурово  
Друг на друга с темных скал.  
Здесь от Азии Европу  
Отделила бездна вод,  
Но ни бурный вал, ни ветер  
Уз любви не разорвет.

Заменить образ прибоя, разбивающегося о скалы, — бездной вод и бурным валом можно, оставаясь в пределах словесных вариантов. Но написать новую картину пролива, сказав о вале Геллеспонта, что он «изумрудный, синий, белый», может только художник, изображающий виденное им самим море. Сам В. Левик так объясняет ход своей мысли: «...Кроме всего прочего, мне обязательно нужно было поставить на

рифме слово «Дарданеллы». Задача заключалась в том, чтобы создать впечатление моря, при этом моря, омывающего не вообще какую-то страну, а именно Элладу, жизнерадостную и гармоничную. И, не имея возможности следовать за оригиналом вплотную, я позволил себе развить и дополнить образ Шиллера. . . . Чтобы получить свободу действий, я развил цветовой образ моря и распределил материал строфы так, как мне было выгодно». <sup>1</sup>

В. Левик не только поэт, он еще и профессиональный живописец, и этот его талант сказывается в умении рисовать внешний облик многокрасочного мира. Увидеть морской вал «изумрудным, синим, белым» может человек, для которого, как говорил Теофиль Готье, «внешний мир существует». В стихотворных переводах В. Левика это свойство художника неизменно проявляется, — зримые образы, выходящие из-под его пера, слепят читателя блеском чистых и ярких тонов. Вот строфа из стихотворения Ленау «Три индейца»:

Mächtig zürnt der Himmel im Gewitter,  
Schmettert manche Rieseneich' in Splitter,  
Übertönt der Niagara Stimme,  
Und mit seiner Blitze Flammenruten  
Peitscht er schneller die beschäumten Fluten,  
Daß sie stürzen mit empörtem Grimme.

(Грозно гневается небо в бурю, разбивает в щепы гигантские дубы, заглушает голос Ниагары и огненными плетьюми своих молний сечет покрытые пеной потоки, так что они руются с яростным возмущением.)

У В. Левика:

Буря в небе мчится черной тучей,  
Крутит прах, шатает лес дремучий,  
Воет и свистит над Ниагарой,  
Тонкой плетью молнии лиловой  
Люто хлещет вал белоголовый,  
И бурлит он, полон злобы ярый. <sup>2</sup>

Переводчик повсюду заменяет эпитеты австрийского поэта на цветковые определения: вместо «гроз-

<sup>1</sup> В. Левик. О точности и верности. В кн.: «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1959, стр. 269—270.

<sup>2</sup> Из европейских поэтов XVI—XIX вв. Переводы В. Левика. М., Гослитиздат, 1956, стр. 413.

ного гнева» — «*черная туча*», вместо «*огненных плетей*» — «*лиловая молния*», вместо «*покрытых пеной потоков*» — «*вал белоголовый*». Сохраняя интонационное движение, образный строй, энергию, свойственную оригиналу, В. Левик усиливает красочность, проявляя при этом зоркость живописца. В оригинале Ленау более музыкален, чем живописен, скорее графичен, чем многоцветен. Под пером своего русского переводчика он приобретает подчас некоторые новые качества, и это неизбежно, потому что, хоть В. Левик психологически и близок облюбованному им австрийскому лирику, он — как художник — своеобразен, он видит внешний мир иначе, в другом соотношении объемов, плоскостей и цветов, чем автор «Трех индейцев».

Вот аналогичный пример — другой перевод В. Левика из лирики Ленау:

Nach den Zigeunern lang noch schau'n	Долго — уж тьма на равнину легла —
Mußt ich im Weiterfahren, Nach den Gesichtern	Мне чудились три цыгана: Волосы, черные как смола,
dunkelbraun, Den schwarzlockigen Haaren.	И лица их цвета шафрана.

(«Три цыгана»)

Интенсивность цвета усилена. В оригинале — черные волосы, темно-коричневые лица; и смола, и шафран — свойства левиковской «оптики». В старом переводе у М. Михайлова было скромнее (и потому, может быть, лучше — мы здесь даем характеристику, а не оценку):

Глаз я не мог отвести от бродяг.  
Долго мне будут все сниться  
Головы в черных лохматых кудрях,  
Темные, смуглые лица.

В переводе стихов преобразования — потери, добавления, изменения — неизбежны. Естественно, что в характере этих преобразований сказывается индивидуальность поэта-переводчика, отношение последнего не только к осмысляемому и переводимому им тексту, но и к стоящему за этим текстом, увиденному самим переводчиком реальному миру. Здесь и проявляется своеобразие «оптики» того, второго худож-

ника, который, по словам Жуковского, не раб, а — соперник.

Пример В. Левика особенно любопытен потому, что этот видный поэт-переводчик никогда не выступал как автор оригинальных стихотворений, — публике он известен только переводами. Казалось бы, художник, воссоздавший лирику Гейне и Ленау, Ронсара и Дю Белле, басни Лафонтена и баллады Шиллера, способен к перевоплощению, к исчезновению в иностранных поэтах. Но нет, — каким бы Протеем ни был настоящий художник, он, как видим, не может исчезнуть в других поэтах, в известной степени он всегда остается собой. Гордостью такого классика поэтического перевода, как М. Лозинский, было — по его собственным словам — смирение перед автором: «...приневолив себя к послушанию и смирению, переводчик, в конце работы, увидит себя вознагражденным за труд».<sup>1</sup> Так что же — исчезал М. Лозинский, растворяясь без остатка в стихах Гете, Низами, Данте, Шиллера? К. И. Чуковский справедливо заметил: «...даже такие тренированные переводчики, как Щепкина-Куперник и Мих. Лозинский, оба столь отчетливо отражают в своих переводах себя, словно каждый является соавтором великого трагика. В «Гамлете», переведенном Мих. Лозинским, Шекспир и дышит и смеется, как Лозинский, у него та же тяжелая поступь и та же напряженная торжественная речь... У Брика все грузины — неоклассики, у Пастернака — сомнамбулы, моменталисты и гении, у Тихонова — лохматые хрипуны, кривоногие дьяволы, яростно продирающиеся сквозь стих, как сквозь чащу репейника».<sup>2</sup> Иногда спрашивают: хорошо это или дурно — такое проявление личных вкусов и особенностей поэта-переводчика? Проклятие это или благо?

Приводя несколько примеров, намеренно выбранных из одной и той же области словесно-пейзажного изображения, мы постараемся наглядно показать, как сказывается человеческая и творческая индивидуаль-

<sup>1</sup> М. Лозинский. Введение. В кн.: «Жизнь Бенвенуто Челлини». М. — Л., Academia, 1931, стр. 43.

<sup>2</sup> К. И. Чуковский. Искусство перевода. М. — Л., Academia, 1936, стр. 27.

ность поэта и тогда, когда он создает вторичное, переводное произведение. Следует, впрочем, оговориться: нижеследующие наблюдения не претендуют на полноту творческой характеристики каждого из упоминаемых современных поэтов-переводчиков.

Поэтическому зрению С. Маршака свойственна очень заметная особенность: Маршак просветляет все, к чему прикасается. Он не терпит зыбкости контуров, нечеткости рисунка.

Выступая в 1947 году на вечере в честь шестидесятилетия С. Маршака, А. Фадеев говорил о «светлом и прозрачном пушкинском начале» в его поэзии: «...Любой факт прямой политики или фольклора, или специфику перевода на русский поэтический язык другого поэтического языка перевести в ту же прозрачную, естественную ясность, с какой может быть написан любой стих для ребенка самого младшего возраста, — вот это и есть то, что является для Маршака источником его, если хотите, профессиональной гордости».<sup>1</sup> Это характеристика точная и пронизательная. Маршак отбирает слово так, чтобы возник стереоскопический образ. Его влечет не столько цвет, сколько линия и объем, — он в совершенстве владеет графическим искусством светотени. Ведь и в оригинальных стихах Маршак уверенно и радостно воссоздает выпуклый, словно ярким светом озаренный мир прекрасных в своей конкретности растений, вещей, фигур, лиц. Вспомним такие стихи Маршака, как «Ландыш»:

Чернеет лес, теплом разбуженный,  
Весенней сыростью объят.  
А между кочками жемчужины  
На тонких ниточках висят.

Бутонов круглые бубенчики  
Еще закрыты и плотны,  
Но солнце раскрывает венчики  
У колокольчиков весны.

---

<sup>1</sup> А. Фадеев. О двух сторонах творчества С. Я. Маршака. — «Литература и жизнь», 1960, 5 октября.

Природой бережно спеленутый,  
Завернутый в зеленый лист,  
Растет цветок в глуши нетронутой,  
Прохладен, хрупок и душист.

Поэт словно наклоняется над цветком, который он не только рисует словом, — он, подобно ювелиру, вытачивает форму, воссоздает объем; цветок здесь прекрасен не какими-то литературными ассоциациями, не метафорическими смыслами, это не символ жизни, природы, красоты, — он прекрасен сам по себе, своей физической конкретностью, зримостью, осязаемостью. В нем нет таинственности, он не импрессионистское пятно пейзажа, — он залит солнцем, высветляющим до последней черточки его форму. Каждое синонимическое слово-образ с новой стороны освещает цветок ландыша, новой гранью поворачивает к нам созданное природой чудо бытия: и сменяющие друг друга существительные-метафоры — *жемчужины, бубенчики, колокольчики*, и причастия — *спеленутый, завернутый*, и графически точные определения — *круглые, закрыты, плотны, прохладен, хрупок, душист...*

Разве не та же рука рисует или, может быть, вытачивает образ горного цветка в переводе из Роберта Бернса:

... Ты вырос между горных скал  
И был беспомощен и мал,  
Чуть над землей приподымал  
Свой огонек,  
Но с бурным ветром воевал  
Твой стебелек.

Маршак верен своему поэтическому принципу уточнения образа, — нет у Бернса такой чистоты рисунка. Там, где у Маршака поразительно зримое:

Чуть над землей приподымал  
Свой огонек... —

у Бернса гораздо менее четкое:

Thou lifts thy unassuming head  
In humble guise...

(Ты поднимаешь свою скромную головку в неприязательном уборе.)

Слово-образ «огонек» освещает картину, придает ей стереоскопичность.

Или вот другие «рисунки» Бернса-Маршака из стихотворения «Прошение Бруарских вод».

Here haply too, at vernal dawn,  
Some musing bard may stray,  
And eye the smoking dewy lawn,  
And misty mountain gray;

Or, by the reaper's nightly beam,  
Mild-chequering thro' the trees,  
Rave to my darkly-dashing stream,  
Hoarse-swelling on the breeze.

Let lofty firs, and ashes cool,  
My lowly banks o'erspread,  
And view, deep-bending in the pool,  
Their shadows' wat'ry bed!

И вновь придет ко мне поэт  
В часы, когда сквозь ветки  
На побережье лунный свет  
Свои начертит клетки.

По склонам тихо он сойдет,  
По шахматным полянам  
Послушать гулкий рокот вод,  
Окутанных туманом.

Пусть елки тянутся ко мне  
Своей зубчатой тенью  
И видят в ясной глубине  
Верхушек отраженья.

Строфы Бернса гораздо более усложнены, чем русский стих Маршака. Вот они в подстрочном переводе:

И сюда, пожалуй, на весенней заре может прийти какой-нибудь задумчивый поэт и увидеть дымящийся, росистый луг и окутанную туманом серую гору.

А может быть, при свете ночного луча жнеца (лунного серпа), который мягко чертит клетки сквозь деревья, он будет обращаться к моему мрачно бегущему потоку, который шипло вздувается под ветром.

Пусть высокие ели и прохладные ясени нависают над моими пологими берегами и видят, низко наклонясь над водой, влажное ложе своих теней.

Образность, присущая переводу Маршака, в целом задана оригиналом. Но у Бернса нет графической



четкости, созданной образами лунного света, который «свои начертит клетки», нет «шахматных полян», нет елок, которые «тянутся» к реке «своей зубчатой тенью», нет отражения «в ясной глубине». . . Все это у Бернса присутствует лишь потенциально. В сущности, перевод Маршака — это, пользуясь образом из его же перевода, отражение оригинала «в ясной глубине».

Маршак высветляет не только зримые образы внешнего мира. В его переводных стихах классическую ясность и чистоту обретают и эмоции, и звуковые образы — интонационное движение фразы, ее мелодика, даже заданный в песне Бернса мотив:

Стоит кругом глухая ночь,  
Глухая ночь, глухая ночь.  
Тебя впустить на эту ночь  
Я не могу, — прости!

(«Ночной разговор»)

А если мы встретимся в церкви, смотри:  
С подругой моей, не со мной говори,  
Украдкой мне ласковый взгляд подари,  
А больше — смотри! — на меня не смотри,  
А больше — смотри! — на меня не смотри!

(«Песня»)

Чиста и абсолютно обязательна интонация этого пятикратно повторенного глагола — «смотри», который каждый раз произносится по-иному: то серьезно, то шутливо, то с шаловливым кокетством, то чуть ли не с испугом. . .

Это же свойство «высветления» образа, эмоции, интонации мы видим в маршаковских переводах сонетов Шекспира. Английский поэт не так хрустально прозрачен, отчетлив, графичен, как его переводчик. В сонетах Шекспира множество непроницаемо темных, намеренно загадочных закоулков, — свет, струящийся от слов и ритмов Маршака, разгоняет загадочный сумрак. Отчасти поэтому гений Шекспира в переводах Маршака родился заново, в новом обличье стал доступнее, ближе, милее русскому читателю, чем оригиналы — современному англичанину.

Про черный день, когда моя любовь,  
Как я теперь, узнает жизни бремя,

Когда с годами оскудеет кровь  
И гладкое чело изрежет время,

Когда к обрыву ночи подойдет,  
Пройдя полкруга, новое светило  
И потеряет краски небосвод,  
В котором солнце только что царило, —

Про черный день оружие я припас,  
Чтоб воевать со смертью и забвеньем,  
Чтобы любимый образ не угас,  
А был примером дальним поколениям.

Оружье это — черная строка.  
В ней все цвета переживут века.

(Сонет 63)

Но именно это достоинство Маршака-поэта становится подчас слабостью Маршака-переводчика. Шекспир для своих современников был темнее, чем для нас его стихи в переводах Маршака. Сонеты Шекспира многоосмысленны, и темнота в них художественно весома. Поэтому случается, что высветление становится упрощением. В уже цитированном выступлении А. Фадеев говорил: «Самые сложные мысли, нюансы и оттенки Шекспира зазвучали вдруг в переводах Маршака с необычайной ясностью, предстали перед нами в их подлинной гармонии, также пронизанные этим удивительным светом необычайно ясного, порой до наивности, так сказать, почти детского пера, которое все самое сложное и трудное перевело на язык простого, ясного, прозрачного и светлого».<sup>1</sup> В этой оценке все верно, кроме характеристики Шекспира. В большинстве Шекспировых сонетов нет и никогда не бывало той детской наивности, которая, по словам Фадеева, предстала перед нами в переводах Маршака: гармония маршаковских переводов — не всегда «подлинная гармония». Автор сонетов сложен, порою таинственен — в ином случае потомки Шекспира не гадали бы вот уже более трех столетий о смысле некоторых его стихотворений. «Простое, ясное, прозрачное, светлое» — это свойства переводчика. Впрочем, с такой «перестройкой» приходится мириться: поэт не может

<sup>1</sup> А. Фадеев. О двух сторонах творчества С. Я. Маршака. — «Литература и жизнь», 1960, 5 октября.

перестать быть самим собою, не может отказаться от своей творческой личности, — а Маршак впервые открыл русскому читателю лирическую стихию великого английского драматурга, открыл глубокий, разнообразный мир до сих пор неведомой нам поэзии. И открыл он для русской поэзии и Бернса, и Шекспира прежде всего потому, что, как ни отлична его индивидуальная манера от стилистических особенностей шотландского барда и, в особенности, английского драматурга, в самом основном переводчик оказался близко родственен им обоим. Простодушный и в то же время лукавый мужицкий юмор у Бернса, железная логика в развитии грубо зримой образной мысли у Шекспира — эти черты как нельзя более соответствуют таланту С. Маршака.

Справедливость требует заметить, что проблема ясности или темноты шекспировских стихов до сих пор дебатруется в шекспироведении. М. Морозов, к примеру, замечает: «Хотя Шекспир, с точки зрения языка, и является для современного читателя самым «неясным» из писателей своего времени, никто в ту эпоху не называл его «темным»... Нигде мы не находим хотя бы намек на смутное или запутанное выражение его мысли».<sup>1</sup>

С. Маршак присоединяется к мнению М. Морозова. Что ж, это его святое право. Нам, однако, кажется, что столь категорическое суждение неверно. Дело не только в собственно языковых трудностях, с которыми сталкивается современный читатель Шекспира. Дело в том, что на шекспировской палитре отвергаемая Маршаком загадочность имеет немалое художественное значение.

Ограничимся одним примером. Известный 116-й сонет до сих пор вызывает разногласия среди истолкователей и комментаторов шекспировской поэзии. Это связано и с неопределенностью адресата большинства сонетов (к женщине они обращены или к мужчине?) и с загадочностью отдельных, частных образов. Вот этот сонет:

---

<sup>1</sup> М. М. Морозов. Язык и стиль Шекспира. В кн.: «Избранные статьи и переводы». М., Гослитиздат, 1954, стр. 105.

Let me not to the marriage of true minds  
 Admit impediments. Love is not love  
 Which alters when it alteration finds,  
 Or bends with the remover to remove:  
 Or, no! it is an ever-fixed mark,  
 That looks on tempests and is never shaken;  
 It is the star to every wandering bark,  
 Whose worth's unknown, although its height be taken.  
 Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks  
 Within his bending sickle's compass come;  
 Love alters not with his brief hours and weeks,  
 But bears it out even to the edge of doom.  
 If this be error and upon me proved,  
 I never writ, nor no man ever loved.

(Я не хочу допускать, что истинному союзу двух душ могут помешать внешние препятствия. Не любовь такая любовь, которая изменяется в зависимости от изменений окружающего (?) или гнется и исчезает под влиянием посторонней силы.

О нет! Это раз навсегда поставленная вежа, которая неколебимо встречает бури; для каждого затерянного суденышка это — путеводная звезда, высота которой может быть измерена, но истинное влияние которой неведомо.

Любовь — не игрушка Времени, хотя розовые губы и щеки подвержены действию его губительной косы; любовь не изменяется вместе с его краткими часами и неделями, но остается постоянной до самого дня страшного суда.

Если все это — заблуждение и если это подтвердится на мне самом, — я никогда не писал, и никто никогда не любил.)

Сопоставим этот текст с переводом С. Маршака:

Мешать соединенью двух сердец  
 Я не намерен. Может ли измена  
 Любви безмерной положить конец?  
 Любовь не знает убыли и тлена.

Любовь — над бурей поднятый маяк,  
 Не меркнувший во мраке и тумане.  
 Любовь — звезда, которою моряк  
 Определяет место в океане.

Любовь — не кукла жалкая в руках  
 У времени, стирающего розы  
 На пламенных устах и на щеках,  
 И не страшны ей времени угрозы.

А если я неправ и лжет мой стих, —  
 То нет любви и нет стихов моих.

Смысл шекспировского сонета очень широкий. Он относится и к любви, и к дружбе. Он может быть ад-

ресован и женщине, и мужчине. Он касается и автобиографического эпизода, и общечеловеческой ситуации. Любовь, по убеждению поэта, сильнее бури в океане, сильнее времени, властного над юностью и над жизнью. Такова любовь. Но моя любовь, наша любовь — окажется ли она столь же долговечной и устойчивой?

Сонет начинается с отвлеченного утверждения: истинный союз двух душ (слово *marriage* может быть здесь истолковано очень широко) должен устоять перед всеми испытаниями: поэт не верит, точнее, не хочет верить (*let me not... admit...*), что может быть иначе. Какие это испытания? Неизвестно. Любви и постоянству могут препятствовать и люди, и обстоятельства, и даже стихии — все это называется обобщающими словами: “*impediments*” (внешние препятствия), “*alteration*” (повод для изменения, изменение, перемена), “*remover*” (посторонняя сила, причина изменения, чье-то влияние). Шекспир здесь избегает всякой конкретности и даже намека на конкретность. В первой строфе у него — максимально обобщенная философская посылка.

Маршак начинает с жизненно-конкретной, отнюдь не философской, а уж скорее драматической и очень отчетливой посылки:

Мешать соединенью двух сердец  
Я не намерен.

Итак, возлюбленная выходит замуж. Благородный поэт не помешает ей стать женой другого, он сохранит привязанность к ней. Ее «измена» не может «любови безмерной положить конец».

Место многосмысленной философской посылки заняла конкретная биографическая ситуация. Первый катрен эмоционально и стилистически преобразован.

Второй катрен, развивая тезис первого, противопоставляет истинную любовь жизненным бурям, хрупкости человеческого бытия. Однако природа любви таинственна: она управляет жизнью человека, но что она? Звезда “*whose worth's unknown*” — «истинное влияние которой неведомо». Это философское углубление мысли о любви, — в переводе оно отсутствует,

хотя слово “worth” занимает важное место в строфе и может значить «сущность», «истинная ценность», «звездное влияние» (гороскоп?). У Шекспира совсем иначе говорится о любви, чем у Маршака; у него в центре строфы образ хрупкости как любви, так и ее носителя — человека, которому приходится отстаивать ее против враждебных ему грозных стихий. Любовь — это “an aver-fixed mark, / That looks on tempests” — «навсегда установленная вежа, которая встречает бури...» (а не «над бурей поднятый маяк»); человек подобен затерянному суденышку (“wandering bark”), над которым светит далекая звезда любви. А в переводе снят гибельный драматизм людской жизни:

Любовь — звезда, которую моряк  
Определяет место в океане.

Бури, одинокое суденышко посреди смертельных опасностей, тайна волшебной путеводной звезды — все это уступило место четкой, прозрачной и — по сравнению с Шекспиром — несколько плоской формуле второго катрена. Победа любви представлена делом простым и даже самоочевидным. У Шекспира это не так.

Третий катрен у Шекспира вводит главную тему: противопоставление любви — всесильному времени. В подлиннике и здесь развивается, углубляется философская мысль. С. Маршак идет за поэтом, хотя, в соответствии со своей художественной системой, облегчает драматизм. Насколько все серьезнее у Шекспира, утверждающего, что «любовь не изменяется вместе с краткими часами и неделями (времени), но остается постоянной до самого дня страшного суда», чем у Маршака, заменившего эту трагически-оптимистическую фразу, похожую на торжественную клятву, неуместно бодрой формулой:

И не страшны ей времени угрозы.

Верно? Конечно, по смыслу — верно. Но интонационно, эмоционально — совсем другое. Куда беднее, проще, обыденнее! От клятвы не осталось и следа. И вот — обобщающая концовка. У Шекспира она вобрала в себя трагизм всего, о чем говорит сонет, отразила неустойчивость, хрупкость любви и человека

в мире, — против них бури, таинственные силы, всемогущее время, но они все же, наверно, смогут устоять. У Шекспира в последних двух строках огромное сгущение смысла, разных философских и эмоциональных оттенков, и явное нарушение внешней логики:

... I never writ, nor no man ever loved.

«Я никогда не писал, и никто никогда не любил», если все сказанное выше — заблуждение, если я сам буду обманут, если бури жизни окажутся сильнее любви. Концовка у Маршака изящна, блистательна, афористична, — но она беднее смыслом, чем в подлиннике. Конечно, она бесконечно совершеннее, чем у предшественников — у точного, но безвкусного Н. Гербеля (СПб., 1880):

Когда ж мои уста неправдой погрешили,  
То значит — я не пел, а люди не любили!

Или у банального, антипоэтического С. Ильина (изд. Брокгауза — Ефрона, СПб., 1904):

Коль мой пример того не подтверждает,  
То на земле никто любви не знает.

Маршак как переводчик Шекспира сделал огромный шаг вперед по пути художественного познания английского поэта. Но мы видим, как он, тоже гармонизируя и просветляя, чуть обедняет великий оригинал. Сонеты Шекспира чудесно переведены Маршаком. Но они не раз еще будут воссоздаваться русскими поэтами, потому что, как прекрасно сказал философ и критик В. Асмус, «существуют произведения многогранные, как мир, и, как он, неисчерпаемые». <sup>1</sup>

Совсем другими свойствами обладает творческая индивидуальность выдающегося советского мастера перевода — Бориса Пастернака. В пейзаже он видит не яркую многоцветность, как Левик, не линию или объем, как Маршак, а общий характер картины, ее эмоциональную напряженность. Для Пастернака, как

---

<sup>1</sup> В. Асмус. Чтение как труд и творчество. — «Вопросы литературы», 1961, № 2, стр. 42.

для живописцев-импрессионистов, освещение важнее, чем цвет; меняющаяся под солнцем или дождем вечерняя или утренняя природа становится развернутой метафорой душевного строя человека:

Большое озеро, как блюдо,  
За ним — скопление облаков,  
Нагроможденных белой грудой  
Суровых горных ледников.

По мере смены освещенья  
И лес меняет колорит:  
То весь горит, то черной тенью  
Насевшей копоти покрыт.

*(«Когда разгуляется»)*

Или в другом стихотворении того же цикла:

... Стог принимает на закате  
Вид постоянного двора,  
Где ночь ложится на полати  
В накошенные клевера.

К утру, когда потемки реже,  
Сток высится, как сеновал,  
В котором месяц мимоезжий,  
Зарывшись, переночевал.

Чем свет телега за телегой  
Лугами катятся впотьмах.  
Настывший день встает с ночлега  
С трухой и сеном в волосах.

А в полдень вновь синеют выси,  
Опять стога как облака,  
Опять, как водка на анисе,  
Земля душиста и крепка.

*(«Стога»)*

Так видит стога Пастернак, — эти его пейзажные стихи пятидесятых годов напоминают бесчисленные этюды Клода Моне, писавшего стога сена при разном освещении, в разное время года и суток. Приневоливая себя к смирению перед иноязычным поэтом, подчиняя свой талант его воле, его зрению и чувствам, переводчик не может отказаться от того главного, что определяет его собственное зрение. Сколько бы Б. Пастернак ни стремился усвоить стиль, взгляд, настроенность Шелли, он все же не смог бы преодолеть свое



видение мира — вечно меняющегося, одухотворенного, отражающего внутренний мир человека. И вот Б. Пастернак создает один из лучших своих переводов — «Оды западному ветру» Шелли (стихотворения, ставшего гимном чартистского движения):

О буйный ветер запада осенний!  
Перед тобой толпой бегут листья,  
Как перед чародеем привиденья,

То бурей желтизны и красноты,  
То пестрым вихрем всех оттенков гнили;  
Ты голых пашен черные пласты

Засыпал семенами в изобилье.  
Весной трубы пронзительный раскат  
Разбудит их, как мертвецов в могиле,

И теплый ветер, твой весенний брат,  
Взовет их к жизни дудочкой пастушьей  
И новою листвою оденет сад.

О дух морей, носящийся над сушей!  
Гворец и разрушитель, слушай, слушай!

. . . . .

Дай стать мне лирой, как осенний лес,  
И в честь твою ронять свой лист спросонья.  
Устрой, чтоб постепенно я исчез

Обрывками разрозненных гармоний.  
Суровый дух, позволь мне стать тобой!  
Стань мною иль еще неугомонней!

Развей кругом притворный мой покой  
И временную мысль мертвечину.  
Вздуй, как заклатьем, этою строкой

Золу из непогасшего камина.  
Дай до людей мне слово донести,  
Как ты заносишь семена в долину.

И сам раскатом трубным возвести:  
Пришла Зима, зато Весна в пути!<sup>1</sup>

В этом стихотворении Шелли — поэт, по видению мира и отношению к нему близкий к Пастернаку. Поэтому, несмотря на ряд чисто пастернаковских обра-

зов, перевод все же оригиналу очень верен. В переводе тот же пейзаж, что у Шелли, — а все-таки кажется, будто он заново написан другим живописцем. Когда Пастернак говорит о «*буре желтизны и красноты*», то он не просто выбирает другие, более короткие формы словесного выражения: он иначе обобщает цвет, он заменяет выписанные отдельные листочки импрессионистскими мазками, и перед нашими глазами встает иной зрительный образ, чем когда мы читаем более точный (правда, косноязычный) перевод В. Меркурьевой:

О дикий Ветер с Запада! Ты, вея,  
Срываешь листья, и они летят,  
Как призраки бегут от чародея;

В них — черных, желтых, красных — будто яд  
Губительный, дыхание чумы. . .<sup>1</sup>

Эти строки — почти подстрочник стихов Шелли:

O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,  
Thou, from whose unseen presence the leaves dead  
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,

Yellow, and black, and pale, and hectic red,  
Pestilence-stricken multitudes. . .

В. Меркурьева, переводя Шелли уродливо-буквалистскими виршами, хотела, видимо, противопоставить свой, точный перевод развязно своевольному переводу К. Бальмонта (которого — за расправу над стихами Шелли — К. Чуковский зло обозвал «Шельмонтом»).

У К. Бальмонта первая часть «Песни к западному ветру» звучит так:

О, бурный ветер, Осени дыханье,  
Перед твоей незримою стопой,  
Тая в себе всех красок сочетанье,

Бегут листы и кружатся толпой,  
Тая в себе всех красок сочетанье,  
Объятые губительной чумой.

---

<sup>1</sup> Перси Биши Шелли. Избранные стихотворения. Л., Гослитиздат, 1937.

Перед тобою семена земные,  
Боясь Зимы, ложатся в колыбель,  
И, как в могилах, спят они, немые,

Пока над ними носится метель,  
И ждут во тьме, и ждут, полуживые,  
Когда Зима растеплит их постель,

И вмиг рожок Весны лазурно-ясной  
Поднимет клич везде — вблизи, вдали, —  
И почки, как стада, семьей согласной

Взойдут на лоне матери-земли.  
Суровый Дух, могучий и бесстрастный!  
Губитель и зиждитель! О, внимли! <sup>1</sup>

Вместо 14 строк — 18. Но лишние четыре строки не просто возмещают все то, что утрачивается по-русски из-за большей краткости английских слов. Нет, верный принципу «приятного перевода», Бальмонт разжижает концентрированную образность Шелли, растолковывает все, что ему кажется не вполне ясным, оснащает эпитетами то, что кажется ему недостаточным красивым. У Шелли, например, говорится:

...O thou,  
Who chariotest to their dark wintry bed  
  
The wingèd seeds, where they lie cold and low,  
Each like a corpse within its grave, until  
Thine azure sister of the spring shall blow  
  
Her clarion o'er the dreaming earth. . .

(...О ты, кто гонит крылатые семена к их темной зимней постели, где они лежат, холодные и безмолвные, каждое как мертвец в своей могиле, пока твоя лазурная весенняя сестра не протрубит в свой рожок над спящей землей.)

А у К. Бальмонта, кроме того, еще развернута картина метели, которая «над ними носится», пока они «ждут во тьме, и ждут, полуживые, / Когда Зима растеплит (?) их постель».

Однако «точность» Меркурьевой еще вернее убивает английского поэта, чем вольности и многословие

---

<sup>1</sup> Шелли. Полн. собр. соч. в переводе К. Д. Бальмонта в 3-х томах, т. 1. СПб., «Знание», 1903, стр. 76.

Бальмонта. Вот как звучит у В. Меркурьевой продолжение «Оды»:

... И семена заносишь ты, крылат,

Уснуть на ложе сумрачной зимы,  
Как мертвые в гробу, — пока другой,  
Лазурный брат твой, вызовет из тьмы,

Трубя в свой рог над спящими, весной,  
Все почки, чтобы в воздухе росли,  
Впивая цвет и запах полевой,

Ты, буйный ветер, странник всей земли,  
Губитель и хранитель, о, внемли!

Что за ужасающий, бесчеловечный синтаксис! Он только отдаленно напоминает русский язык. Все это вроде бы и точно — по сумме слов, но чудовищно по безжизненности, антипоэтичности каждого оборота в отдельности и всех оборотов, взятых вместе. Понадобились десятилетия, прежде чем русский читатель позабыл об отвращении, внушенном ему переводами из Шелли, и снова захотел читать великого английского лирика.

Изданный в 1962 году большой однотомник Шелли в целом далек от той концентрированной поэтичности, которую содержит перевод Бориса Пастернака. И все же именно опыт Б. Пастернака продолжен в лучших работах однотомника, — наиболее удачных переводах К. Чемены, В. Левика, Вс. Рождественского. Как далеко в наши дни шагнуло вперед искусство стихотворного перевода, можно увидеть на такой поразительной миниатюре, как фрагмент Шелли «Ущербная луна». В оригинале он звучит так:

And like a dying lady, lean and pale,  
Who totters forth, wrapped in a gauzy veil,  
Out of her chamber, led by the insane  
And feeble wandering of her fading brain,  
The moon arose up in the murky East,  
A white and shapeless mass.

(И, словно умирающая женщина, бессильная и бледная, которая, шатаясь, выходит из своей комнаты, завернувшись в газовую вуаль, ведомая большими и слабыми вспышками угасающего сознания, — луна встала на сумрачном востоке белой и бесформенной массой...)

В переводе К. Бальмонта сохранен лишь образ, все остальное сочинено русским стихотворцем:

Затрепетала в небе тьма ночная,  
Сменилась бледной полумглой:  
То — скорбная, туманная, больная,  
Взошла луна над смутною землей,  
Дрожит, скользит, сквозь тучи свет роняя.  
Так иногда в тревожный час ночной  
Встает с постели женщина больная  
И горько плачет, бледный лик склоняя,  
Исполнена печали неземной.<sup>1</sup>

Творческая личность К. Бальмонта здесь проявилась в достаточно полной степени, — до того полной, что от Шелли и его поэзии не осталось даже бледной тени: преобразованы синтаксис, структура образа, ритм, лексика, развитие сравнения; фрагмент превращен в законченную вещь. Разумеется, такое вмешательство переводчика превращает его работу в самостоятельное писание стихов, — к искусству поэтического перевода она никакого отношения не имеет. Совсем иных принципов придерживается Кирилл Чемена, когда это же стихотворение переводит, сохраняя его формальные особенности:

Как женщина в предсмертном забытьи  
Под покрывалом тонкой кисеи  
Встает и бродит в тягостном бреду,  
Бледнее и шатаясь на ходу, —  
Так в сумраке взошла луна с востока  
Бесформенным пятном...<sup>2</sup>

Создавая перевод, К. Чемена шел верным путем, но он непоследователен, — он не раскрывает зерна образа и даже, напротив, задвигает его в тень. У Шелли больная женщина, шатаясь, *выходит из своей комнаты* — так и луна... У переводчика женщина *встает* (этот глагол здесь звучит каламбурно — ведь и луна «встает!») и *бродит* (?) — а луна? Сравнение сбито, нарушена его логика, а на пространстве в шесть строк это непростительно. Так в большинстве других переводов однотомика. Нет, создание русского Шелли —

<sup>1</sup> Шелли в переводе К. Бальмонта, указ. соч., стр. 152.

<sup>2</sup> Шелли, Избранное, стр. 83.

дело едва начатое. Впереди у русских поэтов еще огромная работа.

Однако мы отвлеклись от темы, обсуждаемой в этой главе. Вернемся к Б. Пастернаку как поэту-переводчику.

Пастернак — художник неповторимой индивидуальности, свойственное ему видение мира резко отличает его от предшественников и современников. Удивительна особая интимная близость его отношений с природой, даже с первоизданным хаосом. Как справедливо писал А. Синявский, у Пастернака «природа, переняв роль поэта, повествует уже не только о себе, но и о нем самом — «не я про весну, а весна про меня», «не я про сад, а сад про меня»... Сама природа осознается как лирический герой, а поэт — повсюду и нигде».<sup>1</sup>

Б. Пастернак допускает фальшивые ноты, сталкиваясь со стилистически ему чуждым поэтом; переводя элегические «Стансы к Августе» Байрона, он может ничтоже сумняшеся охарактеризовать отношения поэта с героиней стихотворения словом... «передряги» и таким образом сразу и безвозвратно оторваться от Байрона. Зато когда Пастернак встречается с близкою, родственною ему поэтической натурой, он находит такие слова, звуки, обороты, ритмы, которыми в русском языке владеет он один. Мы отчасти видели это на стихах Шелли. Еще яснее можно показать характерный талант Пастернака на переводе из Валериана Гаприндашвили.

Этот грузинский лирик привлек Пастернака больше, чем даже очень полюбившиеся ему Тициан Табидзе и Паоло Яшвили. Ему были свойственны черты, близко родственные русскому поэту. Достаточно прочесть перевод стихотворения «Море», чтобы убедиться в том, как на другом языке возрождается чудо поэзии:

Море мечтает о чем-нибудь махоньком,  
Вроде как сделаться б птичкой колибри,  
Или звездой на небе заяхонтить,  
Только бы как-нибудь сжаться в калибре.

---

<sup>1</sup> А. Синявский. Поэтический сборник Пастернака. — «Новый мир», 1962, № 3, стр. 262.

Обременительны грозы, тайфуны,  
Их необъятность, их необитаемость.  
То ли в мерцании тихой лагуны  
Ножка купающейся кита́йки!

Как надоело ему полноводье!  
Сердце сосушей пивявкой ужалено.  
Взять и вместиться б, целуя ободья,  
В узком глазу кольца обручального!

Чтобы плениться булавкой колкой,  
Речки журчанием, шелестом рощицы,  
Иль, с потолка облетая светелку,  
Попкой на проволоке взъерошиться.

Но появляется женщина с воинством,  
В маске из молний и в дыме мимикрий,  
И, на воде расписавшись разгонисто,  
Прячет усмешку в прорезях вихря.

Эйфель за Эйфелем, башни из пены!  
Всем ураганом своим тигрошкурым  
Море вприпрыжку ползет за надменной,  
Все изгибаясь, как шлейф за турнюром.<sup>1</sup>

Сравнение с подстрочником покажет большую образно-смысловую близость перевода:

Морю хочется быть маленьким, / Как нежнейшая птичка колибри, / Оно сравнивает себя со звездой, / Которая светится в небе без помех.

Морю надоела его тяжесть, / Огромность, ураган, гром. / Оно увидело во сне мерцающее озеро / И больную ножку китаянки.

Море больше не хочет своего полноводья, / Словно на сердце повисла пивявка: / Оно обстреляно беспомощной любовью / И мечтает уединиться в глазу кольца,

Чтобы почувствовать нежность булавки, / И по слуху следовать за ручейком, / Чтобы на легкой железке качелей / Висеть, как попугай.

Но пришла женщина со свитой, / Написала свое имя на воде. / В маске как ураган, / Она улыбалась криво.

Волна взвилась струящимся столбом, / Волна — взбешенная, Эйфель: / Море отдало себя до конца, / Пошло вслед за царицей, как шлейф.

Русский читатель видит в переводе Пастернака энергию, образную точность, художественную гармо-

---

<sup>1</sup> Б. Пастернак. Грузинские лирики. М., «Советский писатель», 1937, стр. 51—52.

нию. Грузины отмечают его стилистическую, музыкальную, интонационную верность. Их восхищает совершенство, с каким «Море» перевыражено средствами русской поэзии. Если это так, то оттого, что Пастернак здесь нашел свое видение природы, свое море. В стихотворении Гаприндашвили — уже в сюжете стихотворения — борются и взаимодействуют две силы: великое и малое, стихия природы и быт. Но это сопряжение стихийного с домашним составляет стилистическую основу многих лучших стихов самого Пастернака:

Смотрят хмуро по случаю  
Своего недосыпа  
Вековые, пахучие,  
Неотцветшие липы.

То же и в переводе из Гаприндашвили. С одной стороны — *море, грозы, тайфуны, необъятность, полноводье, ураган*; с другой — *птичка, ножка, обручальное кольцо, булавка, речка, светелка, потолок...* И с какой поэтической мощью заключительная строфа объединяет обе стилистические линии в великолепном образе моря, которое «всем ураганом своим тигрошкурим» «вприпрыжку ползет» за женщиной! Пастернак ничего не утратил, — он кое-что прибавил: *сжаться в калибре, необитаемость, шелест рожицы, вприпрыжку, тигрошкурый, турнюр...* но все эти слова-образы не только не противоречат философскому и художественному смыслу стихотворения Гаприндашвили, — они углубляют его смысловую и эмоциональную перспективу, передают поэтическое содержание во всей многогранной сложности. В целом пастернаковские добавления служат не улучшению переводимого автора, а делу верного его воссоздания — все эти краски взяты с палитры, которой пользовался В. Гаприндашвили.

Два поэта видят один и тот же пейзаж. Но он вызывает у каждого из них особое чувство, особое отношение, свои жизненные и литературные ассоциации. Вот перед нами вид Кавказа, как его описал «певец гор» — так называют в Грузии Важа Пшавелу (Лука Разикашвили, 1861—1915) — в знаменитой поэме



«Змеед» (1901). В оригинале этот «старинный рассказ» написан древним народно-песенным размером, восьмисложным «низким шаири», условно обозначаемым схемой:  $\overset{\cdot}{\cup} \cup \cup \overset{\cdot}{\cup} \cup \parallel \overset{\cdot}{\cup} \cup \cup$  (5 + 3), и русские поэты, переводившие его, были вольны выбирать любой аналогичный размер — двух- или трехсложный. Б. Пастернак остановился на более напевном трехстопном амфибрахии, Н. Заболоцкий — на гибком, ритмически более богатом четырехстопном ямбе. Дело, однако, не в одном размере: понимание оригинала и видение мира у обоих поэтов различно. Привожу начало VI главки в подстрочном переводе:

- Над отвесной скалой стоит дом,  
 А Крышей подпирая небо,  
 Вокруг огромные горы,  
 А Возвышающиеся во весь рост,  
 Покрытые снегом,  
 А Неутомимые, здоровые.  
 Раз увидав их такими,  
 А Все хочется смотреть на них  
 (*букв.: пробовать их взглядом*).  
 А еще красивее они,  
 А Когда волнуются зеленью.  
 Если даже солнце осветит им грудь,  
 Б Или даже обвал скатится с громом,  
 И ущелья закашляют,  
 Б Как чахоточные больные,  
 Все же их красота  
 Б Благословенна небом.  
 Часто над ними кружится  
 Б Прохладный ветерок со стоном.  
 Летом черные тучи  
 Б Зажигают им свечи кремнем.  
 Ведь там никто не пашет,  
 Б Никто не сеет ничего,  
 Лишь туры ходят по ним,  
 Б Тоца рога о скалы.  
 А скалы, голые, угрюмые,  
 Б Спускающиеся в бездну корнями,  
 Не думают о душе,  
 Б Не тучнеют плотью,  
 Неприветливые, неласковые,  
 Б Глядящие хмуру.

Рифмы в оригинале — через стих, только у четных строк, — при этом одна рифма повторяется в первом случае пять, во втором десять раз: рифмы отмечены буквами А и Б слева от текста.

Оба переводчика не воспроизвели систему рифмовки — они предпочли более привычную для русской поэзии перекрестную рифму. Разумеется, оба решения сообразили переводам книжный, литературно более изощренный характер по сравнению с народным стихом оригинала.

Вот эти два перевода, каждый из которых по-своему интересен и характерен:

Б. Пастернак

На камне обрывистом — дом.  
Он крышей приперт  
к небосводу.

Громадные горы вокруг,  
Взметнувшие кверху все тело.  
На них белоснежный клубок,  
Владычество их без предела.  
Увидишь в снегу их хоть раз,  
Всегда их захочешь такими.  
Чудесны они без прикрас  
И лучше, чем в лиственном  
дыме.

На грудь ли им солнце  
всползет,

Обвал ли запрет посередке,  
Ущелья пролетом в пролет  
Раскашляются, как в чашотке.  
Но даже и эта краса  
Не обойдена благодатью:  
Блуждают и их волоса  
В теплыни нежданном охвате.  
Весной облака в темноте  
Жгут молниями ярые свечи,  
Земли на такой высоте  
Не пашет рука человечья.  
Лишь турам для тески рогов  
Те выси и кручи любезны.  
Лишь горы кругом, от веков  
Корнями ушедшие в бездну.  
Свои ледяные тела  
Полуголив, исполины,  
Как темные демоны зла,  
Владычествуют над долиной.

Н. Заболоцкий

На высоте скалы отвесной,  
Под самым небом чуть видна,  
Гнездится хижина над бездной,  
Громадой гор окружена.  
Блистая белыми снегами,  
Твердыня каменная гор  
Взметнулась к небу перед нами,  
Людской притягивая взор.  
Еще прекраснее, чем летом,  
Ее суровый зимний вид.  
Блеснет ли солнышко

с рассветом,  
Обвал ли с громом пролетит,  
Закашляются ли теснины,  
Как бы чахоточный больной, —  
Седые горы-исполины  
Благословенны и зимой.  
Как часто летом обвевают  
Их ласковые ветерки,  
Как часто грозы зажигают  
На их высотах огоньки!  
Там ни покосов нет, ни пашен,  
Никто там отроду не жал,  
Лишь тур гуляет там,  
бесстрашен,

Точа рога о грани скал.  
И неприветливые горы,  
Корнями в бездне угнездясь,  
Глядят неласково в просторы,  
Где солнце катится, светясь.  
Их о душе не мучит дума,  
Тучнеть у них не может плоть.  
И так стоят они угрюмо,  
Не в силах время побороть.

Пастернаковский Кавказ нечеток, для его описания типичен импрессионистский образ «в лиственном дыме». Пастернак не ищет ясности и твердых линий,

у него и горы сливаются в некий мир «неласковых груд», царящий «широко и сурово», — эти эпитеты-наречия не рисуют, а внушают. Он не проясняет образа — кажется, что многосмысленная темнота представляет для Пастернака особую художественную ценность, она позволяет передавать общее — невыразимое — впечатление от горного мира: «в теплыни нежданном охвате...». И, как всегда у Пастернака, эта темнота неожиданно сочетается с простецкой, фамильярно-бытовой интонацией, — поэт оказывается запанибрата с грандиозной и вполне домашней природой: «Обвал ли запрет *посередке*, / Ущелья ... *раскашляются*...», «...турам для *тески* рогов...». Гармония пейзажа взломана — создаются взрывчатые сочетания высокого и низкого, поэзии и прозы. Вспомним у Пастернака:

Раскатывался балкой гул,  
Как баней шваркнутая шайка,  
Как будто говорил Кагул  
В ночах с Очаковскою чайкой.

Или:

И валит пар из-под лиловой крышки,  
Земля дымится, словно шей горшок.

Пейзаж Заболоцкого отличается пластичностью, он отчетлив до мельчайших деталей. С необычайной ясностью прорисованы и «громада гор», «седые горы-исполины», и крохотная «хижина над бездной», которая «под самым небом чуть видна». Эпитет Заболоцкого прост и предельно конкретен: «Блестящая *белыми* снегами, / Твердыня *каменная* гор». Его рисунок тверд и обязателен для глаза:

Как часто грозы зажигают  
На их высотах огоньки!

Но, кроме того, его поэтическое описание проникнуто ничем не нарушаемой гармонией. У Пастернака мелькают образы, заимствованные из религиозного арсенала и, очевидно, вызванные «свечами» подлинника (отнюдь не литургическими): «белоснежный клубок», «облака в темноте / Жгут молньями ярые све-

чи». У Заболоцкого нет и намека на «богослужение», но все его описание, лишенное риторики, таит в себе высокую торжественность, которая создается не возвышающими словами, а благоговейностью отношения к природе:

Седые горы-исполины  
Благословенны и зимой.

Эта величавость поддерживается и блистательной точностью интонации, и четкостью ритма, и материальной конкретностью деталей:

Лишь тур гуляет там, бесстрашен,  
Точа рога о грани скал.

Сравнение с подстрочником показывает, что оба перевода достаточно близки к смысловому содержанию подлинника. Оба русских поэта допускают лишь незначительные отклонения, — на первый взгляд незаметные. Пожалуй, однако, лишь в переводе Н. Заболоцкого перед русским читателем встает тот Важа Пшавела, о котором его соотечественник Симон Чиковани мог написать, что он обладал «удивительной способностью к живописному виденью», «хотел все представить в осязаемой и предметной форме... умел... представить мысль так же зримо, как можно увидеть горный туман». <sup>1</sup>

Когда-то Андрей Белый написал интересную статью «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы», где показал, что у избранных им трех поэтов тройное представление о природе: «три природы друг с другом враждуют в их творчествах; три картины, три мира, три солнца, три месяца; три воды; тройное представление о воздухе; и — тройное небо». Так, у Пушкина «зарей выводимое солнце: высокое, яркое, ясное», как «лампадный хрусталь»; у Тютчева — «пламенный», «блистающий» «шар» в «молниевидных» лучах; очень страшное солнце: не чистейший «хрусталь», а скорей молниеносное чудище, сеющее искры, розы и воздвигающее дуги радуг. . .

---

<sup>1</sup> С. Чиковани. Важа Пшавела. В кн.: Важа Пшавела. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта» (Большая серия). Л., «Советский писатель», 1957, стр. 17.

У Баратынского солнце (хотя и *живое*) как-то «нехотя блещет» и рассыпает «*неверное* золото»; его зрительный образ опять-таки призрачен: и переходит из подлинно солнца при случае в «солнце юности». Три образа солнца». <sup>1</sup>

Наблюдения А. Белого правильны и точны. «Три образа солнца» у трех поэтов отражают различные системы поэтического мировоззрения и, значит, стиля. Изучение того же образа в переводных стихах этих поэтов не дало бы других результатов: ясное солнце Пушкина окажется непохожим на страшный «раскаленный шар» Тютчева. Так те же горы у Пастернака и Заболоцкого оказываются совершенно различными горами.

Заболоцкий во многом противоположен Пастернаку. Если в поэзии Пастернака вещи растворяются в воздухе и проникают друг друга, «как образ входит в образ и как предмет сечет предмет», то у Заболоцкого каждое явление мира обретает гармоничную форму; предметы становятся застывшими — на мгновение или на века? — сгустками энергии; его мир — материальный, зримый мир отчетливых движений, объемов и форм, независимых друг от друга:

Я вышел на воздух железный.  
Вдали, у подножья высот,  
Курились туманные бездны  
Провалами каменных сот.

Из горных курильниц взлетая  
И тая над миром камней,  
Летела по воздуху стая  
Мгновенных и легких теней.

(«Казбек»)

Можно ли дивиться тому, что два поэта, так по-разному видящие и переживающие материю и движение, так же по-разному передают мир, созданный искусством иноязычного поэта?

Совсем иные аспекты действительности воспринимает Павел Антокольский. В пейзаже, какие бы стихи он ни переводил, мы всегда обнаружим черты, свойст-

---

<sup>1</sup> А. Б е л ы й. Поэзия слова. Пб., «Эпоха», 1922, стр. 10, 12—13 (курсив автора).

венные его зрению. Это прежде всего бурно-стремительное движение, переход одних форм в другие, и отсюда — безудержная метафоричность, сливающая в одно целое самые противоположные явления материального — именно материального — мира.

Антокольский — поэт глагола. В его динамических описаниях глагол играет ведущую роль, — процесс движения у него всегда важнее, чем движущийся предмет. Так в его собственных стихах:

Размалывая, разминая  
Льды вековых высот,  
Здесь треснула кора земная  
Назад лет восемьсот.  
Обломки каменной породы  
Крошились и ползли  
В кипящие водовороты,  
В расселины земли.

(«Две жизни»)

И в переводной поэзии Антокольского описание перестраивается так, что движение доминирует над объемом и цветом. В «Пьяном корабле» Рембо строки о том, как «июли ударами дубин крушат ультрамариновые небеса с огненными воронками»:

Quand les Juilllets faisaient crouler à coups de triques  
Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs —

превращаются в строку, гудящую от переполняющего ее движения:

Когда рушился ультрамариновый свод,

где и необычное цветовое определение оказывается подчиненным бурному глаголу. А в следующей строфе скромное «Я дрожал...» (*Moi qui tremblais...*) превращается в неистовое:

Сто раз крученный-верченный насмерть...

Переводя поэму Огюста Барбье «Известность», которая близка ему по духу, Антокольский воссоздает картину морской бури — и, разумеется, он по-своему видит море, пески, валы; он, отталкиваясь от Барбье, даже близко держась французского текста, пишет о море в непогоду с таким стихийным и ораторским не-

истовством, какое никакому другому поэту не под силу.

Барбье:

C'est la mer! c'est la mer! — d'abord calme et sereine,  
La mer, aux premiers feux du jour,  
Chantant et souriant comme une jeune reine,  
La mer blonde et pleine d'amour;  
La mer, baisant le sable, et parfumant la rive  
Du baume enivrant de ses flots,  
Et berçant sur sa gorge ondoyante et lascive  
Son peuple brun de matelots;  
Puis la mer furieuse et tombée en démence,  
Et de son lit silencieux  
Se redressant géante, et de sa tête immense  
Allant frapper les sombres cieux;  
Puis, courant ça et là, hurlante, échevelée,  
Et sous la foudre et ses carreaux  
Bondissant, mugissant dans sa plaine salée,  
Comme un combat de cent taureaux;  
Puis, le corps tout blanchi d'écume et de colère,  
La bouche torse, l'œil errant,  
Se roulant sur le sable et déchirant la terre  
Avec le râle d'un mourant;  
Et, comme la bacchante, enfin lasse de rage,  
N'en pouvant plus et sur le flanc  
Retombant dans sa couche, et lançant à la plage  
Des têtes d'hommes et du sang! ..

(Это море! Это море! — сначала тихое и сосредоточенное, море при первых лучах дня, поющее и улыбающееся, как юная королева, море белокурое и полное любви; море, целующее песок и отдающее берегу пьянящий аромат своих вод и баюкающее на своей колыхающейся, сладострастной груди смуглый народ матросов; потом это море бешеное, обезумевшее, поднимающееся во весь свой исполинский рост и бьющееся огромной своей головой в темные небеса; потом, носясь взад и вперед, воющее, встрепанное, под вспышками молний оно скачет, рычит в своей соленой равнине, подобно сотне дерущихся быков; потом с телом, побелевшим от пены и гнева, с искривленным ртом, блуждающим оком, оно катается по песку и раздирает землю, хрипя, как умирающий; и, как вакханка, наконец утомясь от ярости, обессиленное, оно падает на свое ложе и выбрасывает на берег человеческие головы и кровь! ..)

Оригиналом задана стремительность: она — и в огромности фразы, охватывающей 24 стиха, и в нагромождении глаголов — 16 из них только в причастной форме (*chantant, souriant, baisant...*), и во множестве ускоряющих стих переносов, и в необычности

самых несовместимых, ломающих образную логику метафор... Антокольский в своей стихии. Упростив, несколько «успокоив» синтаксический порыв, он вознаграждает себя таким усилением метафорической напряженности, что в его переводе неистовость Барбье становится еще более безудержной.

Она — морская ширь в сверканье мирной глади, —

Едва лишь утро занялось,  
Смеется и поет, расчесывая пряди  
Златисто-солнечных волос,  
И зацелован весь и опьянен прибрежный

Туман полуденных песков, —

И убаюканы ее качелью нежной

Ватаги смуглых моряков;

Но море фурией становится и, воя,

С постели рвется бредовой, —

И выпрямляется, косматой головою

Касаясь тучи грозовой;

И мечется в бреду, горланя о добыче,

В пороховом шипенье брызг;

И топчется, мыча, бодает с силой бычьей,

Заляпанная грязью вдрызг;

И в белом бешенстве, вся покрываясь пеной,

Перекосив голодный рот,

Рвет землю и хрипит, слабея постепенно,

Пока в отливах не замрет;

И никнет наконец вакханка и теряет

Приметы страшные свои.

И на сырой песок, ленивая, швыряет

Людские головы в крови.

Лексически, образно у Антокольского многое усилено, динамизировано: не «песок», а «туман полуденных песков», не «огромная голова», а «косматая», не «темные небеса», а «грозовая туча», не «скачет, рычит в своей соленой равнине», а «мечется в бреду, горланя о добыче в пороховом шипенье брызг...», не «с телом, побелевшим от пены и гнева», а «в белом бешенстве», не «с искривленным ртом», а «перекосив голодный рот». Да, многое стало интенсивнее, чем в оригинале, тем более, что у Барбье, при всей стремительности движения, сохраняется логическая последовательность членения: «сперва... потом... потом... наконец...»; эти «потом» начинают каждое новое четверостишие — бурная динамика оказывается архитектурно стройно организованной. Все это Антоколь-



ский снимает — у него, как бывает и в его собственных стихах, стихия вырывается на простор, разрушает внешнюю гармонию, бушует — «в пороховом шипенье брызг». И все-таки никому с такой мощью не удалось по-русски воссоздать бешеный порыв романтического пейзажа Барбье, как Антокольскому, писавшему так, как он сам — сквозь пламенную лирическую стихию Барбье — видит и понимает морскую стихию. Вот для сравнения еще один перевод того же отрывка, принадлежащий перу Осипа Мандельштама:

Это зыбь, это зыбь, — спокойная моряна,  
Вскипающая пред зарей,  
Поющая с утра, как юная Светлана,  
Любовь и русый волос свой.  
Зыбь, льнущая к пескам, пространства орошая  
Душистой выжимкою вод,  
На горле выпуклом разнеженно качая  
Гребцов коричневый народ.  
Потом другая зыбь из этой светлой качки  
Выходит для свирепых буч,  
Раздутым теменем большеголовой спячки  
Колотит крышу низких туч,  
Потом мычащею и скачущей пучиной  
В квадрате молнийных зрачков  
Бежит соленою, бугристою долиной  
Размахом тысячи быков.  
И, выбелив себя до взбитой гневом пены,  
Блуждает, влажный рот кривит,  
Царапает песок береговой арены,  
Как умирающий хрипит.  
И, корибанткою, вконец перебесившись,  
Вдавлив бедро в намет песков,  
Кидает с кровью нам, обратно в ил свалившись,  
Горсть человеческих голов.<sup>1</sup>

Стихи О. Мандельштама родились из другого видения мира и моря, из другого отношения к слову — например, к метафоре; Мандельштам, казалось бы, сохраняет образы Барбье, но в системе его художественного мышления все приобретает по-особому сгущенный, неожиданный характер: таковы образы «душистая выжимка вод», «в квадрате молнийных зрачков», «выбелив себя до взбитой гневом пены»... О. Барбье пишет: «...de sa tête immense / Allant frap-

per les sombres cieux» — «своей огромной головой уда-  
ряясь о темные небеса». В мандельштамовской поэти-  
ческой системе образ фантастически преобразуется:  
«огромная голова» становится «раздутым теменем»;  
у Барбье при этом море поднимается «со своего без-  
молвного ложа» (de son lit silencieux), а у Мандель-  
штама все оказывается сжатым до одной строчки, в  
которой прилагательное становится существительным:  
«раздутым теменем большеголовой спячки»; по этой  
формуле, если ее сопоставить с оригиналом, можно изу-  
чить природу, казалось бы, темного интеллектуального  
образа у Мандельштама — отдельные компоненты  
сливаются здесь в гротескно-кошмарное и логически  
неосмысляемое целое, полное неистовой, предельно  
спрессованной энергии. Эта дикая фантазмагория —  
плод отношения Мандельштама и к слову, воспри-  
нимаемому им как «предмет», и к морю, которое он  
видит и может видеть только так. В перевод и Анто-  
кольского и Мандельштама — поэтов с очень непохо-  
жим отношением к действительности и к поэзии —  
вторгается собственный взгляд каждого из них не  
только на стихи Барбье, но и на природу, стоящую  
за этими стихами.

Сколько бы мы ни требовали от поэта-переводчика  
верности, точности, близости к оригиналу, — невоз-  
можно лишить его своего, единственно ему присущего  
мироощущения, его оптики. Невозможно, — да и не  
нужно.

Проблема сводится к тому, за каким пределом пе-  
ревод перестает быть переводом, а становится стихо-  
творением «на мотив», «на тему», отрывается от ори-  
гинала, теряет качество художественного портрета.

Еще недавно господствовала точка зрения, что в  
идеале стихотворное произведение должно быть пере-  
ведено только один раз, что можно создать некий пе-  
ревод, представляющий совершенный портрет ориги-  
нала. Анализ переводных работ выдающихся поэтов  
показывает, что это заблуждение. Подлинное произ-  
ведение словесного (как и всякого другого) искус-  
ства — неисчерпаемо, беспредельно, как беспределен и

неисчерпаем мир. Настоящим стихам свойственна многоплановость, бесконечность. Нетрудно воссоздать в системе другого языка макет стихотворения, его внешнюю структуру. Трудно, да, собственно, и невозможно воссоздать всю бесконечность его поэтического содержания, все его многообразные смыслы. Приведенные выше переводы из Барбье не отменяют друг друга, а как бы дополняют, — они раскрывают разные стороны творчества гениального французского поэта. Авторы этих переводов не конкурируют, не соревнуются друг с другом — каждый из них предлагает нам «своего» Барбье. Когда-то Эмиль Золя определял искусство как уголок природы, увиденный сквозь темперамент художника. Можно ли убрать эту преломляющую свет призму, можно ли представить себе на месте поэта-переводчика — чистое, абсолютно прозрачное стекло? Едва ли. Ибо поэтический перевод — это, если перефразировать определение Золя, творчество иностранного поэта, увиденное сквозь темперамент другого поэта.

Перевод сравнивали с портретом. Но ведь и «абсолютного портрета» не может быть. Образ Пушкина создали два крупных художника — В. А. Тропинин и О. А. Кипренский; портреты написаны с натуры и в одно время, в 1827 году, но у первого Пушкин романтик, у второго — классик.

Перевод сравнивали с исполнительским искусством. Но существует ли «абсолютное исполнение»? Чем талантливей музыкант, тем индивидуальнее его творческая манера. Сколько мы знаем вариантов исполнения Первого концерта Чайковского — разве не столько же, сколько есть играющих этот концерт одаренных пианистов? Музыковед так характеризует разные стили нескольких современных музыкантов. Ван Клиберн: «Безудержный размах страстей. Бурлящее кипение эмоций, подчас приводящее к грани, за которой драматизм оборачивается истерией, а душевный подъем — сентиментальным мелодраматизмом. Юношеский задор. Пылкая искренность речи. Огромный «ораторский» звук, слепящий блеск виртуозных пассажей, идущий опять-таки от пылкой увлеченности ис-

полняемым...» Святослав Рихтер: «Удивительное единение эмоционального размаха и строжайше дисциплинированного интеллекта. Императивная воля, с первых же могучих аккордов вступления не только властно ведущая за собой дирижера и оркестр, но даже моментами как бы подавляющая их...» Эмиль Гилельс: «...Солнечный оптимизм, строгая убедительность фразировки, настойчивые поиски не только самого убедительного, но и самого простого решения исполнительской задачи...»<sup>1</sup>

Перевод сравнивали с актерским искусством перевоплощения. Но, во-первых, не было на свете «абсолютной игры» — как замечательно ни играл Отелло Гаррик, все последующие поколения актеров всего мира, до Ваграма Папазяна, Остужева, Поля Робсона, заново и каждый по-своему создавали эту роль, неизменно сохраняя верность Шекспиру и в то же время вкладывая в свое исполнение собственные опыт, темперамент, мысль, чувство.

Можно возразить: в переводе стихов есть опыт — и весьма успешный — коллективной работы. При совместной творческой деятельности целого коллектива — какая уж тут проявится индивидуальность? Однако и в оригинальном литературном творчестве известны случаи совместной работы — братья Гонкуры, И. Ильф и Е. Петров создавали свои романы сообща. «...За десять лет работы вместе, — писал Е. Петров, — у нас выработался единый стиль. А стиль нельзя создать искусственно, потому что стиль — это литературное выражение пишущего человека со всеми его духовными и даже физическими особенностями».<sup>2</sup>

В 1920—1923 годах при петроградском Доме искусств работала студия поэтов-переводчиков, которая за три года под руководством М. Л. Лозинского перевела полностью сборник сонетов Хосе Марии де Эредиа «Трофеи»; при этом 65 сонетов явились плодом

---

<sup>1</sup> Ин. Попов. Совершенству нет предела. — «Литературная газета», 1962, 6 февраля.

<sup>2</sup> Воспоминания об Илье Ильфе и Евгении Петрове. М., «Советский писатель», 1963, стр. 331.

коллективного труда. В неопубликованном предисловии, датированном 18 августа 1923 года, М. Л. Лозинский писал:

«Работа кружка была в прямом смысле слова коллективной. Совместно исследовался оригинальный сонет, определялись те его стихи, на которых покоится тяжесть остальных и которые поэтому должны лечь в основу перевода, совместно намечались возможные системы русских рифм и отбиралась наилучшая. Далее следовала работа над отдельными строфами, их стилистической структурой (которая нередко определяла и самый отбор рифм), над отдельными стихами, их словесным материалом, причем во всех стадиях работы одновременно возникало несколько систем вариантов основных и вариантов более частных. Предпочтение отдавалось той основной схеме, которая позволяла наибольшее приближение к оригиналу, и работа продолжалась в виде все более дробной отделки частностей.

Хотя руководителю такой работы и принадлежит основная роль, так как, участвуя в ней сам как сотрудник, он в то же время направлял поиски остальных и на нем лежит ответственность за выбор находимых основных схем и частных вариантов, тем не менее создаваемый перевод является всеобщим и анонимным, плодом коллективного творчества... Объединенное единой волей содружество поэтов, стремящихся разрешить в живом и гласном общении одну и ту же задачу возможно более адекватного выражения своим стихом чужеземного стиха, во много раз богаче комбинативными способностями, запасом слов, стилистической изобретательностью, нежели отдельный переводчик».<sup>1</sup>

Опыт коллективного творчества дал блестящие результаты — совместные переводы сонетов Эредиа с полным правом можно назвать образцовыми. Вот один из сонетов, подписанный «Студия»:

---

<sup>1</sup> М. Л. Лозинский. Жозе Мариа де Эредиа. Предисловие к кн.: Эредиа. Сонеты. В переводах русских поэтов под ред. М. Лозинского. (Архив М. Л. Лозинского.)

## РАКОВИНА

Какими безднами, за годом долгий год, —  
— Кто нам поведает путь Раковины нежной? —  
Теченья, буруны и гребни пены снежной  
В зеленых пропастях тебя несли вперед?

Сегодня над тобой горит небесный свод,  
Ты хочешь отдохнуть на отмели прибрежной.  
Напрасная мечта! Глухой и безнадежный,  
В тебе всегда гремит великий голос вод.

Моя душа навек темницей звучной стала;  
И как встает напев исчезнувшего вала  
В твоих извилинах, безумен и угрюм,

Так в сердце у меня, где все полно Любимой,  
Невнятный, медленный и все ж незаглушимый  
Рыдает грозовой и отдаленный шум.

Сейчас, спустя сорок лет, нелегко установить долю каждого из участников студии в создании коллективного перевода. Он, безусловно, превосходит: кованые стихи близко передают смысл оригинала, образность Эредиа воссоздана без банализации и упрощения («в зеленых пропастях», «темницей звучной», «напев исчезнувшего вала / В твоих извилинах...»). Но можно ли впрямь его рассматривать как некий «переводческий фольклор»? М. Лозинский сам писал о «содружестве поэтов», объединенном «единой волей». Эта воля — могучая творческая воля руководителя — несомненно подчиняла себе индивидуальности отдельных участников, то ли в процессе студийных занятий, то ли позднее, при последующем редактировании. Мы не располагаем стенограммами или записями занятий, но документами, говорящими о редакторской работе М. Лозинского, мы владеем. Вот, к примеру, один из сонетов Эредиа — «Кровать», первоначально подписанный именем участницы кружка В. Лейкиной. Редактируя текст позднее (дата на рукописи — 11—13 октября 1931 г.), М. Л. Лозинский вычеркивает подпись переводчицы и ставит под сонетом слово «Студия».

### 1 - й вариант

Приютное ль гнездо, тьма ль гробового зева,  
Парчой иль полотиом ее покой укрыт, —

Здесь дремлет человек, родингся и родит,  
Ребенок и старик и женщина и дева.

Под сенью ль вешних верб иль пресвятого древа,  
Смерть или брак вода священная кропит, —  
Здесь все рождается, здесь сном последним спит  
От крика первого до скорбного напева.

Убого-тесная иль гордая красой  
Цветного полога с расшитой полосой,  
Из вяза скромного иль дуба редкой стати, —

Блажен, кто может спать без страха и без снов  
В достойной и большой прадедовской кровати,  
В которой умерли отцы его отцов.

(В. Лейкина)

## 2 - й вариант

*Под бархатным шатром или завесью кумачной,  
Безрадостна, как склеп, иль, как гнездо, нежна,  
Она дарует жизнь, любовь и сладость сна  
Младенцу, старику, жене и новобрачной.*

*Под миртой иль крестом, святой росой прозрачной  
В дни свадеб и смертей не раз окроплена,  
Началу и концу свидетелем она,  
От утренней зари до свеч разлуки мрачной.*

*Простая, тесная иль гордая красой  
Цветного полога с расшитой полосой,  
Из тополя, сосны иль дуба редкой стати, —*

*Блажен, кто может спать, от всех сует вдали,  
В почтенной, вековой, прадедовской кровати,  
Где предки родились и мирно отошли.*

(Студия)

От первого варианта перо редактора сохранило, в сущности, лишь две строки из четырнадцати. Остальное М. Лозинский вписал сам (его поправки даются курсивом). Это плод уже не коллективного, а личного творчества. Перевод «Раковины» Эредиа (хоть он и принадлежит «Студии», как сказано в подписи) более или менее похож на все, что делал переводчик Данте, и ему от этого сходства не деться никуда. Лозинского можно узнать и по классической четкости стиха, и по налету архаики, и по торжественно-медлительной

поступи монументальных, завершенных строф. Эти свойства Лозинского как поэта присущи всем переводам из Эредиа, которые подписаны словом «Студия». Приведем для сравнения другой перевод того же сонета, исполненный в тридцатых годах ленинградским поэтом М. И. Травчетовым (его полный перевод сборника Эредиа «Трофеи» тоже остался неопубликованным).

#### ПОСТЕЛЬ

Под занавескою, веселой иль печальной,  
В ней жизнь рождается, и в тишине ночей  
Она назначена для отдыха людей,  
В себе баюкая дитя первоначально.

Снимают перед ней наряд фаты венчальной,  
Мерцанье зажигается свечей,  
Все начинается и угасает в ней,  
От детских шалостей до ночи погребальной.

Под балдахин ли торжественным она,  
Иль безыскусными руками создана,  
Из древесины ли иль кости драгоценной,

Счастливец ведает невозмутимый сон  
В постели дедовской, массивной и почтенной,  
В которой — в свой черед — навек почиет он.

Все иное — и тональность сонета, и характер его образности, и отношение к изображаемому. В стихотворении, отредактированном М. Лозинским, несравненно больше благоговения перед высокой домашней утварью, средоточием и символом жизни и смерти, любви и рождения. В очевидно более слабом переводе М. И. Травчетова схвачены иные свойства сонета Эредиа, которые и в самом деле ему присущи, — например, почти прозаическая простота лексики. Отличный перевод «Студии», таким образом, не покрывает полностью оригинала — он отражает лишь часть собственных ему черт, ту часть, которая привлекла внимание Лозинского и его сотрудников. Выходит, что и этот перевод нельзя рассматривать как вполне «объективный», — в нем есть доля своеобразного отбора: он выдвинул вперед тему устойчивости родового начала, незыблемости бытия, основ человеческо-



го существования, причем все это противопоставлено суете эфемерной повседневности. Эта философия сонета усилена в переводе по сравнению с подлинником. В переводе М. Травчетова выдвинута вперед другая тема — **вне социальность** основ человеческого бытия: бедняк и богач, монарх и раб уравниваются сном и смертью. Как видим, два перевода дают две различные концепции оригинала, причем оба хода мысли в той или иной форме присутствуют в сонете Эредиа.

Таким образом, даже «коллективный» перевод несет на себе печать личности его создателя — коллектива, подчинившего себя воле руководителя, авторитету редактора. Здесь уместна аналогия с оркестром: какими бы отличными музыкантами ни были его участники, все они, и даже знаменитые первые скрипки, подчиняются эстетике дирижера, по-своему трактуящего музыкальное произведение.

К сожалению, до сих пор творчество русских поэтов-переводчиков почти не изучено, да и никем по-настоящему не изучалось. Видимо, такое равнодушие к переводной поэзии объясняется глубоко укоренившимся убеждением в безличности перевода. А ведь теоретическая мысль еще в двадцатых годах пришла к убеждению, что субъективность — закон переводческого искусства в такой же степени, как и всякого другого вида художественного творчества. А. В. Федоров в 1925 году писал: «Одним из требований Гумилева к переводчику было требование «забыть свою личность, думая лишь о личности автора», — требование перевода неподписного, как идеала... Те переводы, которые мы знаем и которые принадлежат крупным нашим поэтам и свою ценность имеют, — переводы в полной мере подписные: личность переводчика остается в полной силе и оказывается зачастую неподатливою по отношению к оригиналу, оставляя свой очень отчетливый знак на переводе. Отказа от изучения этой личности, отрицания ее значения в поэтике перевода быть не может».<sup>1</sup> Позднее А. В. Федоров стал

---

<sup>1</sup> Андрей Федоров. Проблема стихотворного перевода. В кн.: «Поэтика». Л., Academia, 1927, стр. 118.

заниматься лингвистическими проблемами перевода, но от этой своей точки зрения на художественный перевод как особый вид искусства он никогда не отказывался.

Так около четырех десятилетий назад, когда советская школа перевода еще только формировалась, писал теоретик. А практики переводческого искусства, и в их числе даже и самые самоотверженные, самые смиренные, неустанно и почти единодушно твердили: уйти от себя, перевоплотиться до конца — нельзя, это неосуществимая мечта. Максим Рыльский перевел на украинский язык немало шедевров мировой поэзии, и, суммируя в 1954 году свой огромный опыт, он писал: «Неправильно было бы думать, что может быть какой-нибудь один, единственно верный перевод художественного произведения. Нет, никакая унификация, никакая канонизация тут невозможны... Каждый переводит по-своему».<sup>1</sup> А поэт совсем другого, гораздо более молодого поколения, Лев Гинзбург, обобщая наблюдения над работой собственной и своих собратьев, приходит к выводу о том, что, «читая по-русски «Божественную Комедию», вы читаете не только Данте, но и Лозинского; русский Беранже похож на шестидесятника Курочкина; русские сонеты Шекспира — детище не только одного Шекспира, но и Маршака... Тот, кто хочет узнать произведение в «чистом виде», без всяких примесей, пусть обратится к оригиналу».<sup>2</sup>

Субъективная «примесь» в поэтическом переводе — это не следствие злой воли переводчика, захотевшего навязать себя читателю, а фатальная неизбежность.

Абсолютного перевода поэзии не было и быть не может, как не было и нет объективного искусства. Можно объективно проанализировать стихотворение, но воссоздать его с полной объективностью — невысказано. Или нужно отказаться от понимания художественного перевода как искусства и числить его по ведомству научного исследования.

<sup>1</sup> М. Рыльский. Из размышлений переводчика. — «Новый мир», 1959, № 9, стр. 228.

<sup>2</sup> Лев Гинзбург. Перевод и поэзия. — «Литература и жизнь», 10 августа 1960 г.

Процесс перевода складывается из чтения и «перевыражения». Но ведь даже чтение, не говоря о второй половине работы, не может быть до конца объективным. Теоретик психологии чтения В. Асмус справедливо утверждает, что чтение является деятельностью творческой, требующей активности. Следуя за автором по указываемому им пути, «читатель еще не знает, куда его приведет проделанная работа. В конце пути оказывается, что воспринятое, воссозданное, осмысленное у каждого читателя будет — в сравнении с воссозданным и осмысленным другими, — вообще говоря, несколько иным, своеобразным. Иногда разность результата становится резко ощутимой, даже поразительной. Частью эта разность может быть обусловлена многообразием путей воспроизведения и осознания, порожденным и порождаемым самим произведением — его богатством, содержательностью, глубиной».<sup>1</sup>

Мы говорим о неизбежности субъективизма в переводческом искусстве. Эту неизбежность надо понимать, — те редакторы, которые пытаются с ней бороться, поступают бестолково и опрометчиво: лишая поэтический перевод отпечатка личного вкуса и мироощущения поэта-истолкователя, они изгоняют из переводного произведения его живую душу. Все это так. Но перевод есть перевод, подобно тому как пианизм — искусство исполнительское. Внутреннее противоречие переводческого творчества в борьбе переводчика-поэта против самого себя, своих привычек и пристрастий, против своей личности — за иноязычного автора, за его мироощущение и стилистику. Настоящий, совестливый переводчик стремится потерпеть поражение в единоборстве со своим другом-врагом, стремится уступить как можно больше своего ради того чужого, которое должно стать для него своим. Ведь подобно тому, как сквозь талант Рихтера, Вана Клиберна и Гилельса мы слышим прежде всего Чайковского, а сквозь созданную Остужевым и Робсоном

---

<sup>1</sup> В. Асмус. Чтение как труд и творчество. — «Вопросы литературы», 1961, № 2, стр. 42.

призму видим шекспировского Отелло, так и сквозь творчество Маршака и Лозинского, Заболоцкого и Антокольского, Пастернака и Левика мы хотим увидеть и понять Шекспира и Шиллера, Гете и Гюго, Барбье и Байрона, Шелли и Ленау, Гейне и Ронсара. Конечно, неразумно подходить к поэтическому переводу лишь с познавательными целями — желанием узнать побольше фактов об иноязычной литературе. Поэт-переводчик не может заменить подлинник или объективный пересказ. И все же нужно помнить и другую сторону дела: чрезмерная субъективность ведет к вырождению перевода как специфического искусства, — под пером иного переводчика чужезычный автор исчезает, словно шарик в руках иллюзиониста.

В шестидесятых годах XIX века русские поэты-демократы переводили много, особенно из французских революционных поэтов — Барбье, Беранже. Однако задачи перевода они понимали по-своему: пропагандисты социального прогресса, они прежде всего стремились к доступности переводимого произведения широкому русскому читателю. Здесь мы сталкиваемся с особым случаем субъективности — не личной, а национальной и социальной. Впрочем, это не меняет дела в принципе. В. Курочкин был превосходным русским поэтом, но метод, которым он в соответствии со сложившимися в его эпоху принципами перевода-переделки создавал «русского Беранже», едва ли может удовлетворить нас сегодня. Стремясь ввести Беранже в русскую литературу, Курочкин последовательно лишал его всяких национально французских черт: Жан и Жанна у него стали Иваном да Марьей и даже Ваней и Машей, Петронилья — Федосьей, король Ивето — царем Додоном и т. п. Переводы-переделки Курочкина сыграли огромную роль в общественной жизни 1860-х годов, но в наши дни большинство из них печатается в собрании сочинений Курочкина, а не Беранже. Современные принципы перевода требуют иного подхода к оригиналу. Вот для сравнения старый (В. Курочкина) и новый (Вс. Рождественского) перевод одной и той же песни Беранже «*L'ivrogne et sa femme*»:

## ИВАН ДА МАРЬЯ

Выпьем да выпьем — чок, чок, чок!  
Ваня — ни свет ни заря — в кабачок!  
Дома голубка ждет голубка —  
Знатно нагреет бока!

Как пожениться — все живут розно.  
Бедная Маша в тоске:  
Скучно одной сидеть поздно,  
Ваня с утра в кабаке —  
Хоть охмелеет, но, помня жену,  
Все поет песню одну:  
Выпьем да выпьем. . .

Ваня смекает: жена молодая,  
Любит меня — подождет;  
Маша, его проклиная,  
Кошку с отчаянья бьет:  
Целую ночь промяукать готов  
Хор сладострастных котов.  
Выпьем да выпьем. . .

## ПЬЯНИЦА И ЕГО ЖЕНА

Что ж ты ни свет ни заря в кабачок?  
Выпьем, дружок!  
Дома жена ожидает, не спит,  
Будешь ты бит!

Жанна в комнатке чердачной  
Предается думе мрачной  
И напрасно свечку жжет:  
Жан в кругу привычных пьяниц  
Знай откалывает танец  
И за кружкою поет:  
— Что ж ты ни свет, ни заря. . .

Жан жену отменно ценит:  
«Жанна любит, не изменит. . .»  
А жена в томленьи злом,  
Подскочив в сердцах к окошку,  
Полотенцем лупит кошку  
За мяуканье с котом.  
Что ж ты ни свет ни заря. . .

Та степень «национально-субъективной» творческой свободы, которой пользовался В. Курочкин, для нас невозможна. Впрочем, он и сам называл свои стихи «переделками» и стремился сохранить в них верность лишь авторскому духу — в самом общем

смысле. Нужно заметить, что в практике некоторых иностранных поэтов-переводчиков еще живучи принципы, аналогичные принципам В. Курочкина (впрочем, без того революционно-демократического смысла, который оправдывал своеволие искровцев). Так, немецкий поэт Эрих Фабиан издал в 1955 году лирику Катулла в своем переводе, где встречается, например, такое:

Катулл: «Септимий, на коленях которого сидела его возлюбленная Акме, сказал: «Милая Акме...»

Эрих Фабиан: «Гансик, держа на коленях свою любимую Гретхен, сказал: «Милая девочка...»

Hänschen, das geliebte Gretchen  
auf dem Schoß, sprach: «Teures Mädchen...»

А Гретхен-Акме в том же тоне отвечает своему римско-немецкому возлюбленному: «Мой милый Гансик, будем всегда слугами Амура(!)! Потому что ярко пылает в моем костном мозге огонь».

«Mein geliebtes Hänschen, immer  
laß uns Amors Diener sein!  
Denn es lodert ungeheuer  
mir im weichen Mark das Feuer».

Между тем известный писатель Эм Вельк, опубликовавший рецензию на эту книгу, пишет:

«Со стороны Фабиана вовсе не было чрезмерной дерзостью заменить обычные имена Септимий и Акме на Ганса и Гретхен... Он тем самым добился того, что стихотворение это точно так же звучит для сегодняшнего читателя, как звучало стихотворение Катулла для его римского современника».<sup>1</sup>

Мы не согласимся ни с Фабианом, ни с Эмом Вельком. Сложившиеся в Советском Союзе принципы перевода не стесняют переводчика-поэта, не подавляют его творческой личности. Но они обязывают его искать путей для наиболее близкого и верного воспроизведения оригинала.

---

<sup>1</sup> «Neue deutsche Literatur», 1956, Nr. 12.

На уровне современных требований, предъявляемых к переводу поэзии, стоит отличная работа Адриана Пиотровского по воссозданию на русском языке лирики Катулла. Приведенное в немецком «переводе» стихотворение (XLV из книги «Лесбия») звучит у А. Пиотровского так:

Обнял Акму, любовь свою, Септимий.  
Нежно к сердцу прижал. Сказал ей: «Акма!  
Если крепко в тебя я не влюбился,  
Если вечно любить тебя не буду,  
Как пропащие любят и безумцы,  
Пусть в пустыне ливийской иль индийской  
Кровожадного льва я повстречаю!»

А нежная Акма отвечает своему Септимию:

... «О жизнь моя, Септимий!  
Пусть любовь нами правит безраздельно!  
Знай, все жарче во мне пылает пламя,  
Все сильнее томит меня желанье!»<sup>1</sup>

Сложившиеся в практике советских поэтов нормы вольности при воссоздании иноязычных стихотворений не допускают того субъективного произвола, который провозглашают Вельк и Фабиан. Советские литераторы согласны в том, что и в данном случае свобода писателя-переводчика оказывается осознанной необходимостью — максимально подчинить свой талант чужой воле, стилю иноязычного автора. Нет сомнений, что «магический кристалл» субъективного восприятия изображаемого предмета неизбежно останется. Но законы переводческого искусства настоятельно требуют от литератора умения правильно, на уровне современной науки прочесть оригинал и по мере возможности полноценно воссоздать прочитанное.

В искусстве стихотворного перевода сливаются воедино субъективное и объективное, интуитивное и разумное, художественное и научное начала.

---

<sup>1</sup> Гай Валерий Катулл. Лирика. Переводы с латин. под ред. С. Апта. М., Гослитиздат, 1957, стр. 30.

ПЕРЕВОДЧИК  
КАК  
ЧИТАТЕЛЬ

Есть три вида читателей: первый — читатели, которые наслаждаются, не вдаваясь в оценку; третий — читатели, которые, не наслаждаясь, оценивают; средний — читатели, которые, наслаждаясь, оценивают, и, оценивая, наслаждаются; они, собственно говоря, как бы заново воссоздают произведение искусства.

*Гете*

Переводчик стихов не может не быть поэтом. Это значит, что в переводном стихотворении он создает поэтическое содержание, близкое или аналогичное тому, каким обладает оригинал. Выше говорилось: поэтическое содержание — это не столько то, о чем в стихотворении говорится, сколько отношение поэта к тому, о чем говорится. Воссоздавая средствами поэтической интонации отношение, нельзя быть равнодушным, то есть лишенным эмоционального отношения: нужно любить и ненавидеть.

Но поэт-переводчик создает вторичное искусство. Между ним и действительностью стоит словесное произведение, уже написанное другим, и достоинство перевода определяется не только тем, с какой яркостью переводчик увидит и прочувствует объект изображения, но и прежде всего тем, в какой мере верно он прочитает пересоздаваемые им стихи, — ведь не сумеет прочесть, он и увидеть ничего не сумеет. Правильно прочитать — это значит сделать по крайней мере полработы. В переводе стихов, писал М. Л. Лозинский в цитированной выше статье об Эредиа, «господствует анализ». Чтение, настоящее, серьезное аналитическое чтение дело далеко не легкое, оно требует предварительной подготовки, колоссальной со-



средоточенности, эмоциональной настроенности «на авторскую волну». «А не от лукавого ли такие рас-суждения?» — спросят многочисленные сторонники ин-туитивного «вчувствования» в текст, и добавляют: «Сти-хи пишутся не для того, чтобы их анализировали, а чтобы их понимали и переживали, — воспринимали, так сказать, спонтанно. Анализ умерщвляет искусство. Поэт-переводчик должен творить взволнованно — иначе он будет холодным ремесленником».

Такие возражения приходится слышать слишком часто. Необходимость «аналитического чтения» и трудность этого дела требуют доказательств.

Приведем исторический пример.

Более чем сто шестьдесят лет назад, в 1795 году, Гете написал небольшое лирическое стихотворение «Близость любимого» («Nähe des Geliebten»). Вот оно:

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer  
Vom Meere strahlt;  
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer  
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege  
Der Staub sich hebt;  
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege  
Der Wanderer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen  
Die Welle steigt.  
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,  
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,  
Du bist mir nah!  
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.  
O wärst du da!

(Я думаю о тебе, когда сверкание солнца светит мне с моря; я думаю о тебе, когда мерцающий свет луны отражается в ручьях. Я вижу тебя, когда на дальней дороге поднимается пыль; глубокой ночью, когда на узких мостках трепещет путник; я слышу тебя, когда где-то вдали с глухим шумом встает волна. В тихую рошу я часто вхожу и прислушиваюсь, когда все молчит. Я рядом с тобой, как бы ты ни был далек, — ты близок мне! Солнце заходит, скоро мне засияют звезды. О, если бы ты был здесь!)

Казалось бы, не так трудно прочитать эти шестна-дцать строк, — прочитать и все понять, осмыслить.

История переводов стихотворения за 160 лет показывает обратное: подавляющее большинство русских поэтов, переводивших его, не смогли до конца понять эту вещь, и даже — скажем сразу — понять самое главное, правильно прочитать ... заглавие. «Nähe des Geliebten» значит «Близость любимого», а не «любимой», «милой» и т. п., как перевели многие. Конечно, трудно предположить, что Гете напишет стихи от имени женщины. Для того чтобы это понять, нужно знать, что стихотворение Гете написано в подражание стансам его приятельницы Фридерики Брун «Ich denke dein» («Я думаю о тебе»), которые произвели на Гете сильное впечатление (см. письмо Гете — Ф. Х. Унгер от 13 июня 1796 года). Не вдумываясь, большинство переводчиков предпочло считать «Nähe des Geliebten» опечаткой, — изменение одной лишь буквы (вместо *der* Geliebten) давало им привычную, желательную позицию. Между тем замена лирической героини героем обесмысливает всю образную структуру вещи. Мы увидим это ниже.

Песенный характер стихотворения Гете связан с повторами, с ритмико-синтаксическими параллелизмами и, разумеется, со строфической структурой: чередование длинных строк пятистопного ямба с женским окончанием и очень коротких двухстопных строк с окончанием мужским. Это — монолог девушки, разлученной с возлюбленным, который, видимо, где-то в дальних странствиях. Все в природе напоминает о милом: солнце и луна, клубы пыли на дороге и ночь, гул морской волны и безмолвие рощи. Он физически далек от нее и все же духовно близок.

Архитектоника стихотворения отличается удивительной гармоничностью. Начальное четверостишие строится на повторах *Ich denke dein, wenn...* (Я вспоминаю о тебе, когда...), причем первые два стиха, охватывающие одну фразу, параллельны второму двустихию, и в то же время оба двустихия тематически друг другу противоположны: в первом — день, солнце, во втором — ночь, луна. Глубоко рифмующие слова «Schimmer» (сияние) и «Flimmer» (мерцание) по фонетической форме близки, по смыслу — противо-

ложны, говорят о дневном и ночном освещении. Во второй строфе один образ — дороги, объединяющий оба двустишия; в то же время две половины строфы противопоставлены друг другу, как и в первой строфе: день — ночь. Вторая строфа похожа на первую анафорой — конструкцией *Ich sehe dich, wenn...* (Я вижу тебя, когда...), но отличается от нее тем, что анафора управляет всей строфой, а не двустишием. Такова же структура и следующей, третьей строфы, начинающейся словами *Ich höre dich, wenn...* Здесь двустишия тоже противоположны: в первом — шум (волны), во втором — тишина (рощи). Наконец, четвертая строфа — заключительная — обобщает все сказанное, поднимаясь от конкретно-метонимических образов до абстрактно-подытоживающей формулы: *...du seist auch noch so ferne, / Du bist mir nah!* (...как бы ты ни был далек, ты близок мне!). И вот внезапно, в самом конце стихотворения, неожиданный поворот темы: *O wärst du da!* (О, если бы ты был здесь!). Смысл этой последней строки можно раскрыть так: да, ты во всей окружающей природе, но — тебя нет; духовная близость не может победить тоски по реальной, физической близости.

Таким образом, концовка вносит новую тему, борющуюся с той, которая проходит через все четыре строфы стихотворения. Внезапно возникшая, эта новая тема сопровождается резким нарушением архитектурной стройности: последняя краткая строка составляет одну фразу, в противоположность предшествующей ритмико-интонационной структуре — восьми обширным фразам, занимающим каждая по две строки. Итак, борение тем выражено в точно рассчитанном противопоставлении интонационного движения вещи — ее последней строке. Стихотворение всем своим поэтическим содержанием выражает целостное гармоническое мировоззрение великого поэта, для которого одинаковой ценностью, возвышенностью обладают и духовно-пантеистическое чувство платонической близости, и реальная физическая близость.

Пантеистичность героини, ее слиянность с окружающей природой даны в образном строе всего стихо-

творения в целом и в параллельных конструкциях с притяжательным местоимением, замыкающих его кольцом: ...wenn *mir* der Sonne Schimmer... strahlt — ...bald leuchten *mir* die Sterne (когда *мне* сверкание солнца... светит — скоро *мне* засияют звезды).

Стихотворение выдержано в тоне задушевности и простоты, оно лишено декламационного пафоса и всякой метафорической усложненности. В сущности, все слова стихотворения взяты в прямом значении. Простотой и конкретностью отличаются эпитеты — auf dem *fernen* Wege (на дальней дороге), auf dem *schmalen* Stege (на узких мостках), mit *dumpfem* Rauschen (с глухим шумом), im *stillen* Haine (в тихой роще). Конкретно-просты шесть глаголов, которыми симметрично оканчиваются все двустишия в трех строфах — strahlt (светит), malt (sich) (отражается), hebt (sich) (поднимается), bebt (дрожит, трепещет), steigt (встает), schweigt (молчит).

Задача, стоявшая перед поэтами-переводчиками, оказалась, несмотря на внешнюю скромность гетевского стихотворения, очень сложной: сохранить его задушевность и простоту, воспроизведя тончайше организованную архитектонику, интонационное единство — и в то же время столкновение тем, выраженное в противопоставлении интонаций. Выполнение этих условий привело бы к воссозданию по-русски двух человеческих образов, нарисованных здесь средствами лирики, образов юноши и девушки, чьи характеры и черты просвечивают сквозь песенные строфы стихотворения: она — гармоничное, высоко духовное и в то же время страстно, по-земному любящее существо, он — неутомимый странник, искатель приключений или истины.

Разумеется, лирическое стихотворение можно всегда толковать по-разному, — в нем непременно присутствует некий элемент загадочности. «Близость любимого» не составляет исключения, и, может быть, это стихотворение в большей степени таинственно, чем другие образцы гетевской лирики. Однако основные смысловые точки в нем несомненны и по-разному истолкованы быть не могут. Из дальнейшего мы увидим, что поэты-переводчики допускают смысловые и

стилистические ошибки даже в несомненных случаях.

Первый перевод был опубликован в 1803 году в кн. 1 альманаха «Свиток муз». Его автор — Иван Борн.

#### БЛИЗОСТЬ ЛЮБЕЗНОГО

Ты мысль моя, когда от моря луч  
Является;  
Ты мысль моя, когда свет месяца  
В струях горит.  
Я зрю тебя, когда подыметя  
С дороги пыль;  
И в поздню ночь, на узкой коль стезе  
Зрю странника.  
Я слышу там, в шуму валов, тебя,  
Мой милый друг!  
И в тишине лесов мне слышится  
Твой нежный глас.  
Я близ тебя, и в отдалении  
Ты близок мне;  
Спустился мрак, сияют звезды, ах!  
Где ты, мой друг?

От поэтического содержания стихотворения Гете здесь нет и следа, хотя Борн верно прочел его как монолог, обращенный к мужчине. Ямб сохранился, но изменен ритм — женские окончания нечетных строк заменены мужскими, мужские в нечетных — дактилическими. Нет рифм. Снята архитектуроника. Введены слащаво-сентиментальные обращения и возгласы: «Мой милый друг», «твой нежный глас», «ах!». Нет диалектической гетевской концовки. Словом, в переводе И. Борна дан лишь далекий пересказ стихотворения.

К 1815 году относится перевод А. Мещевского, поэта, родственного Жуковскому, — «Близость милой». В подзаголовке А. Мещевский написал: «Подражание немецкому». И в самом деле, несмотря на формальную близость начальных строф в смысле их композиции, стихотворение это не имеет ничего общего с Гете. Оно обращено не к мужчине, а к женщине, а это, как сказано выше, в корне меняет и его содержание, и характер образности. Скажем, там, где у Гете образы могучей природы — море в первой и грозная морская волна в третьей строфах, — там у Мещевского

озеро и «источник говорливый». Пропадает второй план стихотворения — у читателя не может возникнуть и мысли о том, что «адресат» лирического монолога находится в далеких странствиях, и потому все названные стихии и явления природного мира оказываются лишь членами простого и к тому же весьма хаотичного перечисления. Сдержанно-страстная гетевская простота уступила место банальным «красивостям»: «денницы свет на озере играет», «луна... осребряет», «голос милый», «день светлый», «тихой ночи мгла беседует со мною». Концовка пропала, а вместе с ней пропало всякое выражение гетевской идеи.

В лицейских тетрадах А. Дельвига сохранился перевод этого стихотворения, исполненный между 1814 и 1817 годами:

#### БЛИЗОСТЬ ЛЮБОВНИКОВ

Блеснет заря, а все в моем мечтаньи  
Лишь ты одна,  
Лишь ты одна, когда поток в молчаньи  
Сребрит луна.

Я зрю тебя, когда летит с дороги  
И пыль, и прах,  
И с трепетом идет пришлец убогий  
В глухих лесах.

Мне слышится твой голос несравненный  
И в шуме вод;  
Под вечер он к дубраве оживленной  
Меня зовет.

Я близ тебя; как ни была б далеко,  
Ты все ж со мной;  
Взошла луна. Когда б в сей тьме глубокой  
Я был с тобой!

Здесь — впервые — появилось дыхание поэзии. А. Дельвиг недаром считался одним из лучших лириков своей эпохи. Чуткий к музыке стиха, он воспроизвел метрическую форму Гете, а также интонационное движение речи: двухстрочную фразу. Он сумел передать и глубокую напевность гетевских стихов, — правда, иными, чем у Гете, средствами. Он снял анафору

и вместо начальных повторов ввел внутренний — «Лишь ты одна, / Лишь ты одна...». Но и Дельвиг допустил ту же грубую ошибку, заменив юношу девушкой и лишив, таким образом, стихотворение его двуплановости и даже его смысла. Может быть, поэтому Дельвигу пришлось переключить стиль в другую тональность, ввести элегические ноты, чуждые подлиннику: «в моем мечтаньи», «голос несравненный», «в дубраве оживленной»... Может быть, с этим же связана и неудача в концовке стихотворения, звучащей у Дельвига эффектно, но осмысленной иначе, чем у Гете.

В 1824 году «Вестник Европы» опубликовал это стихотворение в переводе А. Глебова:

#### НЕРАЗЛУЧНОСТЬ С ЛЮБЕЗНЫМ

Я мыслю о тебе, когда луч солнца знойный  
В струях горит;  
Я мыслю о тебе, когда их бег спокойный  
Луна златит;  
Я вижу образ твой, когда вдали грядою  
Несется прах,  
И путника во мгле над узкою стезею  
Объемлет страх;  
Я слышу голос твой, когда с глухим роптаньем  
Встает волна;  
Мне в роще мнится он, где лист без трепетанья,  
Где область сна;  
Повсюду я с тобой: не суждено судьбами  
Разлуки нам!  
Во влаге солнца лик; лазурь блестит звездами.  
Ах! — Будь и там!

Переводчик, казалось бы, довольно близко подошел к смыслу и архитектонике подлинника — и вдруг, в конце, разразился полной бессмыслицей. Что значит — «будь и там»? Что значит — «во влаге солнца лик»? Впрочем, внешняя — формальная — близость первых трех строф куплена слишком дорогой ценой: стих у А. Глебова звучит отнюдь не музыкально, он содержит банальную декламационность, много ненужных славянизмов, нарушающих задушевленную интонацию Гете (*златит, грядою, прах, объемлет, мнится, трепетанье, не суждено судьбами, влага, лик*), неуклюжий синтаксис создает невнятицу.

Год спустя в «Дамском журнале» (1825) появился перевод А. Бистрома, «представляющий в сущности (по точной характеристике В. Жирмунского) вольную амплификацию первой строфы стихотворения Гете с помощью традиционной образности сентиментальной элегии и в ее метрической форме (шести-стопный ямб)». <sup>1</sup>

РОМАНС

Я вижу образ твой, когда зари дыханье  
С природы дремлющей свежает мрак густой,  
И льется по полям цветов благоуханье;  
Я вижу образ твой.

Я вижу образ твой, когда слеза катится  
Из голубых очей денницы золотой  
И роза в ручеек серебряный глядится;  
Я вижу образ твой...

и т. д.

«Перевод» П. Ободовского, опубликованный в 1829 году, — тоже вольная обработка стихотворения Гете. Впрочем, русский поэт закономерно уходит в сторону прежде всего потому, что и он переосмыслил оригинал, обратив монолог к девушке. Вот последняя строфа этого «подражания Гете» (как сказано в подзаголовке):

Где б ни была, мой друг, повсюду я с тобой,  
И ты всегда при мне, как ангел легкокрылый:  
Душа твоя навек слилась с моей душой.  
Одной тобой дышу — и на краю могилы  
Клянусь тобой дышать!

Перевод В. Теплякова («Московский телеграф», 1828) любопытен, главным образом, тем, до какой степени стихотворец может, сохраняя некую иллюзию внешнего сходства, создать произведение, стилистически не просто отличное от оригинала, но диаметрально противоположное ему:

К \*\*\*

Я твой, я твой, когда огонь Востока  
Моря златит;  
Я твой, я твой, когда сафир потока  
Луна сребрит.

<sup>1</sup> В. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., Гослитиздат, 1937, стр. 111.



Я зрю тебя, когда *в час утра бродит*  
*Туман седой;*  
В глухую ночь, когда *пришлец находит*  
*Приют святой...*

и т. д.

Курсивом выделены слова и обороты, стилистически враждебные стихотворению Гете, — затасканные элегические штампы несовместимы со скромной, глубоко содержательной стилистикой немецкого поэта.

В 1855 году стихотворение Гете «перевел» М. Стахович. Это лирическое послание, лишенное внутренней логики, лишь местами смутно напоминает свой источник. Совсем другой характер носит перевод М. Михайлова (1859—1862), — неровный, но довольно близкий к оригиналу:

#### БЛИЗОСТЬ МИЛОГО

С тобою мысль моя — горят ли волны моря  
В огне лучей,  
Луна ли кроткая, с туманом ночи споря,  
Сребрит ручей.

Я вижу образ твой, когда далеко в поле  
Клубится прах,  
И в ночь, как странника объемят поневоле  
Тоска и страх.

Я слышу голос твой, когда начнет с роптаньем  
Волна вставать;  
Иду в долину я, объятую молчаньем, —  
Тебе внимать.

И я везде с тобой, хоть далеко от взора!  
С тобой везде!  
Уж солнце за горой, взойдут и звезды скоро...  
О где ты, где?

Из всех до сих пор рассмотренных вариантов перевод М. Михайлова наиболее верен Гете по смысловому содержанию. Здесь и композиция близка оригиналу, и даже последняя строфа правильно интонирована. Михайлова можно упрекнуть в перестройке стилистической: подобно некоторым из своих предшественников, он подменил бесхитростную и высокопоэтическую задушевность Гете выпсренностью, насытил

текст архаизмами и, что еще более противопоставлено стилю гетевской лирики, банальными метафорами («в огне лучей», «кроткая луна... сребрит ручей» и проч.). Интересно, что и М. Михайлов — лучший поэт-переводчик своего времени — не сразу сумел верно прочесть стихотворение. В первом варианте (1859 года) перевод был озаглавлен «Близость милой», и 13-я строка звучала так: «И я везде с тобой, хоть далека от взора».<sup>1</sup> Лишь ко второму изданию, вышедшему в Берлине в 1862 году, Михайлов исправил ошибку, обесмысливавшую текст Гете. На фоне беспомощности и разухабистого своевольничанья перевод М. Михайлова оказался шагом вперед. Он свидетельствует о том, что в стихотворный перевод XIX века начинают проникать элементы историзма, иначе говоря — реалистической методологии.

К началу тридцатых годов нашего века относится перевод С. Шервинского, который звучит так:

#### БЛИЗОСТЬ ЛЮБИМОГО

Все в мыслях ты, когда из моря блещет  
Мне солнца луч,  
Все в мыслях ты, когда луной трепещет,  
Сверкая, ключ;

Все ты в очах, взметнется ль на равнине  
Дорожный прах;  
В глухой ночи, когда знобит в теснине  
Скитальца страх;

Все ты в ушах, когда встает, бушует,  
Прибой волны,  
В лесную чащу слушать выхожу я  
Средь тишины;

Все ты со мной, хотя и в дальней дали,  
Я близ тебя!  
Заходит день, уж звезды заблистали, —  
Дождусь ли я?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Сборник литературных статей, посвященных памяти Смирдина, т. VI. СПб., 1859, стр. 126. Сообщено Ю. Д. Левиным.

<sup>2</sup> Гете. Избранная лирика. Под ред. А. Габричевского и С. Шервинского. М. — Л., Academia, 1933, стр. 148.

Достигнута большая смысловая и композиционная точность. Как удивительно — по ритму и смыслу — совпадают все анафоры:

Ich denke dein	Все в мыслях ты	○	┘	○	┘
Ich sehe dich	Все ты в очах	○	┘	○	┘
Ich höre dich	Все ты в ушах	○	┘	○	┘
Ich bin bei dir	Все ты со мной	○	┘	○	┘

Все остальное совпадает с такой же точностью, — да, именно точностью, а не верностью. Уже по приведенным анафорам видно, как формальная точность не совпадает с поэтической верностью, даже противоречит ей. Если «все в мыслях ты» интонационно нечетко, но возможно, то «все ты в очах» и «все ты в ушах» невозможно, потому что уродливо и даже комично. А что за дикие обороты — «когда знобит... скитальца страх», «Все ты со мной, хотя и в дальней дали»... Последняя строчка — точная калька с немецкого: «Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne». Но по-немецки все легко, строка свободно дышит, — а по-русски слова стиснуты колодками противоестественного синтаксиса.

Приведенный перевод — характерный образец формализма начала тридцатых годов, расцветавшего в издательстве «Academia». Искренняя речь любящей девушки превратилась в косноязычные, уродливо напряженные фразы, — так мог бы говорить иностранец, не понимающий духа русского языка. Конечно, произвольные выдумки переводчиков XIX века вызывают протест, не соответствуют современному нам представлению об искусстве перевода. Но насколько же поэтичный (хотя и неточный) перевод Дельвига или работа добросовестного, талантливой Михайлова лучше, чем этот гипсовый слепок!

Впоследствии С. Шервинский отошел от догматической точности, свойственной его работе начала тридцатых годов, и создал ряд поэтических переводов, составляющих гордость советской переводческой культуры («Элегии» Овидия, трагедии Софокла и др.).

В однотомнике Гете 1950 года напечатан перевод М. Сандомирского:

## БЛИЗОСТЬ ЛЮБИМОГО

Все ты в мечтах, встает ли дня сиянье  
Из бездны вод,  
Все ты в мечтах, когда луны мерцанье  
В ручье блеснет.

Все ты в очах, клубится ль предо мною  
Летучий прах  
И путник в ночь извиистой тропюю  
Идет в горах.

Все голос твой я слышу в смутном шуме  
Морской волны,  
В лесной глуши, среди моих раздумий  
И тишины.

Все ты со мной, где б ни была ты в мире,  
С тобой — мечты!  
Закат потух, горит звезда в эфире,  
Придешь ли ты?

М. Сандомирский, имея за спиной полтора столетия работы русских поэтов над чтением и переводом стихотворения Гете, — тоже перечислил героиню в мужской пол. (Вместе с М. Сандомирским гетевский текст читал и редактор однотомника Гете, известный германист Н. Вильмонт!) Стоит ли удивляться и стилистическому переосмыслению — «из бездны вод», «летучий прах», «с тобой — мечты», «звезда в эфире». Все же кое-что в этом переводе может — до известной степени! — удовлетворить современным требованиям верности. В нем есть легкие, простые по движению интонации стихи — такова, например, третья строфа.

Последний по времени — исполненный в 1962 году перевод молодого ленинградского поэта В. Бетакки:

### ТЫ БЛИЗКО

Все мысли о тебе, когда рассвет сверкает  
Из-за морей,  
Все мысли о тебе, когда луна мерцает,  
Искрит ручей.

Я вижу облик твой, когда в дали дорожной  
Пыль закружит,  
Когда в глухую ночь под странником тревожный  
Мосток дрожит.

Я слышу голос твой, когда с глухим ворчаньем  
Волна встает,  
И в тишине лесной я слушаю молчанье  
Ночь напролет.

Ты все равно со мной, хоть ты и в дальней дали,  
В стране чужой...  
Уже закат погас, и звезды заблистали...  
О, будь со мной!

Наконец-то стихотворение Гете переведено без смысловых и стилистических ошибок! У В. Бетаки нет погрешностей в чтении — он перевел Гете, опираясь на тщательный филологический анализ. Поняв внутренние закономерности вещи, В. Бетаки — в отличие от своих предшественников — пошел на изменение размера: пятистопный ямб он заменил шестистопником и потому смог анафоры первых строк передать не куцым четырехсложным, а полноценным шестисложным сочетанием: *Все мысли о тебе... Я вижу облик твой... Я слышу голос твой... Ты все равно со мной...* Верная оценка поэтического содержания дала переводчику право на ритмическую свободу, право на творчество, которого лишали себя прежние поэты-переводчики.

Перед нами прошло полтора столетия русского стихотворного перевода — 12 поэтов, представляющих 6 или 7 поколений, переводили 16 строк Гете. Из этих двенадцати девять допустили грубую читательскую ошибку, приписав стихотворение мужчине и таким образом в корне переосмыслив и даже обесмыслив его. Это относится и к одному из последних вариантов, опубликованному в 1950 году. Во всех почти прежних переводах — те или иные более мелкие ошибки чтения (кроме С. Шервинского, который оказался безупречен как читатель, но не на высоте как поэт). Во всех почти переводах — грубейшее стилистическое переосмысление, вызванное в первую голову неправильным чтением.

Уметь читать необходимо прежде всего — такой вывод можно сделать из драматической новеллы о судьбе стихотворения Гете. И уж только потом, после умения читать, наступает черед всех прочих высоких

материй — создание концепции произведения, установление художественных и философских принципов, эстетическое переосмысление... Обо всем этом — потом. «Вначале было слово», — утверждал гетевский Фауст, цитируя Евангелие от Иоанна. «Вначале было слово», — утверждает в заголовке своей статьи поэт-переводчик Лев Гинзбург, который справедливо пишет: «Как часто от того, правильно или неправильно прочитано и понято одно только слово, зависит участь целого произведения. Одно кажущееся порой второстепенным слово способно дать новый толчок мысли, определить настроение всей вещи, вызвать столь необходимый эмоциональный подъем... От одного слова зависит подчас не только судьба перевода, но и творческая судьба самого переводчика».<sup>1</sup>

Точные и умные слова! «Вначале было слово» — это значит, что, всмотревшись в словесную форму произведения, переводчик в этой самой форме, и только в ней, увидит поэтическое содержание, ибо форма содержательна до мельчайшего составляющего ее компонента, до последнего, самого, казалось бы, незначительного служебного словечка.

Об этом приходится говорить. В последние годы появился ряд теоретических работ, которые призывают к странным действиям: натолкнувшись на чужой язык — «прорваться сквозь этот заслон к первоначальной свежести непосредственного авторского восприятия». И далее: необходимо «различить за словесным выражением отраженную в нем конкретную действительность». Это — утверждение известного мастера художественного перевода, критика и теоретика И. Кашкина. Согласно этой точке зрения И. Кашкина, переводить следует не текст, а стоящую за текстом реальность. Ибо текст — это «условный словесный знак», не более того. Нужно «увидеть подлинник вместе с автором, как бы его глазами, и передать увиденное верно отобранными средствами своего языка».<sup>2</sup> Переводить следует не «словесный

---

<sup>1</sup> Л. Гинзбург. Вначале было слово. В кн.: «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1959, стр. 287 и 291.

<sup>2</sup> Иван Кашкин. В борьбе за реалистический перевод. В кн.: «Вопросы художественного перевода», стр. 126, 123—124.

текст», но образную систему оригинала. Одна из статей, посвященных этому вопросу, так и называется: «О переводе образа образом».<sup>1</sup> Позволительно спросить: все это верно, образ следует переводить образом; но каким образом следует это делать? Не в этом ли суть проблемы? Полемизируя с теорией И. Кашкина, Гиви Гачечиладзе говорит: «Как только мы выйдем за рамки реалистического искусства и начнем считать объектом отражения живую действительность, уже отраженную в оригинале, мы окажемся за пределами перевода и в лучшем случае дойдем до принципов вольного перевода».<sup>2</sup>

Для некоторых теоретиков, в первую очередь для И. Кашкина, перевод вообще не «форма языковой деятельности». Переводчик, по этой теории, должен идти мимо языка, заглядывать за текст и этот самый «затекст» переводить. Словесная форма оригинала — «заслон», сквозь который надо «прорваться» к действительности. Словесная ткань произведения — «условный словесный знак». По И. Кашкину, переводчик исходит из «соответствия идейно-образного смысла самих явлений».

Точка зрения в высшей степени странная! Ведь язык — «непосредственная действительность мысли». Это марксистское положение относится и к языку художественного произведения. Зачем же создавать новую теорию об «условном словесном знаке»? Писатель использует для создания образа, для выражения мысли все средства родного языка. Разумеется, многие из этих средств не имеют прямых соответствий в другом языке, — таковы, например, специфические особенности грамматического строя, морфологии, характерные явления синтаксиса. Другие, напротив, вполне могут быть воспроизведены: например, риторические фигуры — вопросы, восклицания, обращения, анафоры, все явления так называемой

---

<sup>1</sup> Л. Н. Соболев. О переводе образа образом. В кн.: «Вопросы художественного перевода».

<sup>2</sup> «Перевод — оригинал — действительность». В кн.: «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1963, стр. 502.

«синтаксической композиции». Впрочем, дело не только в этом. Перевод — всегда сопоставительная стилистика двух языков. Перевод — проблема литературоведческая и одновременно лингвистическая в такой же степени, в какой и стилистика как наука о синонимических средствах языка относится и к той и к другой области филологии.

Теория, игнорирующая языковую форму литературного произведения, фактически обезоруживает переводчика. От последнего требуют, чтобы он воспроизводил некую реальность, стоящую за «условным словесным знаком». Но спрашивается: как познать эту реальность, если не через этот самый «словесный знак»? И далее: если еще можно как-то представить себе, что переводчик сумеет постичь действительность, прорвавшись сквозь «заслон» словесной ткани реалистического произведения, то что делать переводчику произведений романтических или, скажем, символистских? Какая, например, действительность должна предстать взору переводчика, проникшего в «затекст» фантастической сказки Гофмана «Золотой горшок»?

Понятно, как возникла удивительная теория И. Кашкина. Она выросла из справедливой и безусловно прогрессивной борьбы автора против буквализма, против переводчиков, стремящихся во что бы то ни стало воспроизвести каждое слово оригинала, рабски скопировать синтаксический рисунок и добиться того, что И. Кашкин называет «вербальной точностью». Разумеется, И. Кашкин совершенно прав: слово непереводаемо каким-то одним единственным словом, и объем значений слов в разных языках различен. Это истина старая, ее понимал уже двести лет назад Сумароков, писавший в «Епистоле о русском языке»:

Посем скажу, какой похвален перевод:  
Имеет в слоге всяк различие народ.  
Что очень хорошо на языке французском,  
То может в точности быть скаречно на русском.  
Не мни, переводя, что склад в творце гот;  
Творец дарует мысль, но не дарует слов.  
В спряжение речей его ты не вдавайся,  
И свойственно себе словами украшайся.



Да, слово непереводаимо — вне контекста. Но слово в контексте вполне может быть переведено. Точнее говоря, должна быть передана на другом языке стилистическая функция того или иного языкового элемента в контексте оригинального художественного произведения. Очень хорошо говорит об этом польский филолог Зенон Клеменевич в статье «Перевод как вопрос языкознания», опубликованной в вышедшем во Вроцлаве сборнике статей «Об искусстве перевода»: «Переводчик не сталкивается непосредственно с действительностью, но с мыслью о действительности, заключенной в языковых формах языка оригинала. Он должен сообщить своему читателю мысль об этой же действительности, реализованную в иных формах языка перевода... Задача перевода состоит не в воспроизведении, а тем более преобразовании элементов и структур оригинала, но в том, чтобы понять их функцию и ввести такие элементы и структуры собственного языка, которые были бы, по мере возможности, субститутами и эквивалентами этой же самой функциональной пригодности и эффективности».<sup>1</sup>

Рассуждая о необходимости «переводить образ — образом», нельзя забывать о том, что образ в художественном произведении есть диалектическое единство содержания и формы. Образ выступает в качестве формы по отношению к общей и частной идее произведения; образ выступает в качестве содержания по отношению к словесной ткани, являющейся в произведении непосредственной действительностью образа. Конечно, задача переводчика — воспроизвести в полной мере идею произведения, пересоздав на другом языке его образную систему. Но эта образная система непосредственно дана в словесной форме, и заглянуть поверх нее, за нее прямо в образ (как этого хочет И. Кашкин, автор теории «условного словесного знака») невозможно.

Выше мы видели, что поэтическое содержание вообще не существует вне его конкретно-речевого

выражения в определенной интонационно-синтаксической, ритмической, словесно-образной форме. С точки зрения иных теоретиков, язык — это не более чем «словесная оболочка мысли. При переводе оболочка изменится, это не может быть иначе. Но мысль (смысл, образ) должна быть сохранена и на другом языке». <sup>1</sup> Нет, язык не «оболочка» мысли, а форма ее бытия, ее «непосредственная действительность». Уместно в этой связи напомнить, что еще Г. Флобер понимал разницу между этими двумя позициями. Он писал в одном из писем: «Беда в том, что эти ребята держатся за старое сравнение: форма — плащ. Ничуть не бывало! Форма — это самая плоть мысли, тогда как мысль — душа жизни: чем сильнее будут мышцы вашей грудной клетки, тем легче вам будет дышать». Если бы задача переводчика сводилась лишь к тому, чтобы одну оболочку заменить другой, задача была бы весьма проста. Впрочем, если ее формулировать как «перевод образа образом», то есть перевод, который минует словесную структуру художественного произведения, — тогда она вовсе невыполнима.

Задача поэта-переводчика — на другом языке воссоздать поэтическое содержание произведения. Оригинал для него — не «заслон», а окно, через которое он смотрит на мир, уже по-своему понятый и осмысленный поэтом-предшественником. Всякий механистический отрыв мысли — от ее оболочки, текста — от некоего «затекста» ведет в тупик — тупик теоретический и практический.

Именно потому, что И. Кашкин стоит на ложных теоретических позициях, и примеры, приводимые им в обоснование теории, совершенно неубедительны. Так, он сопоставляет два перевода баллады Шиллера «Ивиковы журавли» — Жуковского и Заболоцкого, причем новый перевод кажется ему более совершенным якобы потому, что наш современник может прочесть подлинник «в свете его социалистического, революционного миропонимания и мироощущения», может увидеть действительность «не просто в разви-

---

<sup>1</sup> Л. Н. Соболев. О переводе образа образом. В кн.: «Вопросы художественного перевода», стр. 261.



Если бы И. Кашкин заглянул в шиллеровский оригинал, он бы увидел, что в ряде существенных деталей архаический Жуковский ближе к Шиллеру, чем Заболоцкий. Прежде всего, немаловажно, что Шиллер подчеркивает: в театр устремлялись не просто «эллины», а все народы Эллады — «...von fern und nah / Der Griechen Völker» (из дальних и ближних краев / Народы греков). В этой детали выражен специфический характер театрального представления в Элладе, общественное значение греческого театра, который был важнейшим культурным фактором единения племен, разделенных политическими и экономическими причинами. Недаром в следующей строфе этот образ развернут:

И кто сочтет разноплеменных,  
Сим торжеством соединенных?  
Пришли отсюда: от Афин,  
От древней Спарты, от Микин,  
С пределов Азии далекой,  
С Эгейских вод, с Фракийских гор...

*(Перевод В. Жуковского)*

«В театре эллины сидят» — хорошая строка, но идея Шиллера, весьма полно переданная Жуковским, у Заболоцкого утрачена. Далее. В подлиннике строфа кончается словами «bis in des Himmels Blau» (до самой небесной синевы), причем «Blau» (синева) стоит и в рифме, и в конце строфы. Для Шиллера эта цветовая характеристика очень важна. Она рисует читателю колорит Эллады и подчеркивает, что греческий амфитеатр был лишен крыши — зрители сидят под открытым синим небом. Жуковский блестяще решил задачу: он закончил развернутую на всю строфу фразу словами «до синевы небес», тем самым выполнив волю Шиллера, взглянув на Элладу глазами немецкого поэта.

И ведь это не все. Главное, что хоть и «по-разному Жуковский и Заболоцкий увидели и показали читателю греческий амфитеатр», но Жуковский вместе с Шиллером увидел и показал этот амфитеатр правильно, а Заболоцкий неверно прочел текст Шиллера и потому создал фантастическую кар-

тину. Греческое театральное здание представляло собой амфитеатр, состоявший из нескольких десятков восходивших концентрическими дугами каменных сидений, вырубленных в скале. Что же означает «скамья к скамье, за рядом ряд»? Что за «изгибы... скамей»? Что имеется в виду под «подпорами строения»? У Шиллера «почти ломаются подпоры сцены», то есть, видимо, подпоры орхестры — круглой игровой площадки, окаймленной амфитеатром. Жуковский очень верно это передал: он избежал слова «скамьи» и предпочел сказать просто «за рядом ряд» и «людьми кипящи переходы». Слово «Bank» ввело в ошибку Заболоцкого, не понявшего, что оно скорее значит «сиденье», чем «скамья», и вместо греческого театра нарисовавшего современное цирковое здание с деревянными скамейками. Вот как опасно заглядывать в «затекст», прорываясь сквозь «словесный заслон». Ведь этот «затекст» может быть весьма произвольным — он не ограничен никакими объективными факторами. Переводчик не вполне точно знает устройство греческого театра, видит его как современный цирк, и вот, игнорируя текст, он так и рисует его, воплощая в стихах плод собственного воображения.

Н. Заболоцкий и дальше скорее угадывает «затекст», чем читает Шиллера. Так, у Шиллера говорится о хоре, вступающем на сцену: народы, собравшиеся в театре, «внимают с амфитеатра жуткому напеву хора, который строго и сурово, по древнему обряду, мерным шагом выступает из глубины сцены и обходит круг сцены. Так не шествуют земные жены! Их не произвели на свет смертные семьи! Огромность их тел намного превышает человеческие пределы».

[Sie] horchen von dem Schaugerüste  
Des Chores grauser Melodie,  
Der streng und ernst nach alter Sitte,  
Mit langsam abgemeßnem Schritte,  
Hervortritt aus dem Hintergrund,  
Umwandelnd des Theaters Rund.  
So schreiten keine ird'schen Weiber!  
Die zeugete kein sterblich Haus!  
Es steigt das Riesenmaß der Leiber  
Hoch über menschliches hinaus.

И сели в тишине глубокой,  
И тихо выступает хор.  
По древнему обряду, важно,  
Походкой мерной и протяжной,  
Священным страхом окружен,  
Обходит вокруг театра он.  
Не шествуют так персти чада;  
Не здесь их колыбель была;  
Их стана дивная громада  
Предел земного перешла.

(Перевод В. Жуковского)

Все это у Жуковского звучит несколько архаично, — но переводчик точен. «Походкой мерной и протяжной» — эти эпитеты с изумительной верностью передают шиллеровский образ шествия трагического хора, внушающего зрителям священный ужас: участники хора кажутся великанами — они подняты на котурны, высокие деревянные подошвы, только поэтому «Их стана дивная громада / Предел земного перешла».

Весьма точно воспроизведен текст Шиллера, и вместе с тем удачно передана атмосфера греческого представления в соответствующей строфе перевода у В. Брюсова:

Обычай соблюдая верно,  
Суров и строг, походкой мерной  
Из глуби медленно идет  
Хор, совершая свой обход.  
Земные жены так не ходят!  
Не здесь те женщины выросли:  
Их стан безмерно превосходит  
Рост смертных жителей земли!<sup>1</sup>

В отличие от Шиллера и таких его переводчиков, как Жуковский и Брюсов, Заболоцкий весьма приблизительно воображает себе хор трагедии и создает картину впечатляющую, но совершенно фантастическую. Шиллер и не помышлял о той мистике, какой Заболоцкий насытил эту строку в своем переводе:

...И внемлют хору неизвестных(?),  
Непостижимых (?) голосов.

---

<sup>1</sup> Ф. Шиллер. Избранные стихотворения и драмы. Л., Гослитиздат, 1937, стр. 45.

Вот перед ними тесным кругом,  
Из подземелья (?!) друг за другом,  
Чтоб древний выполнить обряд,  
Выходит теней (?!) длинный ряд.  
Земные жены так не ходят,  
Не здесь родные их края,  
Их очертания (?!) уводят  
За грань земного бытия.

Все неверно! «Неизвестные», «непостижимые» голоса хора — выдумка переводчика: у Шиллера говорится лишь о «жутком напеве», и Жуковский сказал отлично — у него хор «священным страхом окружен». «Из подземелья» — ошибочно прочитанное «aus dem Hintergrund» (из глубины сцены); «теней длинный ряд» — почему? Хор на котурнах меньше всего был похож на тени. И не «очертания» этих фигур кажутся неземными, а только размеры.

Как видим, мало понимать действительность «в развитии направленном, в революционном развитии», как того требует И. Кашкин, — надо еще уметь читать текст оригинала. Блестящий поэт, создатель множества классических переводов, вошедших навсегда в русскую литературу, Н. Заболоцкий испортил свой перевод баллады Шиллера рядом грубых смысловых ошибок, и все только оттого, что он слишком доверился художественному воображению и прошел мимо шиллеровского текста.

Каким бы талантливым или даже гениальным поэтом ни был переводчик, самая сущность переводческой работы требует от него углубленного внимания к тексту, подлежащему пересозданию на другом языке. Умение быть читателем необходимо, — оно не может быть заменено никаким другим умением или талантом, иначе поэт неизбежно окажется жертвой самых неожиданных для него трагических ошибок, подчас сводящих на нет результаты труда, напряженного и нередко длительного. Как известно, ошибки, вызванной неправильным чтением, не избежал Лермонтов, который в отрочестве, в 1830 году, перевел строфу из Р. Бернса «Прощальная песнь к Кларинде», предпосланную в качестве эпиграфа к поэме Байрона «Абидосская невеста»:

Had we never loved so kindly,  
Had we never loved so blindly,  
Never met and never parted,  
We had ne'er been broken-hearted.

(Если бы мы не любили так нежно, если бы мы не любили так слепо, никогда не встретились и никогда не расстались, у нас никогда не разбилось бы сердце.)

Лермонтов прочел слово «kindly» (нежно), видимо ассоциируя его с немецким «Kind» (ребенок), отчего и перевел:

Если б мы не дети были,  
Если б слепо не любили,  
Не встречались, не прощались,  
Мы с страданьем бы не знались.

Впрочем, перевод Лермонтова не был предназначен для печати и потому общественной опасности представить не мог. Но сколько совершается грубейших и нелепых ошибок только оттого, что переводчик игнорирует филологию, доверяется интуиции, нетерпеливо берется за перо, когда он до того должен был бы взяться за словарь, за энциклопедию, за научный комментарий!

Автор этих строк в 1939 году напечатал свой перевод стихотворения П. Вайяна-Кутюрье «Шоколадный солдатик», который начинался так:

В замечательной шинели  
Щеголял солдатик мой,  
В шляпе перья пламенели,  
Прочный ранец за спиной.  
Он ни разу не был в деле,  
И стоял он всей душой  
За прогулки по панели.

Заблудился он в лесу,  
Не нашел пути назад.  
Заблудился он в лесу,  
Шоколадный мой солдат.

Лег он на землю устало,  
Слышит — камни говорят:  
«Залезай под одеяло!  
Там удобнее, солдат,  
Верно, спать тебе бывало.



Бедный маленький твой зад  
Пострадает здесь немало».   
Заблудился он. . .

Вокруг горе-вояки собираются лесные зверюшки — паучки, зайцы, совы, мышки. Все они пугают его, издеваются над ним и потом провожают в город, приговаривая:

На войну ходить нельзя  
Трусам или идиотам.<sup>1</sup>

Не правда ли, все логично и ясно? Вайян-Кутюрье со свойственным ему сарказмом издевается над воинственным и трусливым мещанином, над привыкшим к комфорту буржуа, строящим из себя героя и пасующим перед первой же трудностью. Не правда ли, это сатирическое стихотворение о современном Тартарене из Тараскона? Так и писал о нем один из критиков новой французской литературы, усмотревший в песне о «Шоколадном солдатике» серьезный идеологический смысл.

Если бы переводчик посмотрел вовремя в обыкновенный французско-русский словарь, он бы увидел, что слово «сап্রেиг» (произведенное им по легкомысленной догадке от «сапр» — военный лагерь) означает отнюдь не «солдат», но... «турист». И стихотворение должно бы называться не «Шоколадный солдатик», а «Шоколадный турист». И все бы изменилось: шинель стала бы демисезонным пальто, перья в шляпе и ранец оказались бы глупой выдумкой, «он ни разу не был в деле» преобразовалось бы в «он ни разу не ходил в горы, в походы»... А все стихотворение утратило бы мнимо-сатирический характер и стало бы просто веселой шуточной песенкой о незадачливом туристе, заблудившемся в лесу и напуганном комарами и зайцами.

Ошибка в отношении одного слова, — а как она изменила содержание целого стихотворения, внеся сатирическую идейность в песню, где сатиры нет и в помине! Бывает и наоборот: ошибочное прочтение од-

---

<sup>1</sup> Поль Вайян-Кутюрье. Избранное. Л., Гослитиздат, 1939, стр. 54—55.

ного-единственного слова превращает социальное стихотворение в интимно-лирическое.

“Black Maria” — «Черная Мария» — так озаглавлена песня современного американского поэта-негра Ленгстона Хьюза, которая в переводе М. Зенкевича звучит так:

В Черной Марии  
Сияние дня,  
В Черной Марии  
Сияние дня  
Не для меня.

Слышишь, как музыка нежно поет?  
Ах, мое сердце  
Болят от забот.  
Но музыка, нежно звеня, зовет  
И меня.

Видел ли ты  
Золотой восход,  
Утро, встающее из темноты?  
Видел ли ты, как солнце встает  
Над миром в море огня  
И радость нового дня  
Приносит с высот?

С Черной Марией  
Солнце встает  
И радость нового дня  
С неба несет  
Для меня.<sup>1</sup>

Герой стихотворения любит красавицу негритянку, которая равнодушна к нему. Но он счастлив любовью к ней, и надежда на ее любовь подобна утру, рождающемуся из темноты. Все «метафорические контрасты» сходятся: чернота Марии и свет, излучаемый ею, и свет надежды — все организовано в стройную систему. Однако система эта ложная, и труды опытного, талантливого поэта пропали даром. Дело в том, что, даже заглянув в обычный англо-русский словарь, переводчик нашел бы под словом “black Maria” следующее истолкование: «тюремная карета». И все бы из-

---

<sup>1</sup> Мих. Зенкевич. Из американских поэтов. М., Гослитиздат, 1946, стр. 125.

менилось, рухнула бы вся стройная система. Из-за одного только непроверенного и ложно понятого слова! В новом издании избранных стихотворений Л. Хьюза «Черная Мария» напечатана в другом переводе — В. Британишского, где все образы Хьюза заняли свое место:

«Черная Мария»  
За окном видна.  
«Черная Мария»  
Встала у окна.  
Не за мной, надеюсь,  
В этот раз она?

Слышишь, где-то музыка в верхнем этаже.  
Тяжкие заботы  
На моей душе.  
Но ведь эта музыка в верхнем этаже  
Так нежна!

Милая, ты видела, как солнце встает?  
Видела когда-нибудь солнца восход?  
Видела, я спрашиваю, восход?  
Солнце взошло —  
Значит, день настает!

«Черной Марии»  
Пропал и след.  
На утреннем небе  
Рассвет.  
Новому дню,  
Новому дню  
Привет! <sup>1</sup>

Так ошибка в понимании слова влечет за собой ошибку в целом произведении, и социально-трагическое превращается в любовную драму.

Случается, что переводчик допускает ошибку в понимании морфологического и синтаксического строя подлинника, и это тоже может привести к полному идейному переосмыслению всей стихотворной вещи. Уже говорилось о больших заслугах П. Антокольского как переводчика французской поэзии. Но и у него, хорошо знающего культуру и язык Франции, бывают чисто филологические промахи. В стихотворении «Два

---

<sup>1</sup> Ленгстон Хьюз. Избранные стихи. М., Издательство иностранной литературы, 1960, стр. 109.

острова», в почти иронической «хвале» Наполеону I, Гюго у Антокольского восклицает:

Захочешь — и, взмахнув десницею надменной,  
Даешь империям благие перемены. . .

А у Гюго между тем сказано нечто совсем иное: «*Sa main... fait à quelque soldat l'aumône d'un empire*» — «Рука его... какому-нибудь солдату бросает как милостыню целую империю». В. Гюго говорит о величии власти и в то же время о самодурстве диктатора. Переводчик говорит совсем о другом — о прогрессивной роли Наполеона, уничтожавшего в Европе феодализм. Это тоже справедливо, но автор имеет в виду другой аспект деятельности императора и к самодурству его не питает сочувствия, тем более что автор этого стихотворения — молодой Гюго, сторонник Бурбонов и противник бонапартизма. Переводчик не только изменил образ — он изменил и политическую позицию французского поэта. Почему произошла такая подстановка? Потому что переводчик не понял оборота «*faire l'aumône d'un empire*» — буквально: «бросить милостыню империей», то есть принял творительный падеж за дательный. Но ведь в контексте и падежи полны смысла!

Большинство переводческих ошибок носит «локальный» характер; только в редких случаях — подобных приведенным в начале этой главы — ошибка в понимании слова или оборота приводит к переосмыслению целого произведения. Разумеется, и «локальные» грехи досадны. Хорошо ли, например, когда, переводя на лакский язык лермонтовскую «Смерть поэта», пишут вместо «наперстки разврата» — «наперстки разврата», а в поэме Горького «Девушка и Смерть» змея смерти лижет косу... девушки (в смысле «волосы»)?<sup>1</sup> Иногда ошибки частного свойства перерастают в развернутый образ — неверный от начала до конца.

Обратимся снова к примерам из Шиллера. Исполненный в начале тридцатых годов М. Лозинским пе-

---

<sup>1</sup> М. Горький. Душва бивкіу. Махачкала, 1950. Сообщено А. Гусейнаевым.

ревод стихотворения «Боги Греции» давно стал классическим, он перепечатывается во всех изданиях Шиллера — от избранных однотомников до больших собраний сочинений. И никто не замечает, что прославленный переводчик допустил читательскую ошибку, отразившуюся на строе стихотворения. Шиллер с первой же строки обращается к богам Олимпа:

Da ihr noch die schöne Welt regieret,  
An der Freude leichtem Gängelband  
Selige Geschlechter noch geführt,  
Schöne Wesen aus dem Fabelland —  
Ach, da euer Wonnedienst noch glänzte,  
Wie ganz anders, anders war es da!  
Da man deine Tempel noch bekränzte,  
Venus Amathusia!

(Когда вы еще управляли прекрасным миром, еще водили на легких помочах радости блаженное поколение, — о, прекрасные создания из сказочной страны! Ах, когда еще блистало сладостное служение вам, насколько же все было здесь по-иному, — в те дни, когда люди еще увенчивали (цветами) твои храмы, Венера Амагузия!)

В переводе М. Лозинского строфа эта звучит так:

В дни, когда вы светлый мир учили  
Безмятежной поступи весны,  
Над блаженным племенем царили  
Властины сказочной страны, —  
Ах, счастливой верою владея,  
Жизнь была совсем, совсем иной  
В дни, когда цветами, Киферея,  
Храм увенчивали твой!

М. Л. Лозинский обычно ясен, отчетлив, недвусмыслен. Приведенная строфа, при всех ее очевидных достоинствах, вызывает недоумение: к кому обращается поэт — к богам Эллады или к самим грекам? Надо полагать, к людям, иначе не понять ритмико-синтаксического строя стихов:

Над блаженным племенем царили  
Властины сказочной страны...

Кто же в таком случае учил «светлый мир... безмятежной поступи весны»? Видимо, тоже эллины, люди. Все это туманно. Лозинский словно сознательно запутывает читателя. В 5-й строфе он становится

определенным: поэт твердо обращается к людям, он говорит:

Не печаль учила вас молиться...

Но уже следующий стих обращен к богам:

Хмурый подвиг был не нужен вам...

Такая путаница продолжается и дальше.

Отчего она произошла? Видимо, из неверного прочтения стихов шестой строфы:

Finstre Ernst und trauriges Entsagen  
War aus eurem heitern Dienst verbannt...

(Угрюмая серьезность и печальное самоотречение были изгнаны из радостного служения вам...)

Однако фраза эта у Шиллера построена неотчетливо. Ее можно прочесть двояко: «из *вашего* служения» — тогда это обращение к людям, и «из служения *вам*» — тогда это обращение к богам. Лозинский прочел ее ошибочно и перевел:

Не печаль учила вас молиться...

Такое прочтение вступило в противоречие с обращенностью других строф, и тем самым переводчик лишил ясности и первую строфу.

Между тем обращенность стихотворения Шиллера к богам имеет большое стилистическое значение — она определяет интонацию поэта. Говоря с небожителями, Шиллер иначе строит стих, чем если бы он беседовал со смертными. В переводе Лозинского сохранился этот высокий тон — «глагол богов», но мотивировка его утрачена, потому что стихотворение обращено к людям.

Так крохотная ошибка чтения — ошибка чисто грамматическая — влечет за собой большие последствия. Великолепная работа М. Лозинского оказалась ослабленной.

Шиллер — один из самых трудных для понимания поэтов. Поэтому в переводах его произведений тяжелые ошибки, иногда вызывающие катастрофы, встречаются особенно часто. Особенно не повезло стихотворению Шиллера «Дурные монархи». В собра-

нии сочинений 1937—1950 годов оно напечатано в переводе Л. Остроумова и там начинается удивительными строками:

Сильных мира заслужи награду  
Ты, о лира, что была так рада  
Анадиомена пламя петь...<sup>1</sup>

Кто такой Анадиомен? Справка, наведенная в любом словаре, покажет, что речь идет не о фантастическом мужчине, а о мифологической Венере Анадиомене, то есть пенорожденной, и что вся строфа имеет совсем другой смысл, не проясненный и в переводе Л. Гинзбурга, который опубликован два десятилетия спустя в однотомнике Шиллера —

Да прославит ныне эта лира  
Вас, земные боги, вас, кумиры  
Анадиомен и сладких дев! —

и придает неким множественным «Анадиоменам» несвойственную Венере активную функцию. Переводчик поправил эти строки, и в новом собрании сочинений Шиллера они звучат так:

Да прославит лира, что, бывало,  
Лишь красу Венеры восхваляла,  
Вас, монархов, вас, земных богов!<sup>2</sup>

Теперь перевод вполне соответствует шиллеровскому началу:

Euren Preis erklimme meine Leier,  
Erdengötter, die der süßen Feier  
Anadyomenens sanft nur klang. . .

Но других ошибок переводчик не поправил, и вот они из однотомника Шиллера перекочевали в собрание сочинений, а отсюда — в двухтомник 1959 года. Так что уже в третий раз стихотворение Шиллера напечатано неверно. Вот третья строфа:

Может, в раззолоченном чертоге  
Смелый гимн сложить я должен, боги,  
Как во мгле мистических теней

---

<sup>1</sup> Ф. Шиллер. Собр. соч. в 8-ми томах, т. I. М., Гослитиздат, 1937, стр. 337.

<sup>2</sup> Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7-ми томах, т. I. М., Гослитиздат, 1955, стр. 93.

Скука наряжается в беспечность,  
Преступленья пожирают человечность  
До последних дней?

Ничего здесь нельзя понять. Но виновен в этом не Шиллер. Шиллер сложен, но совершенно вразумителен:

Soll vielleicht im Schimmer goldnen Reifen,  
Götter, euch die kühne Hymne greifen,  
Wo, in mystisch Dunkel eingemummt,  
Euer Spleen mit Donnerkeilen tändelt,  
Mit Verbrechen eine Menschlichkeit bemäntelt,  
Bis — das Grab verstummt?

Вот что эти строки значат (даю не подстрочник, а пересказ):

Или мой смелый гимн должен заклеить вас, о боги, когда вы, во всем блеске вашего царственного величия (буквально: «в сверкании золотых венцов»), отделенные от всего мира таинственным церемониалом (буквально: «окруженные таинственной мглой»), лишь от скуки обрушиваете на людей деспотические удары (буквально: «развлекаете ваш сплин громовыми ударами дубин»), когда вы, чтобы скрыть ваши человеческие грехи, совершаете преступления, пока могила не заставит навеки замолчать тех, кто мог бы выдать вас?

В переводе те строки, которые удобопонятны, противоположны оригиналу по смыслу. У Шиллера смелый гимн поэта заклеит венценосных владык, у переводчика поэт «сложит смелый гимн» «в раззолоченном чертоге», то есть речь идет якобы о взбунтовавшемся... придворном поэте. Таков ли Шиллер? Ну, а что значит «скука наряжается в беспечность»? И до каких «последних дней» «преступленья пожирают человечность»? Филологический анализ показал бы переводчику, как следует верно понимать эту замысловатую строфу.

Остановимся еще на одной, 5-й строфе, которая в переводе исполнена загадок:

Муза, покажи, как за стенами  
Короли с галерными рабами  
На одном преступном ложе спят.  
Там, где жадный взор ласкает мавра,  
Театральные смолкают минотавры,  
Тигрь не хрипят.



Видимо, Шиллер решил нарисовать чудовищную картину распутства коронованных особ, их естественного влечения к каторжанам и маврам. Но — при чем тут минотавры, да еще театральные? И какие «тигры не хрипят»? Конечно, молодой Шиллер, Шиллер «бури и натиска», еще и не такое мог написать. Но в данном случае Шиллер довольно прост и понятен. Речь идет о *смерти*, уравнивающей королей и каторжан. «О муза, — восклицает поэт, — покажи, как галерники спят с королями на *одном* ложе (то есть в могиле), где никому больше не грозят их угасшие молнии, где никого не терзают более их прихоти, где не бушуют больше театральные (то есть возвеличенные театральной пышностью) минотавры и где спят львы». Минотавр — по греческой мифологии — чудовище, требовавшее человеческих жертв. Лев — символ монархической власти. Совершенно точен, ясен, прост старый перевод В. Римского-Корсакова:

Нет! Взглянуть хочу, как на *едином*  
Ложе спят галерник с властелином,  
Где перуны грозные молчат,  
Театральные спадают лавры,  
На подмостках жалких львы и минотавры  
Больше не шумят.<sup>1</sup>

Как же могло прийти в голову переводчику говорить о «преступном ложе»? За какими «стенами» все это действие происходит? Чей «жадный взор ласкает мавра»? Насчет «жадного взора» можно догадаться. В оригинале сказано «Blitze» (молнии); переводчик, не присмотревшийся к тексту, прочел «Blicke» (взоры). И вот в его воображении возникла целая картина... Ужасная картина!

Л. Гинзбург сделал ценный вклад в русскую культуру — он приобщил советского читателя к множеству произведений немецкой поэзии, классической и современной. Для его работы характерна тщательность, высокая культура стиха. Все же, как видно из этого примера, и он — в прежние годы — порой оступался.

---

<sup>1</sup> Ф. Шиллер. Избранные стихотворения и драмы. Л., Гослитиздат, 1937, стр. 91—92.

Так читатель в переводчике подводит поэта, а поэт подводит читателей.

Конечно, молодой Шиллер очень труден — причем не столько для перевода, сколько именно для чтения и понимания. Сколько здесь напутано нашими переводчиками, и даже в самых, казалось бы, немудреных стихотворениях! Обычно очень внимательно присматривающийся ко всем деталям текста, Вс. Рождественский перевел юношеское стихотворение Шиллера «Жена-знаменитость».<sup>1</sup> Некий муж пишет письмо другому мужу — последний жалуется на измену жены, и автор разъясняет своему корреспонденту, что его удел еще печальней — он муж известной поэтессы. Переводчик пишет:

Тебе досадно стало право мужа  
Делить с другим? Завидую тебе!  
*Мою жену берет любой*, — а это хуже.  
От Бельта и его равнин  
До Мозеля, до Апеннин,  
*До центра, где рождаются люди,*  
*Ее оценивают все, кому охота.*  
Везде, в каретах почтовых, на пакетботах,  
Взор неуча или невежды  
С нее готов чуть не совлечь одежды;  
Под взглядами филистера она,  
Чтя Аристарха грязного законы,  
*На ложе роз, на уголь раскаленный,*  
*В храм славы, на костер всходить должна!*  
Издатель лейпцигский — пусть он сломает шею! —  
*Топографически ее нанес на план*  
*И в публику пустил* — чтобы набить карман —  
Все то, чем по закону я один владею.

Все выделенное курсивом — ошибки чтения. Да и на первый взгляд эти строки кажутся странными. Что значит «мою жену берет любой»? Ведь она не проститутка, и этого оттенка в послании ее мужа нет; он только пишет: «Mein Weib gehört dem ganzen menschlichen Geschlechte» — «моя жена принадлежит всему роду человеческому». Это — деталь. Дальше — серьезнее. Что это за «центр, где рождаются люди»? Шиллер говорит — «die Vaterstadt der Moden», «родина мод»,

<sup>1</sup> Ф. Шиллер. Избранные стихотворения и драмы, стр. 93—95.

то есть Париж. Допускаем, что это опечатка, тем более что и рифмы нет. (Опечаток в русских переводах Шиллера вообще много, и они переходят из издания в издание. Так, в переводе М. Лозинского «Боги Греции» во всех изданиях напечатано: «Над блаженным пламенем царили», — это совершенно обесмысливает текст. Между тем нужно, разумеется, «племенем».) Но дальше: строке «Wird sie in allen Buden feilgeboten» (Ее предлагают для продажи во всех лавках) соответствует по-русски: «Ее оценивают все, кому охота», а весь пассаж про критика совсем уж странен. В оригинале: «[Sie muß] wie's ein schmutz'ger Aristarch befohlen, / Auf Blumen oder heißen Kohlen / Zum Ehrentempel oder Pranger gehn» ([она должна] по приказу (по прихоти) грязного Аристарха идти по цветам или по горячим угольям в храм славы или к позорному столбу). В переводе — невнятица и ошибка за ошибкой: отсутствие «или» приводит к тому, что «храм славы» отождествляется с «костром»; что значит «Чтя... законы» критика? Что это за «ложе роз»? И так прочтено все стихотворение. Мы привели начало. А вот конец:

Но вот является — ах, черт бы его драл —  
*Высокий ум, высокий друг, —*  
И подвиг вот его: он вдруг  
*Мой домик карточный с небес сорвал.*

Во-первых, видимо, никакой «высокий друг» не сворачивает жену-поэтессу: Ein *großer* Mann — ein *schöner* Geist означает, наверно, «высокий дух» — то есть поэтический дар. А как можно сорвать карточный домик с небес? У Шиллера: «...reißt / Mein Kartenhaus von Himmelreich zusammen», то есть «опрокидывает мой карточный домик, мою мечту о небесном блаженстве». Еще дальше:

Так жалко *пред сильнейшим пресмыкаться,*  
Отвергнув женственности цвет. . .

Снова появляется какой-то злой разлучник — и снова он рождается из неверного чтения:

Um kümmerlich dem *stärkern* nachzukriechen,  
Dem *schöneren* Geschlecht entflohn. . .

Шиллер противопоставляет dem stärkeren [Geschlecht]— dem schöneren Geschlecht: «сильный пол» и «прекрасный пол», и строки эти означают: она ушла от прекрасного пола, чтобы жалким образом примазаться к сильному полу (выше сказано: «Ein Zwitter zwischen Mann und Weib» — «гермафродит — ни мужчина, ни женщина»).

В новом собрании сочинений это стихотворение дано в переводе Л. Гинзбурга,<sup>1</sup> который прочитал его правильно. Вот тот же начальный отрывок:

Ты уязвлен столь дерзкою изменой?  
Наивный человек! Такая участь — рай!  
А вот моя жена досталась всей вселенной!  
От Бельта до седых вершин  
Покрытых льдами Апеннин,  
На Рейне и в парижской давке  
Ее ты купишь в каждой лавке.  
Любому школяру, какой-нибудь козявке,  
Обязана она во всем давать отчет.  
Заглянешь в дилижанс, в дырявый пакетбот —  
Бессовестно о ней болтают пассажиры,  
И грязный Аристарх пророчит ей судьбу:  
Идти ли ей к позорному столбу,  
На углях жариться, иль стать царицей мира!  
А критик лейпцигский — отмсти, господь, злодею! —  
Как крепость, снял ее на плане в два листа  
И предлагает публике места,  
О коих даже я и то судить не смею!

Справедливость требует отметить, что и Л. Гинзбург не избежал ошибки. У Шиллера автор послания жалуется на то, что ему приходится поить вином поклонников жены, и восклицает:

O diese leidige, vermaledeite  
Unsterblichkeit ist meines Nierensteiners Tod!

Вс. Рождественский правильно перевел:

Ее бессмертье — о проклятье! —  
Смерть ниренштейну моему!

Здесь ниренштейн — весьма известное рейнское вино.

---

<sup>1</sup> Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7-ми томах, т. I. М., Гослитиздат, 1955, стр. 160—163.

Л. Гинзбург, видимо, произвел это слово от Nieren — почки и Stein — камень, значит Nierensteiner — камень в почках, а отсюда уж один шаг до строк:

Бессмертие жены — не ты ли мой палач,  
Смерть печени моей? . . . Редакторам — проклятье!

Проклятье не проклятье, а где они, редактора, были? Ведь их на I том сочинений Шиллера числится немало: Н. Н. Вильмонт, Р. М. Самарин, Б. С. Арон. Ошибка с ниренштейном могла бы быть исправлена без всякого труда. Но читательскую ошибку допустил здесь не только переводчик, а еще и целых три редактора!

Частные ошибки, если только они не ведут к пересмыслению целого стихотворения (как в «Шоколадном туристе» Вайяна-Кутюрье или в «Черной Марии» Хьюза), — вполне исправимые частности в большой и ценной работе (как в «Двух островах» Гюго или в «Дурных монархах» Шиллера). Но бывают иные случаи: когда от начала до конца, от первой строки до последней стихотворение прочитано небрежно, вследствие чего перевод буквально кишит нелепостями.

Приведем в качестве образца стихотворение современного французского поэта Жака Превра в переводе Игоря Кобзева. Вот оно:

#### FETE FORRAINE

Heureux comme la truite  
Remontant le torrent  
Heureux le cœur du monde  
Sur son jet d'eau de sang  
Heureux le limonaire  
Hurlant dans la poussière  
De sa voix de citron  
A refrain populaire  
Sans rime ni raison  
Heureux les amoureux  
Sur les montagnes russes  
Heureux la fille rousse  
Sur son cheval blanc  
Heureux le garçon brun  
Qui l'attend en souriant  
Heureux cet homme en deuil  
Debout dans sa nacelle  
Heureux la grosse dame

Avec son serf volant  
Heureux le vieil idiot  
Qui fracasse la vaisselle  
Heureux dans son carrosse  
Un tout petit enfant  
Malheureux les conscrits  
Devant le stand du tir  
Visant le cœur du monde  
Visant leur propre cœur  
Visant le cœur du monde  
En éclatant de rire.

#### ПРАЗДНИЧНАЯ ЯРМАРКА

Наподобье *солнечной форели*,  
Что в потоке *горном серебрится*,  
Сердце Мира, *полное веселья*,  
*Без конца от счастья будет биться.*

Счастлив *этот продавец лимонов*,  
*Глупости орущий на потеху*,  
Счастлива та парочка влюбленных,  
С «русских гор» *скользящая со смехом.*

Счастлива та рыжая девчонка,  
Что на карусели *восседает*,  
Счастлив *загорелый тот мальчонка*,  
Что ее с улыбкой *поджидает.*

Счастлива и та толстуха-тетка,  
С *детским змеем, с шумною оравой*,  
Счастлив *даже тот, стоящий в лодке*  
Человек, *одетый в черный траур.*

Счастлив *дурачок в дурацкой пляске*,  
Бьющий *неповинную посуду*,  
Счастлив *новорожденный в коляске*,  
*Ни о чем не знающий куда.*

... А несчастливы лишь новобранцы,  
Что, смеясь, *стоят у стенда тира*  
И, *прицелясь, выстрелить стремятся*  
В *собственное сердце, в сердце Мира.*<sup>1</sup>

Стихотворение Превера рассказывает о ярмарочном празднестве. Поэт перечисляет счастливых лю-

<sup>1</sup> Газ. «Московский литератор», 1960, 8 октября,

дей, молодых и старых, которых веселят нехитрые аттракционы, — они радуются пестрой, шумной жизни. В этом перечислении в один ряд поставлены несочетаемые вещи: опьянение, любовь, игра, глупость, простодушие, безумие... Такова жизнь: в ней нет логики, и она хороша своими малыми, будничными радостями. Но эта жизнь чревата ужасом новой войны, — в конце стихотворения рождается образ тира, в котором упражняются новобранцы, «целясь в сердце мира, целясь в собственное сердце» — со смехом, потому что они еще не понимают, какое горе принесут людям их пули. Игра станет убийством. Невинная мишень ярмарочного тира станет сердцем человечества. Они этого не знают, не видят, не понимают, — но это знает, предвидит поэт.

Перечисление — простое. И в этом его сила. Здесь нет лишних слов, почти нет эмоциональных определений — кроме необходимых автору цветовых.

В переводе И. Кобзева все как раз наоборот.

У Превера с протокольной простотой говорится:

«Счастлив старый дурак, бьющий посуду».

У И. Кобзева:

Счастлив дурачок в дурацкой пляске,  
Бьющий неповинную посуду.

У Превера:

«Счастлив в своей коляске совсем маленький ребенок».

У И. Кобзева:

Счастлив новорожденный в коляске,  
Ни о чем не знающий покуда.

У Превера:

«Счастлива толстая дама со своим воздушным змеем».

У И. Кобзева:

Счастлива и та толстуха-тетка,  
С детским змеем, с шумною оравой.

Какая такая орава, откуда она взялась? У автора толстая дама резвится сама по себе. У переводчика

она, видимо, гувернантка, и змея запускают ее питомцы. Впрочем, по-русски надо было бы добавить к «шумной ораве» еще какое-нибудь слово.

Если бы дело ограничилось одними амплификациями, уже можно было бы говорить об ошибочном прочтении, меняющем интонацию вещи и ее поэтический смысл. Но этим дело не ограничивается. Перевод, кроме того, полон искажений текста, вопиющей нелепицы.

У Превера написано:

«Счастлив пьянчуга, горляющий в пыли хриплым голосом  
бессмысленную песню».

У И. Кобзева:

Счастлив этот продавец лимонов,  
Глупости орущий на потеху.

Почему продавец лимонов — именно лимонов! — орет глупости? И что значит «на потеху» — кому? Кобзев произвел «limonaire» от слова «limon» (лимон), но то же слово «limon» имеет еще и значение «грязь», от которого происходит «limonaire» (бродяга, пьянчуга).

У Превера написано:

«Счастлив мужчина в черном, стоящий на качелях».

У И. Кобзева:

Счастлив даже тот, стоящий в лодке,  
Человек, одетый в черный траур.

Почему человек, одетый в траур, счастлив? Видимо, у него умер кто-то из близких, а он — счастлив. Значит, он бесчувственное бревно: потерял жену или мать, а сам полез в какую-то лодку и чему-то радуется. «En deuil» действительно значит «в трауре», но это же выражение означает — «в черном костюме». «Nacelle» и в самом деле «лодка», но здесь это «лодка качелей».

Но это не все. Искажения идут глубже, они выворачивают стихотворение Превера наизнанку. И. Кобзев не понял не только слов, но и стиля стихотворения.



Для какой-то цели он из шестисложного сделал десятисложный стих — пятистопный хорей, почти вдвое удлинив каждую строку. Для какой-то цели он сплошь зарифмовал стихотворение перекрестными рифмами. Зачем-то он снял подхваты и повторения, которые — особенно в последних строках — производят своеобразное впечатление тревоги, придают стихотворению Превера неповторимость, глубокую содержательность и взволнованность. В переводе И. Кобзева Превек стал банальным, но в то же время совершенно невразумительным визионером, захваченным диковинными субъективными ассоциациями. Что означают первые строки перевода? Почему некое «Сердце Мира», «полное веселья», «без конца от счастья будет биться» — «наподобье солнечной форели»? И почему форель — солнечная, а не, скажем, лунная? Ведь она, в отличие от солнца, у И. Кобзева (а не у Превера!) «серебрится»...

Если бы И. Кобзев прочитал стихотворение Превера до того, как его переводить, он бы прежде всего постарался понять составляющие его слова и обороты. Это помогло бы ему, например, сделать точный подстрочник. Потом он бы разобрался в стилистическом смысле метафоры «сердце мира», которой стихотворение начинается и кончается. Он бы понял, что это и символ простой человеческой радости, и в то же время мишень в ярмарочном тире. Он бы затем увидел важнейшую особенность преверовского стиля: немногословность, своеобразную наготу и четкость, отсутствие всяких украшений — от словесных до звуковых. Наконец, он бы понял стилистическую противоположность простого перечисления, составляющего почти все стихотворение, и трагизма символической концовки, построенной на повторениях одинаковых строк:

Целясь в сердце мира  
Целясь в собственное сердце  
Целясь в сердце мира  
С громким смехом.

Все искажено у И. Кобзева: и смысловое содержание, и образная система, и — в особенности — интонация. Стихотворение Превера узнать невозможно.

но, — оно кажется отраженным в том самом кривом зеркале, которое тоже является одним из аттракционов преверовской праздничной ярмарки.

Наш читатель не слишком-то хорошо знает великолепного поэта Жака Превра, о котором М. Светлов писал: «...миллионы незнакомых людей, читая его стихи, становятся близкими друг другу». «Большой современный поэт Франции Жак Превр стал моим ближайшим другом»,<sup>1</sup> — сказал М. Светлов, а вот его переводчик И. Кобзев этого ни сказать, ни подумать не может.

Стихи Превра вышли отдельным сборником в переводе талантливого и добросовестного М. Кудинова. «Праздничная ярмарка» и здесь небезупречна — Кудинов слишком щедр на эпитеты, кое-где чрезмерно детализирован образ («смешной карапузик, молоко из бутылки сосущий», «среди дыма и грохота тира»), и все же переводчик сумел верно прочесть стихотворение французского поэта и, сохранив образно-интонационный строй, близко воссоздать его по-русски.

Умение читать необходимо каждому человеку. Но если для нелитератора чтение — дело сугубо частное, то у критика или переводчика оно становится общественно значимым. Переводчик видит изображенную поэтом действительность сквозь оригинал. Сотни тысяч читателей увидят и эту действительность, и творчество иноязычного автора сквозь перевод. Если неверное прочтение текста исказит или даже извратит смысл и стилистику оригинала, то есть если стоящая за ним действительность будет представлена в ложном свете, то огромная масса читателей даже и не узнает об этом. Конечно, прочитав в переводе И. Кобзева о «неповинной посуде», любой человек заметит, что это сочетание просто безграмотно, — по-русски можно сказать только «ни в чем не повинная». Но кто узнает, что у Превра нет перекрестных рифм, банальных эпитетов, нелепых образов? Все это чита-

---

<sup>1</sup> Жак Превр. Стихи. М., Издательство иностранной литературы, 1960, стр. 5—6.

тели отнесут на счет французского поэта, и по-своему они будут правы. В этом смысле переводческая лож ничуть не лучше, а, пожалуй, даже хуже, чем лож в оригинальном сочинении. Последнюю можно разоблачить, сопоставив книгу с действительностью, которую читатель знает. Разоблачить лож переводчика может только углубленная филологическая критика. Такая критика печатается редко, а еще реже она доходит до широких кругов читателей. Осуждая скверные переводы Г. Шенгели из Верхарна, В. Брюсов справедливо писал: «Перед читателем — книжки с авторитетной маркой Госиздата. Читатель вправе думать, что читает по-русски Верхарна. И, читая, недоумевает: почему же Верхарн признан великим поэтом? Что «великого» в этих стихах, порой интересных по замыслу, но порой непонятных (без справки с подлинником), часто банальных, тягучих и вялых, везде бледных и в общем скучных. Кто же скажет читателю, предупредит его, что это — не Верхарн? ...А предупредить об этом читателя надо».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> «Русские писатели о переводе». Л., «Советский писатель», 1960, стр. 545.

Художнику необходима математика его искусства... Учение о перспективе — это и вожатый, и врата; без него ничего хорошего в живописи создать невозможно.

*Леонардо да Винчи*

В искусстве стихотворного перевода сочетаются вольный полет творческого воображения поэта — и точное знание, исследовательский расчет. Только такое единство гарантирует от чрезмерной субъективности, разрушающей достоверность перевода, — с одной стороны, и от сухого, антихудожественного академизма — с другой.

Возможно ли такое единство противоположностей? Не является ли оно утопией? Не сушит ли алгебра гармонию, не омертвляет ли отвлеченная мысль живой поэтический образ? Слишком часто приходится слышать: поэзию рождает творческая интуиция, взволнованность художника. Анализ и искусство — несовместимы.

Соображения эти несерьезны. Не следует произвольно толковать слова пушкинского Сальери, который «поверил... алгеброй гармонию». Говоря «гармония», Сальери имеет в виду вообще искусство музыки, — Пушкин нередко пользовался этим словом в самом широком смысле:

Порой опять гармонией упьюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь...

Но есть у слова «гармония» и другое значение: это — одно из основных понятий теории музыки. Без знания законов гармонии, ее теоретических основ никакой композитор музыку сочинять не может. Тональный план, модуляции, каденции и другие ладово-гар-

монические средства для музыкальной композиции необходимы. Придет ли в голову композитору утверждать, что знание и строжайший учет эстетического смысла консонирующих и диссонирующих аккордов помешает его творчеству? То же относится к музыкантам-исполнителям, которым знание теории музыки профессионально необходимо.

Разве иначе обстоит дело в не менее сложном словесном искусстве? Русские поэты XVIII века были и виднейшими теоретиками стиха: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков писали трактаты о поэтике. А Пушкин, если и не создавал теоретических сочинений на эти темы, то, во всяком случае, творил совершенно сознательно, во всеоружии знаний современных ему законов поэтической гармонии. Работа Б. В. Томашевского о пушкинских строфах достаточно ясно свидетельствует: Пушкин отнюдь не интуитивно пользовался то четверостишиями стансов, то октавой, александрийским стихом, терцинами, балладной строфикой или сонетом. Изобретая онегинскую строфу и стих «Песен западных славян», он руководствовался теоретическими соображениями, оценкой эстетической функции тех или иных систем рифмовки и, следовательно, конструирования поэтического образа. Не по одной вольной прихоти любил он в пятистопной строчке «цезуру на второй стопе», без которой, как он считал, «стих то в яме, то на кочке».

Дело, однако, не только в точном и глубоком знании просодии, теории стиха, строфики. Поэту-переводчику с неизбежностью приходится многое преобразовывать, перестраивать, заменять одни образы другими, компенсировать одни метонимии другими. Он должен чувствовать себя полным хозяином в материале, над которым работает. Во всей мировой поэзии не так уже много стихотворений вполне общечеловеческого характера, для воссоздания которых достаточно иметь только богатый жизненный опыт. Об этом уже была речь выше: чтобы передать по-русски горный пейзаж, созданный грузинским «певцом гор» Важа Пшавелой, поэт-переводчик не может ограничиться литературными ассоциациями: он должен пройти немало горных перевалов, помнить и то, с

каким шумом под ногой путника осыпаются обломки песчаника, и то, в какие цвета заходящее солнце окрашивает скалистые склоны. Никогда Заболоцкому не удалось бы в его переводах картины Кавказа, если бы он не дышал высокогорным воздухом Грузии. Секрет блистательных переводов Н. Тихонова из Георгия Леонидзе, в частности, и в том, что Тихонов — неутомимый путешественник, что из-за строк переводимого им поэта для него вставал реальный, а не литературный Кавказский хребет.

Изучение живой действительности, стоящей за текстом оригинала, — насущнейшая необходимость для переводчика. Многие поэты переводили лирику Арагона; пожалуй, одно из высших достижений выпало на долю А. Эфрон, — под ее пером Франция, в особенности Париж, о котором так много и с такой лирической страстью пишет Арагон, живут неповторимой, абсолютно конкретной жизнью. Переводчица владеет материалом, Франция и Париж для нее — не книжные понятия, а живая реальность, изученная до тонкостей. Может ли не видевший Парижа человек так писать о нем, как пишет А. Эфрон вслед за Арагоном?

Париж закрыл глаза. О чем его виденья?

Какую тень влачит его чеканный свет?

В нем больше призраков, чем в замке древних лет...

Я вижу мост крутой, когда сомкну ресницы.

Зловещие волчки пускает там река...

Мост сторожит король, из черной бронзы всадник.

Пролет, еще пролет, и виден островок;

Корабль на якоре, или, скорей, челнок,

Цветами домиков разубранный на праздник.

Под ним фургонов стук, и шум, и топот ног.

Ты, Париж, дрожишь, тебя дождь полил...

Полюблю ль теперь, как тогда любил?

Лепестки цветов по воде канав

Уплывают вдаль, от дождя устав...<sup>1</sup>

Здесь свобода замен и преобразований — плод жизненного опыта. Но переводчику нередко прихо-

<sup>1</sup> Арагон, Собр, соч., т. 9. М., Гослитиздат, 1960, стр. 219—233,

дится восполнять недостаток опыта специальными изучениями — творческими поездками, книгами по географии, этнографии, социологии, истории...

Когда Валерию Брюсову в 1915 году Московский армянский комитет предложил редактировать сборник армянской поэзии в русских переводах, он ответил отказом и год спустя писал об этом: «... мне представлялось невозможным редактировать книгу, относящуюся к той области знания, которая мне была едва знакома».<sup>1</sup> В. Брюсов отлично владел техникой русского стиха — и все же он решительно отказался от редактирования предложенной ему книги переводных стихов. Не все наши современники так щепетильны, не все они стараются сначала овладеть определенной «областью знания», а потом уже оценивать переводную поэзию! В. Брюсова в конце концов уговорили, — он согласился на заманчивое предложение комитета. «Непременным условием своего согласия я поставил одно: чтобы мне дана была возможность ознакомиться с армянским языком и изучить, хотя бы в общих чертах, как историю армянского народа, так и историю его литературы». В. Брюсов со свойственной ему добросовестностью погрузился в науку: он, по собственному признанию, прочитал целую библиотеку книг на доступных ему языках — русском, французском, немецком, английском, латинском, итальянском. Под руководством выдающегося литератора и филолога П. Макинцяна Брюсов изучал армянскую филологию. Макинцян давал Брюсову уроки языка и читал ему лекции по истории литературы. Тот же профессор П. Макинцян выступил в качестве составителя почти всех подстрочников, а позднее строго критиковал русские переводы. Брюсов, как вспоминает его жена, — «покорно тут же переделает то, что критик осудил, и как чудо предстанут новые строки, и все стихотворение спасено».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> «Русские писатели о переводе». Л., «Советский писатель», 1960, стр. 560.

<sup>2</sup> И. М. Брюсова. Из воспоминаний. Цит. по кн.: К. Н. Григорьян. В. Брюсов и армянская поэзия. М., Издательство восточной литературы, 1962, стр. 38.

Но Брюсов не ограничился книжным изучением Армении, ее истории, литературы, языка — он считал необходимым в прямом смысле осуществить то, к чему в переносном призывал Гете: *in Dichters Lande gehn* (отправиться в страну поэта), чтобы до конца понять его творчество. «Теоретическое изучение закончил я поездкой по областям русской Армении, по Кавказу и Закавказью, — поездкой, во время которой мог лично познакомиться со многими представителями современной армянской интеллигенции, с ее выдающимися поэтами, учеными, журналистами, общественными деятелями. Мне удалось также, хотя и бегло, видеть современную армянскую жизнь, посетить развалины некоторых древних центров армянской жизни и побывать в Эчмиадзине, этом священном для всех армян месте, где, по справедливому выражению, «бьется сердце Армении».<sup>1</sup>

Только после всей этой предварительной работы В. Брюсов считал себя вправе взяться за перевод и редактирование стихов. Только теперь он чувствовал себя хозяином материала. Результатом его труда оказались две книги: «Летопись исторических судеб армянского народа» (написана в 1916, издана в Москве в 1918 году) и сборник «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов», под редакцией, с предисловием и примечаниями В. Брюсова (Москва, 1916). Здесь Брюсов выступил в качестве автора вступительной статьи «От редактора к читателям», обстоятельной историко-литературной работы «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» и большинства переводов (отделы «Народная песня», «Народный эпос», «Поэзия ашугов» — целиком, «Поэзия средневековья», «Новая армянская поэзия» — в значительной части).<sup>2</sup> Брюсову же принадлежит комментарий и библиография. Сам Брюсов подчеркивал единство своей научно-художественной работы, когда писал: «...Как историк, как человек науки, я увидел в истории Армении це-

<sup>1</sup> «Русские писатели о переводе», стр. 560.

<sup>2</sup> Анализ переводов В. Брюсова из армянских поэтов дан в упомянутой книге К. Н. Григорьяна «Брюсов и армянская поэзия».



лый самобытный мир, в котором тысячи интереснейших, сложных вопросов будили научное любопытство, а как поэт, как художник я увидел в поэзии Армении такой же самобытный мир красоты, новую, раньше неизвестную мне вселенную, в которой блистали и светились высокие создания подлинного художественного творчества».

Сколько современных поэтов, в том числе и выдающихся по таланту, поступают совсем иначе! Они видят в стихотворном переводе форму литературной деятельности, для осуществления которой при всех обстоятельствах можно ограничиться собственным жизненным опытом — до изучений ли тут? Можно ли прочитать целую библиотеку книг по истории, культуре, этнографии, если поэт-переводчик одновременно связывает себя с литературой десятков наций? Характерно стихотворное признание Б. Слуцкого, которое в известном смысле противоположно приведенному выше рассказу В. Брюсова:

Перевожу с монгольского и польского,  
С румынского перевожу и финского,  
С немецкого, но также и с ненецкого,  
С грузинского, но также с осетинского.

Работаю с неслыханной охотой  
Я только потому над переводами,  
Что переводы кажутся пехотой,  
Взрывающей валы между народами.

Перевожу смелее все и бережней  
И старый ямб и вольный стих теперешний.  
Как в Индию зерно для голодающих,  
Перевожу правдивых и дерзающих.

А вы, глашатаи идей порочных,  
Любой земли фразеры и лгуны,  
Не суйте мне, пожалуйста, подстрочник —  
Не будете вы переведены.

Пучины розни разделяют страны,  
Дорога нелегка и далека.  
Перевожу,

как через океаны,

Поэзию

в язык

из языка.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Б. Слуцкий. Сегодня и вчера. М., «Молодая гвардия», 1961, стр. 49.

Стихотворение Б. Слуцкого исполнено сознания гражданской ответственности поэта, высокой миссии его труда: в самом деле — «дорога нелегка и далека», и действительно трудно «переводить» (или, как говорит Слуцкий, «перевозить») «поэзию в язык из языка», трудно — но необходимо, для укрепления интернациональной дружбы нужно «взрывать валы между народами». Позволительно, однако, усомниться, чтобы даже такой талантливый поэт, как Б. Слуцкий, достаточно глубоко знал поэтические традиции и культуру монголов и поляков, румын, финнов, немцев и ненцев, грузин и осетин. К тому же поэт перечислил не все нации, стихи которых ему приходилось воссоздавать: добавим к этому списку латышей и турок, греков и итальянцев. Не слишком ли много для одного человека?

Проблема подстрочника... В сущности, такой проблемы нет. Подстрочник передает лишь смысловое содержание стихотворения и разрушает содержание поэтическое. Вся эта так называемая «проблема» не выдерживает теоретической критики. (Можно, впрочем, сделать одну оговорку. Чем больший вес в том или ином стихотворном произведении приобретает именно смысловое содержание — за счет других поэтических факторов, — тем более допустим перевод по предварительному подстрочному изложению.) Нет сомнений, что ни одного лирического произведения, даже сугубо рационального, по подстрочнику воссоздать нельзя. Самый опытный поэт-переводчик, имея перед собой дословное прозаическое изложение текста, даже снабженное обстоятельным комментарием, не знает, куда он идет, — у него нет критерия для оценки собственной работы, и, главное, ему неведома цель, к которой он должен стремиться. Ведь стихотворение в оригинале — это для поэта-переводчика некий идеал, более или менее трудно достижимый, а подчас и вовсе недостижимый, это та вершина, к которой он восходит. Располагая лишь прозаическим пересказом, он бредет в кромешной тьме, и то, что порою кажется ему вполне удовлетворительным, на

самом деле удовлетворяет лишь какой-то средней норме стихового звучания. Распространенность переводов с подстрочника приводит к тому, что в переводной поэзии плодится несметное число банальных, псевдохудожественных поделок, похожих на оригинал не более, чем искусственный цветок похож на живой. Если даже одаренному поэту удастся вдохнуть жизнь в свое изделие, это, скорее всего, совсем не та жизнь, какая пульсирует в строках подлинника.

Обычный подстрочник, предлагаемый издательством переводчику, выглядит примерно так:

«Существование (бытие) одиноко (пусто), неприютно, очень глубоко (бесконечно, беспредельно).

Да, я понял это с того момента,

Как страстным гудком прогудел

Передо мной проехавший (промчавшийся) ночью автомобиль.

*Размер: трехстопный анапест.*

*Расположение рифм: а б а б.*

*Нечетные окончания — мужские».*

Все это кажется бессмысленным набором слов, идиотской абракадаброй. Но, в конце концов, зарифмовать можно что угодно. А если очень вдуматься, то даже и какую-то логику — мнимую, конечно! — можно приписать этим уродливым строчкам. Не совсем понятен «страстный гудок», но его можно игнорировать — всего не передашь. А впрочем, можно и сохранить — почему бы нет? После недолгих творческих мук рождается строфа:

Бытие неприютно и пусто, —

Да, усвоил я этот урок

В ночь, когда разбудил мои чувства

Страстный автомобильный гудок.

Здесь все сохранено, и даже «страстный гудок» нашел свое место. Известная загадочность, свойственная подстрочнику, — и та воспроизведена.

Неужели переводящим с подстрочника невдомек, что огромное большинство стихов, выходящих из-под их пера, похоже на поэзию ничуть не больше, чем

приведенная строфа трехстопного анапеста с перекрестными рифмами похожа на стихи Блока:

Жизнь пустынна, бездомна, бездонна,  
Да, я в это поверил с тех пор,  
Как пропел мне сиреной влюбленной  
Тот, сквозь ночь пролетевший, мотор.

Вопиющее несоответствие вполне очевидно лишь потому, что нами приведен доступный для понимания оригинал. Когда же подлинник непонятен, когда он практически не существует, тогда этот «страстный автомобильный гудок» не может не удовлетворить его автора. Откуда ему знать, что сила подлинника — в нагнетении похожих и в то же время совсем непохожих слов «пустынна, бездомна, бездонна», в двусмысленности слова «сирена», сохраняющего в строке Блока свое мифологическое значение и приобретающего новый, современно-технический смысл... Откуда ему знать, что поэтическое содержание стихотворения становится явным лишь в связи с другими строками поэта:

Автомобиль пропел вдали  
В рожок победный

и со строками стихотворения «Шаги командора»:

Жизнь пуста, безумна и бездонна!  
Выходи на битву, старый рок!  
И в ответ — победно и влюбленно —  
В снежной мгле поет рожок...

Пролетает, брызнув в ночь огнями,  
Черный, тихий, как сова, мотор...

Никакой «подстрочник», будь он хоть семи пядей во лбу, не напишет всего этого на потребу переводчику. Только самоотверженное изучение языка, изучение творчества переводимого поэта и культуры, которой он живет, даст знания, абсолютно необходимые для воссоздания на другом языке музыкальных и трагических, глубоко содержательных и окруженных ассоциациями стихов Блока.

Говорят, подстрочник — необходимое зло. При этом делают больший упор на определении, чем на определяемом. Конечно, зло. Но такое ли уж необ-

ходимое? Переводчик с подстрочника уверен, что он «перевозит»

Поэзию

в язык

из языка.

А ведь он заблуждается, да еще вводит в заблуждение читателя, подписывая стихотворения словами: перевел с турецкого, японского и т. п. имярек! Не из языка он «перевозит», а из мертвого дословного пересказа, и главное — не поэзию, а некое подобие стихов. Необходимо ли читателю такое подобие, лишенное всякой магии и даже — всякой достоверности? Если издательства преследуют информационную цель, а ни один поэт-переводчик не знает того или иного языка, не лучше ли издавать прозаические пересказы стихов?

Блестящий пример такого комментированного пересказа дал А. Блок в статье «Катилина». Он излагает содержание мифа об Аттисе, которому посвящено одноименное стихотворение Катуллы, а затем говорит:

«Стихотворение Катуллы написано древним и редким размером — галлиямбом; это — размер иступленных оргийных плясок. На русском языке есть перевод Фета, к сожалению, настолько слабый, что я не решаюсь пользоваться им и позволяю себе цитировать несколько строк по-латыни для того, чтобы дать представление о размере, о движении стиха, о том внутреннем звоне, которым проникнут каждый стих.

*Super alta vectus Atys celeri rate maria...*

...В этих пяти строках описано, как Аттис переплыл море и как он оскотил себя. С этой минуты стих, как сам Аттис, меняется; прерывистость покидает его; из трудного и мужественного он становится более легким, как бы женственным: Аттис поднял тимпан и созывает жриц богини:

*Utique ut relicta sensit sibi membra sine viro...*

Далее, стих претерпевает вновь ряд изменений; он становится непохожим на латинские стихи: он как бы растекается в лирических слезах, свойственных хри-

стианской душе, в том месте, где Аттис оплакивает родину, себя, своих друзей, своих родителей, свою гимназию, свое отрочество, свою возмужалость.

Последние три строки стихотворения показывают, что поэт сам испугался того, что он описал. Катулл взывает:

*Dea, magna Dea, Cybelle, Didymi Dea domina...*

То есть: «Великая богиня, да минует меня твое неистовство, своди с ума других, а меня оставь в покое». <sup>1</sup>

Конечно, если бы подстрочные переводы сопровождались таким комментарием, вопрос был бы почти решен. Беда, однако, в том, что в качестве «подстрочников» выступают отнюдь не Александры Блоки.

Заметим кстати, что такого взыскательного читателя, как Г. Гейне, не удовлетворяли немецкие переводы шекспировских пьес. Август Шлегель, известный ученый и поэт, казался ему слишком женственным, неспособным передать красоту и «благородную наготу» лучших монологов Шекспира, — именно самые великолепные взлеты великого драматурга не удаются переводчику. «...Но к чему же труд стихотворного переводчика, — восклицает Гейне, — если в нем пропадает как раз лучшее у поэта и только самое слабое поддается передаче? Вот поэтому-то прозаический перевод, легче воспроизводящий лишенную пышности, скромную, естественную целомудренность некоторых мест, несомненно заслуживает предпочтения перед стихотворным». <sup>2</sup> Мы не разделяем позиции Гейне, — мы за перевод стихотворный. Но в определенном отношении Гейне безусловно прав: хороший подстрочник бесконечно лучше дурных стихов. И если преследовать цели информации, лучше пересказывать стихи прозой, чем портить вкус читателя, преподнося ему безвкусную, наспех зарифмованную жвачку. Крупнейший немецкий поэт XX века Иоганнес Р. Бехер писал по этому поводу в своем дневнике:

<sup>1</sup> А. Блок. Сочинения в двух томах, т. II. М., Гослитиздат, 1955, стр. 284—285.

<sup>2</sup> Генрих Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1958, стр. 322.

«Если нет возможности перевести стихотворение на другой язык так, чтобы поэтический характер стихотворения был передан адекватно, нужно попытаться описать это неперебиваемое стихотворение. Да, о стихотворении можно писать, можно его описать. Многие стихотворения можно пересказать. Таким образом, надо попытаться познакомить читателя на другом языке со стихотворением путем изложения, а не исказить его неадекватным переводом. На это можно возразить: раз удастся изложение, то, собственно говоря, и перевод должен удалиться. И да, и нет. Хотя адекватное изложение и очень близко адекватному переводу, это все-таки не одно и то же; остается как будто только еще немножко поработать, но это «немножко» в конце концов и решает дело».<sup>1</sup>

И. Бехер имеет в виду стихи неперебиваемые. Мы, однако, полагаем, что эти же слова можно с равным успехом отнести и к таким произведениям поэзии, которые не находят себе достойных, знающих культуру и язык соответствующего народа, переводчиков, и потому обречены на приблизительное и банализирующее двойное отражение через подстрочник.

Время от времени (правда, все реже!) раздаются голоса в защиту подстрочников. Один из них прозвучал в газете «Литература и жизнь», где критик категорически заявил: «Дело, разумеется, не в подстрочнике, а в том, кто переводит — мастер или ремесленник... Поэт-переводчик должен быть особенно внимателен к переводимому тексту (не зная языка? — Е. Э.). И тут на помощь ему должен прийти редактор, владеющий языком оригинала».<sup>2</sup> Нет, дело именно в подстрочнике, — он ведет к тому, что даже и мастер становится ремесленником. Пусть С. Дароняну и его единомышленникам — а их немало! — ответит тот же Иоганнес Бехер, которому принадлежат золотые слова о переводе с подстрочника:

---

<sup>1</sup> Иоганнес Р. Бехер. В защиту поэзии. М., Издательство иностранной литературы, 1959, стр. 152.

<sup>2</sup> С. Даронян. Издательство, переводчик, автор. — «Литература и жизнь», 1962, 7 января.

«Нельзя не удивляться, когда видишь, со скольких языков некоторые поэты умудряются делать переводы. Ведь не может быть и речи о том, чтобы один поэт знал все эти языки и давал действительно полноценные переводы. Высококачественная переводная литература — часть культуры каждого народа; впрочем... критикуемые нами поэты-переводчики — необходимое переходное явление в процессе ознакомления с произведениями других народов. К такому переходному явлению я должен причислить и себя — я «перевел» Маяковского и Демьяна Бедного с русского языка, не зная его; но мои переводы потеряли всякую ценность, как только появились новые переводы (Гупперта и Лешницера), отражающие богатство языка оригинала и уже по одному этому намного превосходящие мои попытки».<sup>1</sup>

И. Бехер, как видим, считал, что, несмотря на превосходство его дарования (которое он, вероятно, признавал), его «переводы» не сомненно уступают работам Г. Гупперта и Ф. Лешницера только потому, что первые сделаны без знания языка, а значит, представляют собой переводы в кавычках — эти кавычки тоже принадлежат самому Бехеру.

Среди поэтов, не владеющих в достаточной мере языком оригинала, есть и такие, которые давно и прочно связали себя с той или иной национальной культурой. А. Гитович, например, имеет весьма слабое знакомство с китайским языком. Но много лет в сотрудничестве с учеными-синологами он изучает китайскую поэзию, подолгу бывал в Китае, глубоко знает историю народа, современную жизнь и нравы китайцев, — для него Китай не закрытая книга. Сведения ученых специалистов, в содружестве с которыми работает поэт, отчасти компенсируют ему незнание языка, подсказывая историко-культурные ассоциации, связанные со словом, с образом, со строфой, даже с сочетанием звуков. Гитович не знает языка — это дурно. Но он знает Китай, духовный облик китайского народа танской эпохи (618—905 гг. н. э.) и наших дней. Он не комментирует сам своих

---

<sup>1</sup> Иоганнес Р. Бехер. В защиту поэзии, стр. 163—164.



переводов, но он трудится в контакте с теми учеными-комментаторами, которых по праву может рассматривать как своих соавторов.

Когда же нет такого сотрудничества поэта и исследователя (в конце концов, оно может осуществляться в лице одного человека или в лице двух неразделимых соавторов) — когда этого нет, что тогда?

Тогда появляются сотни, тысячи рифмованных строк, «без божества» — то есть без оригинального автора и «без вдохновенья» — то есть без переводческого искусства. Не будем называть плодовитых авторов подобных поделок, засоряющих книжный рынок и отбивающих у читателей охоту читать, компрометирующих самую книгу как факт культуры и рождающих постыдную легенду о падении читательского интереса к поэзии.

Справедливо писал Н. Заболоцкий: «Подстрочник поэмы подобен развалинам Колизея. Истинный облик постройки может воспринять лишь тот, кто знаком с историей Рима, его бытом, его обычаями, его искусством, развитием его архитектуры. Случайный зритель на это не способен».<sup>1</sup>

Необходимо со всей энергией подчеркнуть: совместная творческая работа с ученым-исследователем, серьезное, многолетнее изучение нравов, культуры, литературы, истории определенной нации — это качественно иной вид деятельности, чем простой перевод с подстрочника, еще столь, к сожалению, распространенный в литературной практике и почему-то воспетый Б. Слуцким как доблесть. Многие из того, что выше сказано о работе А. Гитовича, может быть отнесено и к творчеству некоторых других лучших поэтов-переводчиков, которые, не зная языка, по крайней мере знают страну, стараются глубоко вникнуть в процессы, протекающие в переводимой ими литературе. Так, Я. Козловский и Н. Гребнев специально посвятили себя поэзии Дагестана, А. Тарковский и А. Кронгауз — поэзии Туркмении, так, В. Державин и П. Антокольский основательно изучили ли-

---

<sup>1</sup> Н. Заболоцкий. Заметки переводчика. В кн.: «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1959, стр. 252.

тературу Азербайджана. Не зная языков, с которых переводят эти поэты, мы не можем судить о том, насколько их нередко прекрасные переводные стихи действительно передают именно то эмоциональное отношение к действительности, которое заложено в оригиналах. Среди переводов Б. Слуцкого есть отличные стихи. Но, припоминая его творческую декларацию, мы задумываемся: действительно ли в этих стихах сказано не только то, что хотел сказать автор подлинника, но и так, как он хотел это сказать? Передано ли в них подлинное авторское отношение к действительности? Ниже мы увидим, как Б. Пастернак, переводя стихотворение Верлена «Дождь», создал хорошие русские стихи — но не создал перевода, так как его версия этого стихотворения говорит о вещах не так, как Верлен, и поэтому не то, что имел в виду Верлен. Если такое возможно даже при чтении переводчиком оригинала, когда поэт недостаточно учитывает все изобразительные средства и ассоциации автора, то тем более это почти неизбежно там, где переводчик не имеет возможности действительно ознакомиться с этими изобразительными средствами и ассоциациями, а вынужден смутно различать краски сквозь матовое стекло косноязычного подстрочника.

Даже в самом лучшем случае работа по подстрочнику ограничивает возможности поэта-переводчика, обедняет его талант. Перевод с подстрочника и перевод — разные вещи. Несправедливо в отношении действительного переводчика, переводящего с персидского языка, подписывать стихи словами «перевод с персидского» — это не перевод с персидского, а перевод с подстрочника. По крайней мере, простая добросовестность должна заставить поэта поставить рядом со своей фамилией фамилию того, кто раскрыл ему содержание оригинала.

Так или иначе, подстрочник всегда — в большей или меньшей степени — ведет к банализации. Поэзия — самое национальное из искусств, в ней становится ощутимой звуковая плоть языка. Внутренняя форма слова, его корневые связи с другими словами, его образность, тускнеющая от повседневного

употребления, — все это выступает на поверхность. У С. Маршака есть мудрое стихотворение, говорящее об отношении поэта к слову родного языка:

#### СЛОВАРЬ

Усердней с каждым днем гляжу в словарь.  
В его столбцах мерцают искры чувства.  
В подвалы слов не раз сойдет искусство,  
Держа в руке свой потайной фонарь.

На всех словах — события печать,  
Они дались недаром человеку.  
Читаю: «Век. От века. Вековать.  
Век доживать. Бог сыну не дал веку.

Век заедать. Век заживать чужой. . .»  
В словах звучит укор, и гнев, и совесть.  
Нет, не словарь лежит передо мной,  
А древняя рассыпанная повесть.

Поэт-переводчик с одинаковой благоговейной пристальностью относится к обоим языкам, иностранному и родному. Сможет ли иностранец почувствовать обаяние и художественный смысл поэзии Блока, если, не зная языка, он не поймет звуковой глубины строк:

Как океан меняет цвет,  
Когда в нагроможденной туче  
Вдруг польхнет мигнувший свет. . .

Ведь сила слов, поставленных Блоком в ритмические ряды, не только в их предметных значениях, но и в том, что трехсложное «океан», в котором преобладают открытые гласные звуки и на которое падают два стиховых ударения, рисует звуковой образ безграничного простора, а необычный эпитет «нагроможденной» противоположен слову «океан» скоплением согласных, и к тому же в нем, оказывается, скрыт *гром*, сопровождающий вспышки молнии, о которой пойдет речь в третьей строке, причем молния не названа прямо, а дана косвенными музыкально-словесными средствами. Что останется от всего этого после двойной трансформации через подстрочник?

Для того чтобы хорошо перевести стихотворное произведение, надо в него влюбиться. Об этом говорили и говорят все настоящие художники, занимав-

шиеся воссозданием поэзии. Переводчик «Евгения Онегина» на литовский язык А. Венцлова писал: «...Прежде всего необходимо, чтобы произведение тебя захватывало, волновало, чтобы ты нашел в нем какое-то отражение своих мыслей, переживаний и чувств, иными словами, чтобы оно тебя вдохновляло. Когда же текст оригинала полностью «освоен», когда он уже ощущается как живой организм, только тогда приступаешь — в уме или на бумаге — к решению собственно переводческих задач».<sup>1</sup>

Аналогичные высказывания найдем у многих, если не у всех подлинных мастеров поэтического перевода: только одержимость оригиналом может породить создание высокого искусства. Переводчик способен на творческий подвиг лишь тогда, когда он пишет своей кровью и своими слезами.

Один из лучших поэтических переводов нашего времени — поэма Байрона «Дон Жуан». Вот история этого перевода. В 1945 году Т. Г. Гнедич была по ложному доносу арестована. Еще во время следствия она приступила к тому делу, к которому готовила себя много лет, — к переводу «Дон Жуана». Лишенная возможности пользоваться книгами, она переводила наизусть. Так было сделано две песни — около двух тысяч стихов, все, что Гнедич хранила в памяти. При этом она держала в голове и окончательный текст собственного перевода — ведь не было ни бумаги, ни чернил. Это кажется почти невероятным: трудно даже представить себе, сколько приходилось перебирать и отбрасывать негодных вариантов, прежде чем завершить работу над каждой из байроновских октав! Наконец Татьяне Григорьевне представился счастливый случай: ей разрешили записать все, что она сделала в уме. На одном-единственном листе бумаги переводчица уместила обе песни. Листок сохранился: каждая строфа занимает здесь не более двух квадратных сантиметров, читать этот текст можно

---

<sup>1</sup> А. Венцлова. Некоторые вопросы перевода поэзии Пушкина. В кн.: «Писатели и время» («Лайкас ир рашитояй»). Вильнюс, Литгосиздат, 1958, стр. 510 (перевод Э. Мальцаса).

только с помощью лупы. Позднее Т. Гнедич смогла пользоваться текстом Байрона и словарями. Поэма Байрона содержит семнадцать тысяч стихов — это одно из самых больших стихотворных произведений мировой литературы. Работа продолжалась два года; перевод был завершён в 1948 году. После XX съезда партии переводчицу реабилитировали. «Дон Жуан» был опубликован в 1959 году массовым тиражом в 75 тысяч экземпляров.

Мы рассказали о творческом подвиге поэта-переводчика. В основе того, что сделала Татьяна Гнедич, была любовь. Все знают, что влюбленный способен на героизм, на чудеса. Любовь рождает вдохновение, которое толкает человека на подвиг.

Можно ли, однако, влюбиться через посредника, вдохновиться при помощи подстрочника? Это и противоестественно, и вообще неосуществимо. «Человек не может войти в святилище, если он не совершил паломничества», — писал мудрец Индии Рабиндранат Тагор. И добавлял: «Поэтому — не надейтесь найти истинное отражение моего языка в переводах». Но в той же статье Тагор писал ещё более решительно: «Язык ревнив. Он не отдаёт своих самых дорогих сокровищ тем, кто пытается общаться с ним через посредника из лагеря чужестранного соперника. За языком нужно ухаживать лично и танцевать перед ним на задних лапках. Поэзия не транспортабельна подобно рыночному товару. Улыбки и взгляды нашей возлюбленной нельзя получать через поверенного, как бы он ни был старателен и добросовестен».<sup>1</sup>

Необходимо повторить ещё и ещё раз: даже опытный и даровитый поэт, работая по подстрочнику, невольно тянется к банальности, к более или менее привычной форме поэтического выражения. Творческая дерзость проявиться не может — для неё нет внутренних оправданий. Чем глубже знание языка, понимание культуры и своеобразия подлинника, тем веселее

---

<sup>1</sup> Рабиндранат Тагор. Религия художника. В кн.: «Восточный альманах», № 4. М., Гослитиздат, 1961, стр. 84, 83.

оригинальный вклад, который поэт-переводчик может сделать в свою литературу; а ведь такой вклад — важнейший результат его деятельности. Нельзя не согласиться со словами Павла Антокольского, одного из наших корифеев поэтического перевода, заявившего: «Искусство перевода грозит превратиться в дилетантизм чистой пробы, если его работники будут руководствоваться исключительно эстетическими нормами. Одним из крайних проявлений такого дилетантизма и является пренебрежение языком оригинала». <sup>1</sup>

О том, как одни только эстетические критерии приводят к дилетантизму и банальности, говорит множество примеров. Приведем один из них, наиболее выразительный.

Вавилонский эпос о Гильгамеше — древнейший поэтический памятник человечества, он сложился в третьем тысячелетии до нашей эры и, значит, более чем на тысячу лет старше «Илиады». Эпоха его возникновения — конец каменного века, начало века металла. Люди древнего Шумера не похожи на греков и египтян — они грубее, примитивнее. Можно ли воссоздать на современном языке «Гильгамеша», не понимая психологии этих людей, не зная их нравов, культуры, вооружения, одежды, окружавшей их флоры и фауны, их архитектуры, верований, общественного и политического строя?

В 1919 году «Гильгамеша» перевел Н. Гумилев. Не владея аккадским языком, Гумилев пользовался французским подстрочником, а также помощью известного ученого В. К. Шилейко. Сорок лет спустя «Гильгамеш» заново переведен ассириологом И. М. Дьяконовым, автором многочисленных исследований по истории и искусству Древнего Востока. Сопоставление переводов показывает, насколько И. Дьяконов, не профессиональный поэт, в ряде случаев смелее, оригинальнее, неожиданнее, чем его предшественник, исходивший только из эстетических критериев.

---

<sup>1</sup> П. Антокольский. Черный хлеб мастерства. — «Литературная газета», 1962, 21 июня.

Вот, например, описание героя Энкиду (у Гумилева — по другой версии — Эбани), созданного богиней Аруру:

Н. Гумилев

В волосах его тело, он носит, как женщины, косу,  
Пряди кудрей ниспадают, подобно спелым колосьям,  
Ни земли, ни людей он не знает, одет, как Гира,  
Вместе с газелями щиплет травы,  
Со скотом идет к водопою,  
С водяною тварью веселится сердцем.  
Один охотник, искусный ловчий,  
У водопоя его заприметил,  
Еще и еще раз у водопоя.  
Испугался охотник, его лицо потемнело,  
Опечалился сильно, горько заплакал,  
Сердце сжалось, и скорбь проникла до чрева,  
Он и стадо его поспешно направились к дому.<sup>1</sup>

И. Дьяконов

Шерстью покрыто	все его тело,
Подобно женщине,	волосы носит,
Пряди волос —	как хлеба густые;
Ни людей, ни мира не ведал,	
Одеждой одет он,	словно Сумукан.
Вместе с газелями	ест он травы,
Вместе со зверьми	к водопою теснится,
Со скотом водой	веселит свое сердце.
Человек — ловец — охотник	
Перед водопоем	его встречает.
Первый день,	и второй, и третий,
Перед водопоем	его встречает.
Увидел охотник —	в лице изменился,
Со скотом своим	домой пришел он,
Устрашился, умолк, онемел он,	
В груди его скорбь,	его лик затмился,
Тоска в его	утробу проникла,
Идущему дальним путем	стал лицом подобен. <sup>2</sup>

Читая новый перевод, можно почувствовать психологическую атмосферу дикой старины и совершенно особый образно-ритмический склад древнейшего, грубого эпоса, важнейшая эстетическая особенность ко-

<sup>1</sup> «Гильгамеш». Перевод Н. Гумилева. Пг., изд. Гржебина. 1919, стр. 23.

<sup>2</sup> Эпос о Гильгамеше («О все выдавшем»). Перевод с аккадского, статьи и комментарии И. М. Дьяконова. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 9.

того в том, что его создатели не имели литературных образцов и ассоциаций: их поэтический язык многим отличается от графического языка вавилонских художников, выцарапывавших на глиняных табличках плоские, схематические фигурки людей и быков. Вавилонскому эпосу чужда всякая украшенность, а Н. Гумилев не может удержаться от некоторой эстетизации образов. «Пряди кудрей ниспадают, подобно спелым колосьям», — пишет он. В переводе И. Дьяконова проще и смелее: «Пряди волос — как хлеба густые» (в оригинале дословно — «Пряди волос густы, как Нисаба», где Нисаба — богиня хлебов). У Н. Гумилева «один охотник, искусный ловчий» — это ближе к современному литературному повествованию, чем три существительных у И. Дьяконова — «человек — ловец — охотник». У Н. Гумилева сердце охотника «сжалось и скорбь проникла до чрева», и это сглаженный образ по сравнению с первобытной грубостью у И. Дьяконова: «Тоска в его утробу проникла». «Идущему дальним путем стал лицом подобен» у И. Дьяконова — эта формула проходит через поэму как эпическое повторение: перифраза «идущий дальним путем» значит «мертвец». Н. Гумилев обошелся без непонятой им перифразы и утратил эпический повтор. Впрочем, он и вообще отделяется от повторов, которые кажутся ему излишними: «Я позволил себе... выкинуть утомительные повторения»,<sup>1</sup> — пишет он в «Предисловии переводчика». И. Дьяконов бережно сохраняет повторы, понимая, что в них — своеобразная художественная мощь древнего памятника:

Человек — ловец — охотник	
Перед водопоем	его встречает,
Первый день,	и второй, и третий,
Перед водопоем	его встречает.

Или, несколько ниже, у И. Дьяконова — тоже повторяющаяся формула:

Постоянно со зверьем	к водопою теснится,
Постоянно шаги	направляет к водопою.

<sup>1</sup> «Гильгамеш». Перевод Н. Гумилева, стр. 5.



У Н. Гумилева — сглажено и эстетизировано:

Всегда он на пастбище средь газелей,  
Всегда его ноги у водопоя.

Или, еще дальше, у И. Дьяконова — эпическая тавтология:

Отправились в путь, пустились в дорогу...

У Н. Гумилева — сглажено в угоду литературному изяществу:

Они отправились в путь прямою дорогой.

На той же таблице — рассказ о том, как Энкиду познал любовь блудницы, после чего героя покинули прежде столь преданные ему звери. У И. Дьяконова:

Шесть дней миновало, семь ночей миновало —  
Неустанно Энкиду познавал блудницу.  
Когда же насытился лаской,  
К зверью своему обратил лицо он.  
Увидав Энкиду, убежали газели,  
Степное зверье избегало его тела.  
Вскочил Энкиду — ослабели мышцы,  
Остановились ноги, и ушли его звери.

У Н. Гумилева тот же эпизод изложен совершенно иначе — без повторений, параллелизмов, примитивной тяжеловесности эпоса, и даже без той ритмической четкости, которая в переводе И. Дьяконова повторяет интонационно-мелодический строй оригинала:

Шесть дней, семь ночей приходил Эбани, забавлялся  
с блудницей,

И когда он жажду свою насытил,  
Он обратился к зверям, как прежде.  
Увидали его, Эбани, и умчались газели,  
От него отпрянули звери его пустыни.  
Устыдился себя Эбани, его тело стало тяжелым.  
Останавливались колени, когда он гнал за стадом,  
И не мог он бежать, как бегал доньше.

На примере двух вариантов «Гильгамеша» видно, с какой неизбежностью перевод по подстрочнику влечет за собой большее или меньшее сглаживание, банализацию подлинника. Напротив, синтез исследова-

тельской и поэтической работы стимулирует творческую смелость, толкает на поиски новых образных, ритмических, интонационных решений.

Наглядным примером такого соединения науки и поэзии может послужить опыт одного из крупнейших поэтов-переводчиков нашего времени, М. Л. Лозинского, который в методах переводческой работы считал себя последователем Валерия Брюсова.<sup>1</sup> М. Л. Лозинский создал новый и, по существу, первый полноценный русский перевод «Божественной Комедии» Данте. Шесть с половиной лет (февраль 1936 года — ноябрь 1942 года) поэт работал над художественным осуществлением того, что было им задумано и подготовлено в течение более чем десятилетия. Огромный предварительный труд был трудом исследователя, комментатора. Известно, что поэма Данте — одно из самых трудных в мировой литературе произведений: в ней множество темных мест, допускающих различные толкования; о ней написаны сотни томов. Во всем этом нужно было разобраться. В статье «История одного перевода «Божественной Комедии», датированной в рукописи октябрём 1950 года, М. Л. Лозинский пишет о тех огромных трудностях, которые «приходится преодолевать переводчику «*del poeta sacro*» («священной поэмы» — так Данте называет свою «Комедию»), если он ставит себе задачей объединить в неразрывном синтезе филологическую точность и поэтическую гармонию, если он хочет, чтобы его читатель, вникая в трудный и многосложный текст, испытывал хотя бы малую долю того могучего очарования, которым полны терцины Данте, неподражаемые по своей пластичной и звуковой выразительности» (разрядка моя. — Е. Э.).

М. Л. Лозинский не приступал к переводу, не изучив досконально своеобразия исторической эпохи и всех

---

<sup>1</sup> М. Лозинский. Валерий Брюсов и его перевод «Давида Сасунского» (выступление в г. Ереване на праздновании тысячелетия эпоса «Давид Сасунский» в сентябре 1939 г.). В кн.: «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1959.

особенностей народа, отразившихся прямо или косвенно в творчестве избранного им автора. Подготовительные материалы к переводу «Божественной Комедии» Данте — это десятки папок, содержащих разнообразные изыскания, рефераты, конспекты, наблюдения, списки, чертежи, выписки, фотокопии и проч.

Архив М. Л. Лозинского раскрывает перед нами лабораторию его труда. Он обнаруживает, с какой ответственностью относился переводчик к воспроизведению по-русски каждого образа оригинала, каждой фразы, с какой добросовестностью он стремился донести до своего читателя каждый оттенок смысла, заключенный в подлиннике. Архив переводчика помогает нам воочию увидеть тот фундамент, на котором выросло здание художественного произведения. Вот что представляет собой этот архив.

#### 1. Папка «Библиография Данте»:

а) Картотека с почти исчерпывающей «Дантеаной» (на карточках указаны библиотеки, где хранятся книги на важнейших европейских языках, и даны библиотечные шифры).

б) Переписка с учеными, исследователями истории Италии и итальянской литературы, рекомендующими обратить внимание на новые поступления в различные книгохранилища.

в) Тщательно переписанные и снабженные в ряде случаев комментариями высказывания Маркса и Энгельса о Данте и его поэме.

2. Папки «Книги о Данте» содержат конспекты монографий об итальянском поэте, общих и специальных трудов о нем, о его эпохе, об истории Италии, о культуре итальянского средневековья и проч. Здесь обширные тщательные выписки из трехтомного Комментария к «Божественной Комедии» Дж. Боккаччо, конспекты книг: Микеле Барби — «Данте. Жизнь и творчество» (Флоренция, 1933), Е. Пароди — «Поэзия и история в «Божественной Комедии» (Неаполь, 1920), Гаэтано Сальвемини — «Флоренция в эпоху Данте» (на английском языке, 1936), Анри Оветта — «Данте» (Париж, 1911). Мы приводим названия лишь нескольких трудов — кроме них, М. Л. Лозинский

изучил и законспектировал десятки книг по истории, философии, искусствознанию. Его интересы распространялись и на такие специальные области, как мусульманская эсхатология в «Божественной Комедии» — этой теме посвящена, например, испанская книга, труд Асина Паласиоса, изданный в 1919 году в Мадриде. Или проблема астрономических представлений Данте — об этом переводчик читал книгу англичанина Эдварда Мура «Астрономия Данте», изданную в 1903 году. Материалы этих папок говорят о том, что, готовясь к переводу, М. Л. Лозинский изучил «Дантеану» на русском, итальянском, французском, немецком, испанском языках, причем охватил не только общие труды, но и сугубо специальные исследования.

Работая над поэмой, переводчик составил собственный исторический и филологический комментарий к ней, общим объемом в 16 авторских листов, представляющий собой последнее слово науки о Данте. Он также написал большую — на 3 авторских листа — статью о Данте, которая, как и комментарий, осталась в рукописи.

3. Папки «Материалов к «Божественной Комедии» содержат многочисленные справки и разыскания в самых различных областях:

а) Предварительный, необходимый для работы над переводом, реальный и лингвистический комментарий ко всем темным или сомнительным строкам оригинального текста (причем М. Л. Лозинский приводит обычно разные точки зрения нескольких комментаторов, в заключение выдвигая собственную и обосновывая ее).

б) Обширная документация, позволяющая избежать случайных, даже незначительных, ошибок. Так, мы увидим среди бумаг чертеж парусного судна с нанесенными на нем названиями парусов и мачт (фок, грот, бизань и т. п.).

в) Сопоставление с толкованиями текста переводчиками-предшественниками, в первую очередь — Д. Мином, полемика с этими толкованиями и аргументация собственных, иных и новых решений.

г) Собранные и систематизированные замечания редакторов перевода — А. К. Дживелегова, Б. А. Кржевского, а также замечания, высказанные в ходе обсуждения перевода в Союзе писателей — в Москве и Ленинграде, на филологическом факультете Ленинградского университета и проч.

4. Папки, обобщающие особенности просодии Данте. М. Л. Лозинский выписывает и систематизирует эти особенности по следующим рубрикам:

- 1) Крутые enjambements
- 2) Составные рифмы
- 3) Рифмы на одну опорную гласную
- 4) Enjambements из терцины в терцину
- 5) Внутренние рифмы
- 6) Сходные рифмы в пределах одной песни
- 7) Рифмы одной основы
- 8) Смежные рифмы с общей опорной согласной
- 9) Рифмы, сходные фонетически
- 10) Сплетения похожих рифм
- 11) Группы рифм с конечным «i».

Здесь же подробный конспект изданного в 1929 году в Париже на английском языке исследования итальянца Де Сальвио «Рифмующие слова в «Божественной Комедии». Руководствуясь собственными разысканиями, а также выводами Де Сальвио, переводчик составляет себе концепцию поэтической системы Данте, его принципа рифмовки, его поэтического синтаксиса. Например, он приходит к выводу о том, что Данте стремится к максимальному многообразию рифм в пределах одной песни и к выводу о необходимости соблюдать определенные закономерности в чередовании звуков. Эти выводы находят свое отражение в папке «Рифмы».

5. В папке «Рифмы» даны списки рифмующих окончаний перевода по всем песням «Божественной Комедии». Эти списки составлены для того, чтобы установить, приближается ли многообразие рифмующих слов в переводе к оригиналу. Вот пример — список окончаний для IX песни «Чистилища». В левом столбце даны окончания мужские, в правом — женские.

-ост	-ами
-ом	-ая
-ив	-овы (й)
-ет (д)	-ичен
-ня	-ился
-ил	-адам (адом)
-он	-ели
-ись	-ия
-ла	-ала (о)
-ей	-атак (атом)
-ет (д)	-ада (о)
-ос	-етом
-та	-ились
-еч	-ени (й)
-ок (г)	-елый
-рк (г)	-оча
-ам	-аты (й)
-ал	-инул
-ой	

Над папкой с этими списками сделана общая надпись: «Устранены повторно рифмующие слова в отдельных песнях» и поставлена дата окончания этой работы — 24 марта 1946 года.

Таково описание нескольких групп материалов, связанных с работой над «Божественной Комедией». Уже оно позволяет судить о размахе и глубине исследовательского труда, сопутствовавшего работе поэта-переводчика.

Отметим, что многие переводческие работы М. Л. Лозинского сопровождались изысканиями такого рода. Обычно подготовительные материалы сгруппированы по следующим рубрикам (большинство наименований рубрик принадлежит самому М. Л. Лозинскому):

1. Lexica — пояснение темных выражений.
2. Выписки из комментариев, справочных изданий и проч.
3. Транскрипция имен; если надо — их расшифровка (как в «Школе злословия»).
4. Dubia — места оригинального текста, вызывающие сомнения.
5. Meditande — места перевода, требующие дальнейшего улучшения.
6. Систематизация обращений действующих лиц друг к другу.

7. Географические, технические и другие специальные термины.

8. Схемы рифм (если оригинал стихотворный).

9. Переписка с редакторами.<sup>1</sup>

В связи с карточками, содержащими географические названия, следует отметить, что М. Лозинский неизменно стремился вникнуть не только в каждый конкретный вариант транскрипции, но и в реальное расположение тех географических пунктов, улиц, площадей, возвышенностей, домов и проч., о которых идет речь в оригинале. В его архиве сохранились чертежи местностей, где разыгрывается действие переведенных им произведений.

Особый интерес представляет работа М. Л. Лозинского над изучением многообразных возможностей русского языка. Этому посвящены, например, материалы в папке «Слова». Как бы эпиграфом к этим материалам служит пушкинское примечание ко второй главе «Евгения Онегина», выписанное Лозинским и вложенное в эту папку: «Не должно мешать свободе нашего богатого и прекрасного русского языка».

Можно ли сдвинуть ударение в глаголе «издать»? Задумавшись над этим словом в связи с одним из стихов «Ада» (XXVI, 90 — «он йздал голос»), переводчик записывает:

Державин: «Герой с победой йздал дух».  
Пушкин: «Ты йздал дядю моего,  
Творца Опасного соседа».

Мы найдем размышления о деепричастной форме глагола «жаждать» (жаждая, жаждя) с примерами из Тургенева и Достоевского, глагола «стенать» (стения, стена). Здесь есть интересные наблюдения над языком Пушкина. Например (заголовки М. Л. Лозинского):

---

<sup>1</sup> При этом каждая из приведенных рубрик в свою очередь может распадаться на несколько подразделов. Так, в подготовительных материалах к переводу «Автобиографии» Бенвенуто Челлини рубрика «Dubia» содержит следующие подразделы: а) Грамматические формы, б) Географические названия, в) Имена, г) Оружие, д) Печали, е) Поносные слова.

*Внимать, что...*

Внемлите мой печальный глас...

Журналов вняв молящий глас...

Внимая звонкий голос их...

*Узрю, узрю:*

Узрю ли русской Терпсихоры  
Душой исполненный полет?

Однако:

Но я не узрю вас, дни славы, дни блаженства

*Когда... то:*

Когда же дело до Евгенья  
Дошло, то девы томный вид,  
Ее смущение, усталость  
В его душе родили жалость.

*Вряд (без ли):*

Люблю их ножки, только вряд  
Найдете вы в России целой  
Три пары стройных женских ног...

И одевался... Только вряд  
Носили вы такой наряд.

Таких примеров множество. Они касаются и грамматических форм, и подвижности ударения, и принципов пунктуации, и орфографии. М. Л. Лозинский, как писатель и ученый, как художник и мыслитель, не мог работать бессознательно, по наитию, по вдохновенному порыву. В основе его вдохновения лежала тщательная, неторопливая исследовательская работа, работа по изучению истории и нравов чужого народа, иностранного языка, родного языка.

Двойной труд ученого и поэта увенчался успехом. Терцины Данте зазвучали на русском языке.

Нет возможности проследить становление перевода Лозинского, рождение и оформление отдельных стрóf. Но можно представить себе масштаб и характер работы переводчика, сопоставив два ее результата —



русский текст поэмы Данте и историко-филологический комментарий к ней: оба эти произведения — одно поэтическое, другое научно-исследовательское — возникли одновременно, углубляя и совершенствуя друг друга. М. Лозинский писал сразу две книги, — собственно, только таким он и представлял себе творческий процесс.

Приведем несколько примеров того, как Лозинский-переводчик трудился рука об руку с Лозинским — ученым-комментатором.

1. Комментарий, просветляющий текст. В XXI песне «Ада» Вергилий и Данте встречаются с бесом по имени Хвостач, который говорит путникам:

... Дальше не пройди  
Вам этим гребнем; и пытаться бесплодно:  
Шестой обрушен мост, и нет пути.

Чтоб выйти все же, если вам угодно,  
Ступайте этим валом, там, где след,  
И ближним гребнем выйдете свободно.

Двенадцать сот и шестьдесят шесть лет  
Вчера, на пять часов поздней, успело  
Протечь с тех пор, как здесь дороги нет...

К этим трем строфам дан следующий комментарий (курсивом М. Лозинский выделяет слова, которые имеются в тексте «Божественной Комедии»): «Указывая поэтам, как им дальше идти, Хвостач дает им ложные сведения. Тем *гребнем*, которым они до сих пор шли от внешней стены Злых Щелей к центральному колодцу (Ад, XVIII, 1—18), действительно *дальше не пройти*, потому что следующий, *шестой мост обрушен* землетрясением (ст. 112—114). Но он обманывает их, говоря, что если они пойдут *этим валом*, то, дойдя до следующего гребня, пересекающего рвы и валы, они этим ближним *гребнем выйдут свободно*, потому что мост, который он образует над шестым рвом, якобы уцелел. Вскоре поэты убедятся (Ад, XXIII, 133—141), что над шестым рвом обвалились и остальные мосты. *Двенадцать сот и шестьдесят шесть лет*... — Хвостач объясняет обвал моста тем же содроганием преисподней, о котором говорил Верги-

лий (Ад, XII, 37—45 и прим.), то есть землетрясением, происшедшим, по евангельской легенде, в миг смерти Христа, в так называемую «страстную пятницу». Церковники считали, что Христос умер в возрасте тридцати четырех лет, а часом его смерти был полдень, и этой веры придерживался Данте («Пир», IV, 23). С момента землетрясения прошло, по словам Хвостача, 1266 лет и 19 часов. Следовательно, время действия этой сцены — 7 часов утра страстной субботы 1300 г. (см. прим. Ад, I, 38)».

2. Комментарий, разъясняющий «мифологию» Данте. В XXXIV песни «Ада» Вергилий рассказывает Данте о падении Князя тьмы Люцифера:

... Сюда с небес вонзился он когда-то;  
Земля, что раньше наверху цвела,  
Застлалась морем, ужасом объята,

И в наше полушарье перешла;  
И здесь, быть может, вверх горой скакнула,  
И он остался в пустоте дупла.

Этим шести строкам М. Лозинский дает пояснение: «Данте вполне самостоятельно перерабатывает и дополняет миф о падении Люцифера. Этой мистической катастрофой он объясняет ту архитектонику преисподней и горы Чистилища, которая лежит в основе его поэмы. По мнению Данте, Люцифер, свергнутый с небес, *вонзился* в южное полушарие Земли и застрял в ее центре, средоточии вселенной. *Земля*, то есть суша, прежде выступавшая на поверхности южного полушария, *застлалась морем*, в ужасе уклоняясь от соприкосновения с Люцифером, скрылась под водой и выступила из волн в *нашем северном полушарии*. *Быть может*, — продолжает Вергилий, — *здесь*, где теперь имеется пещера и ведущий от нее «незримый путь» (ст. 133) к земной поверхности, земля, отшатнувшись от Сатаны, *скакнула вверх*, образовав *гору* Чистилища, приходящуюся как раз над его ступнями, и он остался *в пустоте дупла*. Тогда же в северном полушарии, вокруг головы Люцифера, расступившаяся земля образовала воронкообразную пропасть Ада. Недаром Вергилий назвал его «червем, которым мир пронзен».

3. Комментарий, раскрывающий непривычную особенность. В начале XIX песни «Чистилища» один мертвец спрашивает другого, увидев живого Данте:

Кто это кружит здесь, как странник некий,  
Хоть смертью он еще не окрылен. . .

Примечание разъясняет: «Смертью он еще не окрылен, — то есть это не душа умершего, вылетевшая из тела».

XXXI песнь «Ада» открывается сложной терциной:

Язык, который так меня ужалил,  
Что даже изменился цвет лица,  
Мне сам же и лекарством рану залил. . .

Вот примечание: «Язык Вергилия, ужаливший Данте упреком и вызвавший на его лице краску стыда (Ад, XXX, 130—141), сам же исцелил его душевную рану утешением (Ад, XXX, 142—148)». <sup>1</sup>

Так, шаг за шагом, терпеливо и твердо Лозинский ведет читателя по терциям Дантовой поэмы, как Вергилий вел за собой своего спутника, поэта Данте. Переводчик разъясняет каждое слово, раскрывает смысл темных намеков, неожиданных образов, непонятных ассоциаций. Он знает все о Данте, а если бы не знал, не мог бы переводить его поэму. Обычно в наших изданиях наблюдается разделение труда: переводчик — редактор — автор примечаний — автор предисловия — итого, по меньшей мере, четверо. Лозинский не представлял себе такого распределения обязанностей. Кто же может лучше знать текст, чем переводчик, и кто должен потому комментировать этот текст, как не он?

Соединение искусства и науки обусловило творческую победу М. Лозинского, давшего образцовое, классическое воссоздание поэмы Данте на русском языке.

У М. Лозинского было немало предшественников. Наиболее одаренный из них, Д. Мин, работал над «Божественной Комедией» тридцать лет (1855—1885),

---

<sup>1</sup> Комментарий М. Лозинского цитируются по верстке непубликованных «Примечаний» (хранится в архиве переводчика).

и его перевод сыграл свою роль в истории нашей культуры — по нему несколько поколений русских людей знакомились с великим творением Данте. Но в советскую эпоху требования к поэтическому переводу необычайно возросли, и работа Д. Мина уже не могла удовлетворять читателя: она изобилует грубыми ошибками, затрудненными и косноязычными строками, она не передает поэтического дыхания Данте, ибо лишена его «пластической и музыкальной выразительности».

Появление перевода М. Лозинского было победой поэта и достижением советской переводческой культуры. В уже упомянутой статье М. Лозинский пишет о том, что, работая над переводом, он вспоминал слова Вергилия:

Здесь нужно, чтоб душа была тверда;  
Здесь страх не должен подавать совета.

«Божественная Комедия» — стилистически многослойное произведение. В ней, помимо флорентийско-итальянской основы, итальянского «сладостного нового стиля», есть и пышно-торжественные библеизмы, и интонации Апокалипсиса, и отголоски греческой поэзии; в ней искусно сочетаются разнообразные речевые стили — от бытового просторечия до высокой ораторской патетики. М. Лозинский воссоздал на русском языке столь характерный для Данте стилистический универсализм. Поражает, как эти сокровища итальянского языка переплавляются в слитки русской речи. Характеризуя поэму Данте, М. Лозинский в статье «Данте Алигьери» (1950 г., до сих пор не опубликована) писал: «Данте умеет придавать отдельным терциям и группам терцин неизъяснимое звучание, которое их облекает как бы особой атмосферой, то неясной, то грозной, то величественной... Когда мы перелистываем его книгу, она, как его таинственный Грифон, предстает перед нами «то вдруг в одном, то вдруг в другом обличь» (Чистилище, XXXI, 123). Так ограненный алмаз, если его вращать, загорается то синим, то алым, то желтым огнем». В переводе перед русским читателем раскрывается эта волшебная тайна Дантовой поэзии. Нежно, с трогательной

человечностью звучат терцины рассказа Франчески да Римини, некогда вдохновившие П. И. Чайковского на создание его симфонической поэмы:

Любовь, любить велящая любимым,  
Меня к нему так властно привлекла,  
Что этот плен ты видишь нерушимым.

Любовь вдвоем на гибель нас вела...

*(Ад, V, 103—106)*

И неукротимым гневом вскипают терцины, в которых поэт обличает врагов своих и человечества — римских пап, католическую церковь:

Вы алчностью растлили христиан,  
Топча благих и вознося греховных.

Вас, пастырей, провидел Иоанн  
В той, что воссела на водах со славой  
И деет блуд с царями многих стран;

В той, что на свет родилась семиглавой,  
Десятирогой, и хранила нас,  
Пока ее супруг был жизни правой.

Сребро и золото — ныне бог для вас...

*(Ад, XIX, 104—112)*

В торжественный строй поэмы внезапно вторгаются вульгарные речи чертей, которые переругиваются между собой и угрожают проникшему в преисподнюю живому поэту:

Нагнув багор, бес бесу говорил:  
«Что если бы его пощупать с тыла?»  
Тот отвечал: «Вот, вот, да так, чтоб взвыл!»

Но демон, тот, который вышел было,  
Чтоб разговор с вождем моим вести,  
Его окликнул: «Тише, Тормошило!»

*(Ад, XXI, 100—105)*

Данте предстает отныне русскому читателю борцом, страстным политическим поэтом, который в поэме своей вершит расправу над идейными противниками. М. Лозинский дал в своем переводе научно верное и поэтически совершенное истолкование творения Данте, он вскрыл его идейно-художественное своеобразие и воссоздал его на русском языке.

Переводу М. Лозинского свойственны известные недостатки. В нем встречаются порою трудные, темные строки, неясность которых не задана оригиналом. На лексике перевода лежит легкий налет архаичности, который в некоторых песнях подменяет стилистическую атмосферу Данте иной, более торжественной, иногда даже выпренней. Впрочем, недостаток ли это? Дымкой архаизмов М. Лозинский нередко — и в пьесах Шекспира, и в поэме Данте — стремится передать читателю ощущение исторической отдаленности произведения, поднять его над повседневностью, над бытом, над временем. Конечно, с этим принципом можно спорить — и лучше всего спорить с ним новыми достижениями в области поэтического перевода, которые бы наглядно его опровергли. Как бы то ни было, только теперь, читая новый перевод «Божественной Комедии», наш читатель сможет понять, почему А. С. Пушкин называл ее «тройственная поэма, в которой все знания, все поверия, все страсти средних веков были воплощены и преданы, так сказать, осязанию в живописных терцинах». Он поймет, почему Генрих Гейне говорил об этой поэме:

Ты помнишь безжалостный Дантов ад,  
Звонящие гневом терцины?  
Того, кто поэтом на казнь обречен,  
И бог не спасет из пучины.

Работа М. Л. Лозинского над Данте противоположна работе мнимых полиглотов, бесстрастно зарифмовывающих подстрочки. Знать о подлиннике все, понимать в нем все до последней запятой — это необходимо не только для того, чтобы избежать грубых и постыдных ошибок, но и во имя создания подлинной поэзии. Можно ли с уверенностью утверждать, что знание и в самом деле поднимает искусство? Можно. Вот пример.

В 1946 году вышла по-русски поэма «Времена года» Кристионаса Донелайтиса, родоначальника и классика литовской литературы, написавшего свое монументальное антикрепостническое произведение в середине XVIII века. «Времена года» появились в

переводе Давида Бродского, который перевел поэму по подстрочнику. Не вполне удовлетворенный своим трудом, Д. Бродский занялся изучением литовского языка и, овладев им, прочитал поэму. Тогда-то он, поняв, как его перевод отличается от подлинника, создал новый вариант перевода, на этот раз — по оригиналу. Второе издание «Времен года» появилось в 1955 году. Сопоставление вариантов весьма поучительно.

То, что в первом варианте было мертвенно-шаблонным, общелитературным, в новом переводе стало живым, конкретным, индивидуальным. Появились упругость и разнообразие поэтического языка, — теперь он ушел от условной литературной нормы, взял в себя и крестьянское просторечие, и торжественные обороты священного писания, и красочную бытовую характерность. Даже гекзаметр, который был прежде гармонически плавным, как в «Одиссее» Жуковского, приобрел прозаическую энергию, окреп за счет спондеев и пауз. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить оба варианта начала третьей части — «Блага осени».

#### 1 - й вариант

Вот начинает опять отступать утомленное солнце  
И, покидая нас, на запад уходит поспешно,  
Старится день ото дня, лучи потускнелые прячет,  
И на пустынной земле удлинятся темные тени.  
Крылья свои расправлять начинают ветра озорные,  
Прочь прогоняя тепло, завывают в полях и дубравах, —  
Стал потому остывать и мутиться туманами воздух,  
Знобкую старость опять натянуть полушубок торопит,  
На печь с зари до зари залезать ей велит непогода,  
Да и нестарых в жилье понуждает она забиваться,  
Тело и кровь согреть наваристой жирной похлебкой.<sup>1</sup>

#### 2 - й вариант

Вот уже солнышко вновь, взойдя на позднем рассвете,  
Наши края покидает, спешит склониться к закату.  
День ото дня лучи все больше солнышко прячет,  
День ото дня, глядишь, длиннее тени ложатся.

---

<sup>1</sup> К. Донелайтис. Времена года. М., Гослитиздат, 1946 стр. 51.

Ветры крылатые вновь начинают шалить помаленьку.  
Прочь прогоняют тепло, зашумели в чащах и в поле, —  
Вот почему и воздух становится все холоднее,  
Зябкую старость опять натянуть полушубок торопит,  
Бабе и дряхлому деду у печки велит приютиться,  
Всех остальных в жилье загоняет — отогреться,  
Теплым и жирным куском или с пылу горячей похлебкой.<sup>1</sup>

Даже и без пристального анализа видна тенденция переработки. Общелитературная лексика и фразеология уступают место живой, разговорно-простонародной речи, отвлеченное и условное — конкретным бытовым реалиям и названиям. Уходят такие «красивые» эпитеты, как *утомленное* солнце, *потускнелые* лучи, *пустынная* земля, *темные* тени, *озорные* ветра; отброшены эффектно-поэтические перифразы-штампы: «ветра расправляют крылья», «ветра... завывают в дубравах», «воздух мутится туманами». В новом варианте вообще почти нет эпитетов, — остались точные, материальные определения: *теплым* и *жирным* куском, *с пылу горячей* похлебкой. На место украшающих эпитетов и перифраз встали смачные просторечные обороты: *глядишь*, ветры... начинают *шалить помаленьку*... Появляются осязаемые, конкретные описания: *длиннее тени ложатся*, ветры шумят *в чащах* (а не в дубравах), *баба и дряхлый дед*, и т. п. Как видим по этому, почти наудачу взятому отрывку, переработка идет очень далеко, — она захватывает самую сущность стилистической ткани поэмы. Кажется, что мы читаем разных поэтов. Первый из них — интеллигент, говорящий на манер простолюдина:

Ну, а теперь — ничего, кроме хмурого неба и грязи,  
Пляшущей под колесом, как кисель, на огне закипевший.

Второй — настоящий крестьянин, речь которого насыщена бытовой образностью:

Ах, куда ты ни глянь, одна лишь слякоть повсюду,  
Словно кисель на огне, пузырями вскипает под лаптем.

Второй вариант перевода Д. Бродского возник вследствие изучения истории литовского крестьянства,

---

<sup>1</sup> К. Донелайтис. Времена года. М., Гослитиздат, 1955, стр. 51.



этнографии и географии, литературы и материальной культуры Литвы, но главное, самое главное — язык а. Овладев литовским языком, прочитав подлинник, Бродский сам оказался собственным редактором — более жестоким и неумолимым, чем любой из мыслимых редакторов. В самом деле, кто мог бы заставить маститого поэта-переводчика переработать свой труд на 80—90%, кроме его профессиональной совести?

Надо думать, что если видные поэты, до сих пор переводившие при помощи подстрочников, по примеру Д. Бродского изучат языки своих оригиналов, советская поэзия обогатится несметным количеством таких «новых редакций», — а по существу новых переводов.

Лучшие советские мастера переводческого искусства соединяют в себе замечательных художников и выдающихся, самостоятельно работающих ученых-филологов. Мастер стиха Максим Рыльский воссоздал на украинском языке шедевры русской и мировой поэзии, — но его же перу принадлежат крупные исследования по литературоведению и поэтике. Павел Антокольский не только поэт-переводчик, он известный пушкинист, автор интересных исследований «Медного всадника» и пушкинской лирики, автор литературоведческой и критической книги «Поэты и время». С. Маршак издал отличную книгу критических статей и очерков по теории литературы «Воспитание словом». Выдающийся переводчик Шекспира на грузинский язык Гиви Гачечиладзе — доктор филологических наук, автор больших исследований по теории художественного перевода. Литовский поэт А. Венцлова пишет о том, как он, переводя «Евгения Онегина», использовал «множество различных исследований и комментариев», о том, что и они, и академическое полное издание сочинений Пушкина, в котором «приведены все черновые варианты произведений, позволяющие заглянуть в лабораторию автора», были для него «постоянным подспорьем в тяжелом труде над переводом произведений величайшего из русских поэтов». <sup>1</sup>

Научно-филологическая работа объединяется с поэтической у таких признанных мастеров стихотворного перевода, как Анна Ахматова, Корней Чуковский, Татьяна Гнедич, Вера Маркова, Лев Эйллин, Надежда Рыкова, Аделина Адалис, Всеволод Рождественский и многие другие. У истоков этого научно-художественного направления советского поэтического перевода стоят два корифея русского переводческого искусства — В. Брюсов и М. Лозинский.

Только на этом пути нас ждут успехи и победы. Наивно думать, что какое бы то ни было искусство может обойтись без науки. Нельзя быть скульптором, не изучив анатомию. Нельзя быть живописцем, не зная законов оптики. Немыслим композитор, не овладевший теорией музыки. Немыслим архитектор — без математики и физики. Поэту, работающему в области стихотворного перевода, то есть в области весьма специфического, очень сложного и ответственного искусства, не обойтись без филологической науки — в самом широком смысле этого понятия, включающего в себя лингвистику, эстетику, историю общества и литературы, поэтику.

Отвернуться от филологии для поэта-переводчика — значит обречь себя на безнадежный дилетантизм.

Без хорошего владения обоими языками и их сопоставительной стилистикой, без понимания законов, по которым в обеих литературах развивались жанры, поэтические и речевые стили, без глубокого знания истории обеих литератур и их взаимовлияний подлинный творческий перевод невозможен.

## ОТКРЫТИЕ СТИЛЯ

...сие подлинно весьма трудно, но сил человеческих не выше.

*В. Тредиаковский*

Пучок солнечных лучей, пойманных увеличительным стеклом и собранных в точку фокуса, может вызвать огонь. Этот пучок ничем не отличается от рассеянного солнечного света, но только световые лучи концентрированы в одной точке и потому обладают новыми физическими свойствами. В стиховой речи свойства языка тоже собраны в фокус. Звуковые особенности слов и их сочетаний, интонация, синтаксис — все приобретает резко повышенную выразительность. Это прежде всего относится к стилистическим краскам речи.

Когда будут созданы сопоставительные стилистики, можно будет теоретически определить конкретные схождения и расхождения между стилистическими системами различных пар языков. Пока эта отрасль филологической науки еще только зарождается, и приходится ограничиваться общими утверждениями: в каждом языке свое собственное соотношение стилистических элементов, свои методы конструирования стиля, свои количественные и качественные особенности. Понимать закономерности этих соотношений или, во всяком случае, угадывать, чувствовать их — одна из важнейших обязанностей поэта-переводчика: ведь он стремится создать на своем языке стилистическое подобие переводимых стихов.

Так, французский язык почти не содержит архаических слов и выражений, столь важных для нашего языка и позволяющих русскому поэту создавать при помощи лексических средств высокий, торжественный стиль. Французы располагают иными средствами ар-

хаизации речи, причем средства эти скорее находятся в области синтаксиса, нежели лексики. В качестве примера приведем начало стихотворения В. Гюго «Перед возвращением во Францию (31 августа 1870 года)» в оригинале и в переводе М. Л. Лозинского:

Qui peut en cet instant où Dieu peut-être échoue,  
Deviner  
Si c'est du côté sombre ou joyeux que la roue  
Va tourner?  
Qu'est ce qui va sortir de ta main qui se voile,  
O destin?  
Sera-ce l'ombre infâme et sinistre, ou l'étoile  
Du matin?  
Je vois en même temps le meilleur et le pire;  
Noir tableau!  
Car la France mérite Austerlitz, et l'Empire  
Waterloo.  
J'irai, je rentrerai dans ta muraille sainte,  
O Paris!  
Je te rapporterai l'âme jamais éteinte  
Des proscrits.  
Puisque c'est l'heure où tous doivent se mettre à l'œuvre,  
Fiers, ardents,  
Ecraser au dehors le tigre, et la couleuvre  
Au dedans;  
Puisque l'idéal pur n'ayant pu nous convaincre,  
S'engloutit;  
Puisque nul n'est trop grand pour mourir, ni pour vaincre  
Trop petit;  
Puisqu'on voit dans les cieux poindre l'aurore noire  
Du plus fort;  
Puisque tout devant nous maintenant est la gloire  
Ou la mort;  
Puisque en ce jour le sang ruisselle, les toits brûlent,  
Jour sacré!  
Puisque c'est le moment où les lâches reculent,  
J'accourrai!

Сейчас, когда сам бог, быть может, беден властью,  
Кто предречет,  
Направит колесо к невзгоде или к счастью  
Свой оборот?  
И что затаено в твоей руке бесстрастной,  
Незримый рок,  
Позорный мрак и ночь, или звездой прекрасной  
Сверкнет восток?  
В туманном будущем смешались два удела,  
Добро и зло.  
Придет ли Австерлиц? Империя созрела  
Для Ватерло.

Я возвращусь к тебе, о мой Париж, в ограду  
 Священных стен.  
 Мой дар изгнанника, души моей лампаду,  
 Прими взамен.  
 И так как в этот час тебе нужны все руки,  
 На всякий труд,  
 Пока грозит нам тигр снаружи, а гадюка  
 Грозит вот тут;  
 И так как то, к чему стремились наши деды,  
 Наш век поправ;  
 И так как смерть равна для всех, и для победы  
 Никто не мал;  
 И так как произвол грозит денницей черной,  
 Объемля твердь,  
 И нам дано избрать душою непокорной  
 Честь или смерть;  
 И так как льется кровь, и так как пламя блещет,  
 Зовя к борьбе,  
 И малодушие бледнеет и трепещет, —  
 Спешу к тебе! . .

В оригинале лексика «повышенная», однако число высоких слов весьма ограничено: в лучшем случае, по одному слову на строфу (*se voiler, proscrits, l'aurore, les cieux, sacré*). Однако торжественность стихотворения несомненна. Она определяется отдельными, правда редкими, элементами высокой лексики, ораторским синтаксисом (ср. период, охватывающий строфы 5, 6, 7, 8 с семикратной анафорой *puisque*) и движением ритма, переходящего с длинной, двенадцатисложной строки на небывало краткую — трехсложную. К тому же «высокий стиль» во французском языке зависит не столько от употребления высоких слов, сколько от неупотребления слов и конструкций разговорных, снижающих. В этом смысле французский «высокий слог» — понятие, в основном, негативное.

Гражданское звучание темы, политический пафос диктует русскому поэту широкое использование славынизмов, несущих в себе заряд именно гражданского пафоса. Отсюда в переводе М. Лозинского закономерно появляются такие слова, как *предрекать, невзгода, затаено, незримый рок, смешались два удела, священные стены, дар, лампада, поправ, денница, объемля твердь, блещет, трепещет*.

Недалекий критик-формалист может бросить М. Лозинскому упрек: «В оригинале сказано *devi-peg*, — по словарю это слово значит просто «угадать»; почему же в переводе архаический глагол «предрекать»? В оригинале простое «мою непогасшую душу»; в переводе — «души моей лампаду». В оригинале — «в небесах рождается черная заря»; в переводе — «произвол грозит денницей черной, объемля твердь»... Все искажено, повышено, архаизовано, озарено светом патетики!» Так сказал бы критик, видящий отдельные слова, не всматривающийся ни в межязыковые соответствия, ни в стилистический строй произведения как художественного целого. Достоинство перевода М. Лозинского в том, что переводчик создает близкое, очень точно выверенное стилистическое подобие оригинала в целом, — создает на основе понимания соотносительных стилистических закономерностей французской и русской поэзии.

Переводчик мог пойти по линии стилистического буквализма, игнорируя славянскую стихию русского языка. Все было бы, на первый взгляд, точно, но стихотворение оказалось бы искаженным, оно не зажило бы новой, вторичной жизнью в атмосфере русской поэзии. Это и случилось с переводом В. Брюсова, не сумевшего найти стилистическое соответствие стихотворению Гюго. Начало брюсовского перевода достаточно выразительно:

Кто в дни, когда и бог ответа не найдет  
На все вопросы,  
Укажет — в свет иль мрак свершат свой поворот  
Судьбы колеса?

К чему нас поведут, о Рок, твои труды?  
Позорно-черный  
Прольется ль мрак на мир иль утренней звезды  
Луч животворный?

Мне разом видятся вдали — добро и зло:  
Достойны были  
Аустерлица мы, но также Ватерло  
Мы заслужили!..<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В. Брюсов. Избранные сочинения в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1955, стр. 42.

У Брюсова — бóльшая внешняя похожесть на подлинник; как и у Гюго, у Брюсова нет высоких слов: там, где у Лозинского «кто предречет», здесь «кто... укажет»; у Лозинского архаическое «невзгода» — здесь более нейтральное «мрак». У Лозинского: «*что затаено в твоей руке бесстрастной, / Незримый рок?*» Здесь гораздо проще: «К чему нас поведут, о Рок, твои труды?» Стилистический эксперимент — сопоставление с переводом В. Брюсова — наглядно демонстрирует правильность решения, найденного М. Лозинским.

При переводе с французского на русский есть возможность использовать церковнославянизмы — лексику торжественной эмоции; это облегчает задачу создания полноценного перевода, передающего все богатство палитры иностранного автора.

Точный музыкально-стилистический слух — вот то важнейшее требование, которое предъявляется к переводчику стихов, — ведь в поэзии стилистические тона звучат с особой выразительностью. Небольшая ошибка, едва уловимый для глаза сдвиг может вызвать катастрофу — полное искажение стилистической системы, а значит — коренное изменение поэтического содержания.

Вот пример такого поначалу, казалось бы, слабого стилистического переосмысления, которое постепенно ведет к решительному изменению художественного единства текста. Это — известный монолог Фауста из сцены «У ворот» в переводе Б. Пастернака:

Vom Eise befreit sind Strom und Bäche  
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick;  
Im Tale grünet Hoffnungsglück;  
Der alte Winter, in seiner Schwäche,  
Zog sich in rauhe Berge zurück.  
Von dorther sendet er, fliehend, nur  
Ohnmächtige Schauer körnigen Eises  
In Streifen über die grünende Flur;  
Aber die Sonne duldet kein Weißes,  
Überall regt sich Bildung und Streben,  
Alles will sie mit Farben beleben;

Doch an Blumen fehlt's im Revier,  
Sie nimmt geputzte Menschen dafür.

Растаял лед, шумят потоки,  
Луга зеленеют под лаской тепла.  
Зима, размякнув на припеке,  
В суровые горы подальше ушла.  
Оттуда она крупую мелкой  
Забрасывает зеленыя,  
Но солнце всю ее побелку  
Смывает к середине дня.  
Все хочет цвести, росток и ветка,  
Но на цветы весна скупа,  
И вместо них своей расцветкой  
Пестрит воскресная толпа.

Стилистически перевод Б. Пастернака решительным образом перестроен. Старый мудрец Фауст беседует со своим учеником Вагнером, — конечно, он говорит и сам с собою, осмысляя изменения, которые происходят в весенней природе; в то же время он получает Вагнера, пытаясь раскрыть перед этим сухарем диалектику жизни. В его словах — благоговейное уважение к живой природе и добрая улыбка. Б. Пастернак вносит в Фаустов рассказ о весне несколько грубо бытовых слов-образов. Гете: «Старая зима, в своей слабости, ушла в суровые горы». Пастернак: «Зима, размякнув на припеке...» Так вводится в текст отсутствующий у Гете несколько иронический образ старушки (или старика — по-немецки Winter мужского рода), гревшейся где-то на завалинке. Гете: «Оттуда, спасаясь, она только посылает бессильный ужас зернистого льда полосами на зеленеющую долину». Пастернак: «Оттуда она крупую мелкой / Забрасывает зеленыя». Ярко окрашенное русско-крестьянское диалектное слово «зеленыя» круто меняет характер героя: Фауст уже не кабинетный ученый, он приобретает черты мужика. К тому же Фауст по воле переводчика пользуется несвойственными ему бытовыми метафорами, — это довершает изменение его характеристики. Гете: «Но солнце не терпит никакой белизны (ничего белого)», Пастернак: «Но солнце всю ее побелку / Смывает к середине дня». Еще одно стилистически чуждое слово-образ: *побелка* (термин малярного дела: «побелить потолок или стены»);



значит, зима сравнивается еще и с маляром. Сами по себе эти образы — точные и предельно зримые; русский поэт вправе так видеть зиму — греющейся на солнце старухой, маляром, крестьянином. Однако подобное зрение, свойственное ему самому, Пастернак приписывает не только немецкому поэту, но и его герою, Фаусту, характер которого — вследствие таких стилистических сдвигов — совершенно меняется. Перед нами этакий простонародный, мужиковатый Фауст, — имеет ли он что-нибудь общее с гетевским томящимся в жажде познания мудрецом-книжником?

Стилистический сдвиг углубляется. «Размякнув на припеке», «зеленя», «крупя», «побелка» — все это тянет за собой дальнейшую перестройку образа, и потому неудивительно, когда Фауст в конце монолога говорит совсем уж не то, что у Гете, — и теперь не только по стилю, но и по смыслу:

Selbst von des Berges fernen Pfaden  
Blinken uns farbige Kleider an.  
Ich höre schon des Dorfs Getümmel,  
Hier ist des Volkes wahrer Himmel,  
Zufrieden jauchzet Groß und Klein:  
Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein.

По горке ходят горожане,  
Они одеты шегольски,  
А в отдаленье на поляне  
В деревне пляшут мужики.  
Как человек, я с ними весь:  
Я вправе быть им только здесь.

«В деревне пляшут мужики» — нет этого у Гете, сказавшего устами Фауста: «Я уже слышу шум деревни, — здесь истинное небо (рай) народа». И во все не Фауст восклицает, что он чувствует себя человеком только в обществе мужиков. У Гете совсем иное говорит его герой: «Радостно ликует стар и млад: / Здесь я человек, здесь я вправе быть им». Это, видимо, крестьяне в весенний праздничный день испытывают свободу от повседневных забот, чувствуют себя людьми. У Пастернака же сам Фауст декларирует свою простонародность. Ошибка чтения? Нет, закономерное следствие стилистического сдвига. И вот

что любопытно. Ошибка переводчика подхватывается редактором перевода и автором вступительной статьи, который именно из этой ошибки делает далеко идущие выводы. «Гете, — пишет Н. Вильмонт, — не был [...] «олимпийцем», равнодушным к нуждам и чаяньям простого народа. Иначе как с этим совмещались бы такие высказывания поэта, как: «Падение тронов и царств меня не трогают; сожженный крестьянский двор — вот истинная трагедия», или слова Фауста из знаменитой сцены «У ворот»:

А в отдаленье на поляне  
В деревне пляшут мужики.  
Как человек, я с ними весь:  
Я вправе быть им только здесь».

Такое рассуждение содержится в статье Н. Вильмонта о «Фаусте», а уж после этой цитаты автор переходит к констатации, что «в отличие от [...] А. Н. Радищева, философски обобщившего опыт крестьянских восстаний, которыми так богата история России XVIII века, Гете должен был считаться с бесперспективностью народной революции в тогдашней Германии».<sup>1</sup> Но ведь цитируемых слов о мужиках у Гете нет.

Легким нажимом рычага можно сдвинуть с места скалу; незначительный стилистический сдвиг может привести к переосмыслению целого произведения, да еще такого, как «Фауст». Измена стилистическому строю подлинника особенно губительна в крупных поэтических произведениях, композиция которых в значительной мере зависит от взаиморасположения, соотношения, взаимопроникновения или противоположности стилистических пластов.

И все же многое в «Фаусте» открыто для русского читателя Пастернаком, — только теперь стала понятна поэтическая мощь великого творения немецкой литературы. В драматической поэме Гете сплетается множество самых различных стилистических линий: философские монологи Фауста сменяются вульгарно-

---

<sup>1</sup> Н. Н. Вильмонт. Гете и его «Фауст». В кн.: Гете. Фауст. Перевод Б. Пастернака. М., Гослитиздат, 1955, стр. 4—5.

циническими речами Мефистофеля, лирическая песня Гретхен — бытовой болтовней Марты, холодная декламация Вагнера — зловещей абракадаброй ведьм, мистические хоры духов — просторечьем подвыпивших студентов. Б. Пастернаку удалось передать все это многоголосие. Разве читатели Н. Холодковского и А. Фета предполагали, что в «Фаусте» есть такой потрясающий душу лиризм, как песня Гретхен за прялкой:

Что случилось со мною?  
Я словно в чаду.  
Минуты покоя  
Нигде не найду.

Чуть он отлучится,  
Забьюсь, как в петле,  
И я не жилица  
На этой земле.

...Где духу набраться,  
Чтоб страх победить,  
Рвануться, прижаться,  
Руками обвить?

Я б все позабыла  
С ним наедине,  
Хотя б это было  
Погибелью мне.

Пастернак изменил размер — двухстопный ямб он заменил двухстопным амфибрахием. Но он сохранил удивительную близость эмоциональной напряженности.

Интересно, что в черновике перевода Пастернак написал песню Гретхен, сохранив размер подлинника:

Нет покоя и смутно,  
И сил ни следа,  
Мне их не вернуть,  
Не вернуть никогда.

В порыве муки  
Настичь, догнать,  
Схватить бы в руки  
И не пускать.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Цитирую по рукописи Б. Пастернака, любезно предоставленной мне поэтом-переводчиком К. Богатыревым, в личном архиве которого она хранится.

Внешнюю ритмическую или, вернее, ритмо-метрическую точность Пастернак оставил ради другой, более высокой верности. В рукописи вполне законченная, отшлифованная «Песня Гретхен» перечеркнута — рядом написан новый текст, тот, который и напечатан как окончательный вариант перевода.

Особенно интересно сопоставить с подлинником и с приведенным выше ранним вариантом предпоследнюю строфу песни, которая у Гете, как и у Пастернака, строится на одних глаголах:

Mein Busen <i>drängt</i>	Где духу <i>набраться</i> ,
Sich nach ihm <i>hin</i> .	Чтоб страх <i>победить</i> ,
Ach <i>dürft</i> ich <i>lassen</i>	<i>Рвануться, прижаться</i> ,
Und <i>halten</i> ihn...	Руками <i>обвить?</i>

И глаголы не те, и метр другой, и рифмовка другая (у Гете рифмуют только две строки, в переводе — все четыре), а вот духовный мир Маргариты тот же самый, и он воплощен в песне, полной предчувствием трагического счастья, проникнутой целомудренной страстностью. Можно ли понять этот духовный мир по ритмически близкому, но убийственно банальному переводу добросовестного Н. Холодковского?

Покоя нет,  
Душа скорбит:  
Ничто его  
Не возвратит.

Где нет его,  
Там все мертво,  
Там счастья нет,  
Не красен свет.

...К нему, за ним  
Стремится грудь:  
К нему прильнуть  
И отдохнуть.

Его обнять  
И тихо млесть,  
И целовать,  
И умереть!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Гете. Фауст. Перевод Н. Холодковского. Минск, Учпедгиз, 1956, стр. 161—162.

Гретхен, которая поет такой пошлый романс, — может ли она быть трагедийной фигурой? Если может, то лишь благодаря гетевскому сюжету и вопреки стилю. Чтобы понять мощь нового перевода, достаточно сопоставить лирическую энергию стихов:

...К нему прильнуть  
И отдохнуть.

...Рвануться, прижаться,  
Руками обвить.

Пастернаковский «Фауст» требует постоянного переключения читателя с одного стилистического регистра на другой. Вот пьяные гуляки в погребке Ауэрбаха, — один из них кричит:

Никто не пьет? Притихло пенье?  
Не слышно смеха? Чур вас, чур!  
Ребята просто загляденье,  
А скисли хуже мокрых кур.

Вот сосредоточенные размышления Фауста; они проникнуты светлой напряженной мыслью о самом себе и о смысле бытия:

В душе, смирившей вождельня,  
Свершается переворот.  
Она любовью к провиденью,  
Любовью к ближнему живет.

А вот в сцене «Вальпургиевой ночи» сторонники различных философских систем высказывают свое кредо.

Идеалист:

Я — содержанье бытия  
И всех вещей начало.  
Но если этот шабаш — я,  
То лестного тут мало.

Реалист:

Реальность жизни — мой кумир.  
Что может быть бесспорней?  
Сегодня, впрочем, внешний мир  
Мне неприемлем в корне.

Супернатуралист:

Я здесь не просто ротозей:  
О выводах заботясь,  
До ангелов я от чертей  
Дойду путем гипотез.

Скептик:

Забыли, так попутал черт,  
Где зад у них, где перед.  
Нет, только тот во взглядах тверд,  
Кто ничему не верит.

Каждый из этих пародийных куплетов — маленький переводческий шедевр; Пастернак очень свободно обращается с текстом, он воспроизводит строфу в целом, дерзко меняя все детали и только сохраняя идею Гете и общий стилистический тон. Летят на шабаш духи-толстяки, — у Гете они иронически называются «Die Massiven» (Массивные) и поют:

Platz und Platz! Und ringsherum!  
So gehn die Gräschen nieder.  
Geister kommen, Geister auch,  
Sie haben plumpe Glieder.

(Эй, дорогу, дорогу! Посторонитесь все кругом! / Посторонитесь, былинки, / Приближаются духи, у духов тоже / Бывают мощные формы.)

В переводе Пастернака:

Эй, посторонись, плотва,  
Мелюзга, младенцы!  
Выступают существа  
Плотных корпуленций.

Каждое из слов этого куплета — удивительная по стилистической верности находка. Страшно и весело от этих необычайных — в стихе! — «плотных корпуленций». Скучно, уныло, хоть и «точно» поют «Массивные» у Н. Холодковского:

Нам места, места — тесно тут!  
Ложись, трава, под нами:  
То духи, духи к вам идут  
С тяжелыми ногами.

Вот один еще куплет из Вальпургиевой ночи для сравнения. Поют «Блуждающие огни» — видимо, Гете имел в виду французских аристократов-эмигрантов:

Н. Холодковский

Мы явились из болот,  
Из далекой чащи,  
Но средь сброда мы — народ  
Все-таки блестящий.

Б. Пастернак

На болотах дух несвеж,  
Вас поздравить не с чем.  
Даже мы средь вас, невеж,  
Воспита́нем блещем.

Пастернак сумел мобилизовать ресурсы русского языка, остававшиеся вне поэзии. Это относится, может быть, еще в большей степени ко второй части «Фауста», которая всегда казалась — и не могла не казаться — русскому читателю педантским нагромождением фантастических аллегорий и вдруг предстала ему созданием великого поэта. Пастернаковский «Фауст» еще ожидает исследователя. Мы же только заметим, что он основан на концепции, противоположной той, что породила «Божественную Комедию» М. Лозинского. Там было намерение воспроизвести поэму Данте во всей исторической достоверности; здесь — прочесть «Фауста» глазами нашего современника. Б. Пастернак достиг своей цели, он оживил образы Гете. Но в некоторых решающих местах драматической поэмы он допустил роковые ошибки, — чрезмерная стилистическая вольность приводит его к переосмыслению подлинника. Тогда творчество русского поэта перестает быть переводом и становится созданием самостоятельных стихов «на мотивы Гете». Анализированный выше эпизод «У ворот» не единственный пример. Пренебрежение филологической наукой привело Б. Пастернака к ряду досадных слабостей в его блистательном переводе.

Интересна судьба поэмы Байрона «Дон Жуан», — русские поэты-переводчики долго, более ста лет, не могли подобрать к ней стилистического ключа. Павел Козлов, который перевел крупнейшее создание Байрона в восьмидесятых годах, создал лишь слабую, весьма банальную копию. Работа его предшественника Д. Минаева совсем устарела и сейчас не может приниматься в расчет. В 1944 году советский поэт-переводчик Г. Шенгели завершил многолетнюю работу над «Дон Жуаном», которую считал делом жизни, — и потерпел страшную неудачу: этот перевод, в отличие от козловского, нельзя читать ни про себя, ни, тем более, вслух. В 1959 году издан перевод Татьяны Гнедич, впервые открывающий русскому читателю богатство байроновских октав. Важнейшая заслуга Т. Гне-

лич в том, что она справилась с самой сложной задачей — воспроизведением стилистической полифонии поэмы, о которой исследователь пишет: «Непрерывное соединение слов и фраз разнородной стилистической и социальной окраски, стремительный переход от одной стилистической и эмоциональной тональности к другой, обыгрывание понятий, философских и теологических, и произвольное включение их в разговорную речь, юмористическое словотворчество — все это создает небывалое стилистическое и языковое целое, не утратившее свежесть новизны и в наши дни».<sup>1</sup>

Присмотримся к некоторым наиболее характерным строфам лишь одной из песней поэмы Байрона — одиннадцатой — и сопоставим переводы.

Песнь начинается рядом октав, в которых Байрон иронизирует над идеалистической философией солипсиста Беркли. Интонация этих октав — весело болтливая, на общем фоне фамильярной разговорности выделяются иронически вплетенные в текст философские термины и обороты. Вот две начальные строфы в переводах П. Козлова и Г. Шенгели: первые невнятны и никакой пародии на философский стиль речи не содержат, вторые — почти калькируют фразы Байрона, отчего невнятица оборачивается нагромождением словесных ребусов, а философские термины не «играют» — они кажутся уродливыми, непонятными вставками в еще более непонятный контекст.

#### П. Козлов

Епископ Беркли был такого мнения,  
Что мир, как дух, бесплотен. Лишний труд  
Опровергать то странное ученье  
(Его и мудрецы-то не поймут!);  
Но я готов, посредством разрушенья  
Свинца, алмаза, разных глыб и руд,  
Доказывать везде бесплотность света (?)  
И, головунося, не верить в это.  
Во всей природе видеть лишь себя,  
Ее за дух считая, толку мало;

---

<sup>1</sup> Н. Я. Дьяконова. Стиль поэмы Байрона «Дон Жуан». В кн.: Зарубежная литература («Ученые записки ЛГУ», № 184), Изд-во ЛГУ, 1955, стр. 174.



Но ереси не вижу в этом я;  
Свести сомненье надо с пьедестала,  
Чтоб, веры в дух и правды не губя,  
Оно нас не лишало идеала.  
Хоть от него порой несносна боль,  
Все ж идеал — небесный алкоголь.

### Г. Шенгели

«Нематерьялен мир», — епископ Беркли рек;  
Но кто ж в материи подобной разберется?  
Мысль сверхвоздушная! Ее усвоить — век  
Пустейшим головам, пожалуй, не придется.  
Кто верит этому?! Я — с радостью б рассек  
Свинец, гранит, алмаз — быть может, в них найдется  
Свидетельство, что мир — дух, а не вещество,  
Чтоб, череп свой нося, я отрицал его.

Что за открытие! Вселенье эгоизма  
Во всю вселенную! Мир идеала — *мы*.  
Но эта мысль (клянусь! мир о заклад!) не схизма.  
Сомненье! Коль тебя сомненьем все умы  
Чтут одинаково (сомнительно!), — ты призма  
Для Света Истины, — не стой на страже тьмы:  
Дай Spiritus мне пить (не спирт: здесь нет описки),  
Хоть многим он стучит в виски — небесный виски.

Понять, что кроется в загадочных октавах, сочиненных на байроновскую тему П. Козловым и Г. Шенгели, можно только прочитав перевод Т. Гнедич:

Епископ Беркли говорил когда-то:  
«Материя — пустой и праздный бред».  
Его система столь замысловата,  
Что спорить с ней у мудрых силы нет,  
Но и поверить, право, трудно вато  
Духовности гранита: я, поэт,  
И рад бы убедиться, да не смею,  
Что головы «реальной» не имею.

Весьма удобно мир предполагать  
Всемирным порожденьем солипсизма;  
Подобная система — благодать  
Для произвола и для эгоизма...  
Но искони мешает мне мечтать  
Сомненье — преломляющая призма  
Великих истин: портит мне оно  
Духовности небесное вино.

Вот когда пародия на берклеанский субъективный идеализм зазвучала по-настоящему убедительно. Да, кое-что здесь осталось за пределами перевода. Байрон каламбурит на омонимических словах: matter — «материя» и matter — «смысл». Беркли говорил: «“here was no matter” — «материи нет», но “‘twas no matter” — «неважно». П. Козлов проходит не только мимо каламбура, но и мимо мысли, — он пишет нечто совсем иное и бессодержательное. Г. Шенгели шутит вслед за Байроном, играя на слове «материя». Но в контексте строфы эта «игра» так тяжеловесна, так уныла, что своей функции она нести не может. Т. Гнедич обходится без каламбура — в конце концов, можно опустить эту деталь; она обходится и без перечисления (stone, lead, adamant: у Козлова — «свинца, алмаза, разных глыб и руд»; у Шенгели — «свинец, гранит, алмаз»), сохраняя только «гранит». Зато строфа играет всеми гранями мысли, октава дышит интонационной свободой, живой иронией, прелестью естественных рифм, простотой разговорной речи. И вот на этом-то фоне легкой разговорности образуют четкий стилистический рисунок такие ученые слова и обороты, как *материя, система, духовность, реальный, порождение солипсизма, эгоизм, преломляющая призма, истина*. У Г. Шенгели этих слов и оборотов не меньше, а даже больше: тут есть еще и *схизма*, и *эготизм*, и *Spiritus*, и *вещество*... Однако пародийно-ученый слог выполняет свою роль лишь контрастируя со стихией свободной разговорной речи, в которую он естественно включается. В последнем случае достаточно и меньшего числа слов, чтобы произвести нужный эффект.

В 6-й октаве этой же песни пародируется уже не ученый стиль, а религиозная фразеология. У П. Козлова строфа вовсе отсутствует, — видимо, по цензурным условиям пришлось ее опустить. Г. Шенгели снова громоздит друг на друга редкостные слова и литургические термины, вроде «приснодевственности». В переводе Т. Гнедич специальных слов мало, но те, что есть, окрашивают строфу в необходимый цвет:

## Г. Шенгели

При первом приступе я сразу узрил бога  
(Хоть веровал в него — и в черта); при втором  
Я приснодевственность признал (а это много);  
При третьем понял: Змий сковал Жену грехом;  
А догмат Троицы четвертая тревога  
Мне доказала так, что впредь — прямым путем  
Пойду; но жаль, что три лица в ней, не четыре,  
Чтоб вера у меня еще могла быть шире.

## Т. Гнедич

Во-первых, я уверовал, как водится,  
В спасителя и даже в сатану,  
Потом поверил в девство богородицы  
И, наконец, в Адамову вину...  
Вот с троицей трудненько мне приходится,  
Но скоро я улаживать начну  
Посредством благочестья и смиренья  
И это цифровое затрудненье...

У Шенгели — точнее. Байрон тоже перечисляет «приступы» — от первого до четвертого, тоже иронически мечтает о четвертом лике троицы (*I devoutly wish'd the three were four*), и все-таки октава Шенгели представляет собой арифметическую сумму отдельных диковинных слов, а у Гнедич строфа зажила органической жизнью, оказалась не совсем точной, но интонационно и стилистически поразительно близкой Байрону. И вот в XI песнь «Дон Жуана» вплелся еще один голос, еще один стиль — пародийно-библейский.

От лирического отступления Байрон возвращается к повествованию: его герой, стоя на холме, созерцает Лондон и думает о благе британской конституции. С этими мыслями Дон Жуана в текст вторгается стиль буржуазной социально-политической демагогии, с которым резко контрастирует грубый возглас грабителя. У Козлова и Шенгели и пародия, и контраст воспроизведены крайне невыразительно. В новом переводе 10-й строфы все засверкало:

«Здесь жены честны, граждане равны,  
Налоги платит каждый по желанью,  
Здесь покупают вещь любой цены  
Для подтвержденья благосостоянья,

Здесь путники всегда защищены  
От нападений...» Но его вниманье  
Блеснувший нож и громкий крик привлек:  
«Ни с места, падаль! Жизнь иль кошелек!»

Конечно, у Байрона разбойник кричит: “Damn your eyes!”, что буквально значит: «Да будут прокляты твои глаза!» Но достаточное ли это основание для переводчика, чтобы, как Шенгели, писать:

...Крик: «Вырви-глаз! Деньгу давай, иль ножик в брюхо!»

Итак, в тексте Байрона зазвучало еще два голоса, и в переводе Т. Гнедич они тоже оказались воспроизведенными.

Далее Байрон рассказывает о том, как его герой, обороняясь, застрелил одного из бандитов; затем поэт, усваивая речевую манеру последнего, на стилизованном воровском жаргоне произносит ему ироническую эпитафию. У П. Козлова эта октава выдержана в бесцветно-литературной, банальной форме, у Г. Шенгели дана целая коллекция «блатных» словечек и выражений — оба перевода диаметрально противоположны:

#### П. Козлов

Убитый был мошенник очень ловкий,  
Известный по искусству и уму;  
Он шулеров знал тонкие уловки  
И грабил, не боясь попасть в тюрьму,  
Дивя воров искусною сноровкой;  
В любезности и юморе ему  
Соперник отыскался бы едва ли,  
Когда он пировал с красивой Салли.

#### Г. Шенгели

Он парня знатного и смелого притом  
Спровадил в гроб, — и где былая слава ныне?  
Кто «стенку» вел в бою отважнее, чем Том?  
Кто мог смелей бузить в обжорке иль в «малине»?  
Колпачить «фрайеров»? Пускай шпики кругом, —  
Кто «бимборы» срывал так ловко с каждой «дыни»,  
Кто с черноглазою марухой Салли был  
Галантереен столь, шикозен, клевет и мил?

В байроновском тексте есть несколько жаргонных словечек (ken, spellken, hustle, toby-spice), но они не

выводят всю строфу за пределы литературной речи, не превращают ее в лингвистический раритет, в образец блатного языка. Здесь обоим переводчикам начисто изменил слух: первый вовсе не услышал воровского жаргона и придал строфе банальный характер, другой услышал только этот жаргон и создал какую-то пародию на тюремный фольклор. У Т. Гнедич 19-я октава звучит и стилистически достаточно неожиданно, и в то же время по-байроновски благородно:

Он мир лишил великого героя —  
Том-капитан был парень первый сорт:  
Краса «малин», по взлому и разбою  
Не в первый раз он побивал рекорд.  
Очистить банк и смыться от конвоя  
Умел он изумительно, как черт.  
Как он шикарил с черноокой Салли!  
Все воры королем его считали.

Но вот Жуан появляется в светском обществе Лондона, и в поэме звучит новый голос — возникает жеманный, светски изящный стиль с перифразами и французскими словечками. В переводе это слышится только у Т. Гнедич.

#### П. Козлов

Он холост был, а для девиц и дам  
Тот факт имеет важное значение;  
Одни равнодушны к женихам,  
Других же увлекают приключенья,  
Когда их не удерживает срам.  
С женатым связь внушает опасенья:  
Что если свет проведает о ней?  
И грех тяжеле, и скандал сильней!

#### Г. Шенгели

Он был холостяком и кандидатом, значит,  
В мужья, в любовники, — кружа сердца кругом:  
Подобный юноша девицам в снах маячит,  
А женам (если те в разладе с муженьком)  
Он тоже очень мил. Дружок женатый прячет  
Жену (что из ребра) занозой под ребром:  
Декорум нужен ей, любовь при ней преступна,  
И — худшее — она скандалить может крупно.

И тот, и другой варианты аморфны, бледны и невняты — каждый по-своему, хотя перевод Г. Шенгели в словесно-синтаксическом отношении кажется

чуть ли не калькой с подлинника. Насколько же богаче интонациями октава Т. Гнедич:

Мой Дон Жуан, как холостой патриций,  
Очаровал девиц и юных дам:  
О Гименее думали девицы  
И предавались радостным мечтам;  
Мечтали и кокетливые львицы,  
К амурным благосклонные делам;  
Ведь ежели любовник неженатый,  
То меньше грех и меньше риск расплаты!

На этот раз заключительное двустипхиное октавы в переводе звучит более афористично, чем в подлиннике. Но афористичность вполне в духе Байроновой поэмы: это прекрасно сформулировал в послесловии к своему переводу Г. Шенгели, который все понял как теоретик, но мало сделал как переводчик «Дон Жуана»; Г. Шенгели сетует, что у Минаева, отказавшегося от октавы, «исчезла ритмо-синтаксическая «пружинность», блистательно подающая иронические концовки стрóf». <sup>1</sup> Этот стилистический закон байроновской октавы соблюдает только Т. Гнедич. Вот несколько концовок в ее переводе (все примеры из III песни):

- ...Зачем же, портя сон себе и кровь,  
Читать про незаконную любовь!
- ...Надолго уезжать и вам не след,  
Поскольку вечной дружбы в мире нет.
- ...Он, чтоб рабом в стране рабов не стать,  
Решился сам других порабощать.
- ...Поэтам и за лесть, и за сатиры  
Отлично платят все владыки мира.
- ...Он лгал с такой готовностью и жаром,  
Что лавры заслужил себе *не даром*.
- ...Мне в сторону отвлекаться очень просто,  
Хоть я не так велик, как Ариосто.

Оценивая перевод Г. Шенгели, нельзя не сказать, что он представляет собой явление удивительное, некое чудо стихотворной техники: это — зарифмованный в виде октав весьма точный подстрочник. Что же ка-

<sup>1</sup> Байрон. Дон Жуан. М., Гослитиздат, 1947, стр. 523.

сается стилистического соответствия оригиналу, то о нем, как видно из анализа октав одиннадцатой песни, не приходится даже и говорить. Формально каждая октава содержит определенное число соответствующих английскому подлиннику стилистических элементов: поэтических метафор, ученых слов, библейских выражений, канцеляризмов и проч. Но эти элементы образуют мертвую сумму, а не живое художественное единство.

Т. Гнедич гораздо вольнее обращается с оригиналом, и перевод ее отличается такой высокой поэтической верностью, что по русским «вторичным» стихам можно изучать стилистический строй поэмы Байрона. Читая октавы Т. Гнедич, можно понять слова Пушкина об «удивительном шекспировском разнообразии» «Дон Жуана».

«Германия. Зимняя сказка», наряду с «Фаустом» и «Дон Жуаном», — одна из великих поэм XIX века. История русских переводов важнейшего произведения Генриха Гейне свидетельствует о постепенном проникновении переводчиков в ее стилистическую структуру, которая отличается немалой сложностью. Гейне повествует о своей поездке из Франции в Гамбург. После долгой разлуки с родиной поэт возвращается в Германию; порядки, царящие в этой стране, мещанской и милитаристской, вызывают гнев, презрение, отвращение. Гейне полон ненависти к застарелому прусскому феодализму во всех его проявлениях, но эта ненависть — форма патриотической любви. Сплетаются сарказм и нежность, сатирическая издевка и революционный пафос. Отрицание настоящего и утверждение будущего синтезируются в многообразных формах иронии и юмора, то переходящего в сатиру, то исполненного сострадания и доброты. Передать на другом языке всю эту многокрасочную палитру — дело не простое.

В конце XIX века получил распространение перевод В. И. Водовозова, опубликованный в 1902 году в Собрании сочинений Г. Гейне под редакцией П. Вейнберга. Это работа добросовестная, выполненная на уровне возможностей той эпохи, довольно полно пе-

редающая смысловое содержание поэмы Гейне, но отличающаяся совершенно несвойственным Гейне многословием, дряблостью и, что всего хуже, стилистической аморфностью. Патетика Гейне здесь обернулась банальной сентиментальностью. Так, в последней, XXVII главе поэт сам говорит о лиризме своей поэмы, сочетающемся с аристофановской сатирой:

Mein Herz ist liebend wie das Licht,  
Und rein und keusch wie das Feuer;  
Die edelsten Grazien haben gestimmt  
Die Saiten meiner Leier.

Es ist dieselbe Leier, die einst  
Mein Vater ließ ertönen,  
Der selige Herr Aristophanes,  
Der Liebling der Kamönen.

(Сердце мое — любящее, как свет, и чистое и целомудренное, как огонь; благороднейшие грации настроили струны моей лиры. Это та же лира, на которой некогда играл мой предок, покойный господин Аристофан, любимец Камен.)

В этих строфах — стилистический ключ поэмы. Здесь и высокие сравнения сердца поэта со светом и огнем, и торжественные слова о лире, настроенной грациями, и вполне серьезное напоминание о «любимце Камен» Аристофана. И в то же время юмористический диссонанс в веселой, панибратски современной характеристике греческого комедиографа — «покойный господин Аристофан».

В переводе В. Водовозова:

Как свет, мое сердце любовью горит,  
Как огонь, целомудренно, ясно,  
И честные грации строили в лад  
Звон лиры моей сладкогласной.

То лира, друзья, на которой играл  
Когда-то, при плясках народных,  
Покойный отец мой Аристофан,  
Любимец Камен благородных.<sup>1</sup>

Все способствует тому, чтобы энергичные и патетические строки Гейне стали банальными: и расслабленно-напевный амфибрахий, и ненужные эпи-

<sup>1</sup> Г. Гейне. Собр. соч., т. 8. СПб., изд. Вольфа, 1902, стр. 268.



теты, прямо-таки противоречащие гейневской мысли. Почему лира — «сладкогласная»? Это последнее, что можно сказать о поэзии Гейне! Переводчик взял самое привычное определение из арсенала романтических штампов. Почему Камены — «благородные»? У Гейне благородными названы не Камены, а грации (ставшие в переводе «честными»). Зачем — «народные пляски»? В. Водовозов не понял не только стиля Гейне в приведенных строфах, но и стиля всей поэмы, который этими строфами характеризуется.

Немногим лучше перевод П. Вейнберга, который перепечатывался и в новейших изданиях, подновленный и обработанный (главным образом с ритмической стороны) В. Зоргенфреем:

Как солнце, вселюбяще сердце мое,  
Поспорит с огнем чистотою;  
Настроили Грации лиру мою  
Своей прекрасной рукою;

Та самая это лира, друзья,  
На коей отец блаженный  
Пел в годы минувшие — Аристофан,  
Любимец Камен неизменный.<sup>1</sup>

И здесь переводчик шел по той же проторенной дорожке штампа: обращение «друзья», сравнение «как солнце», «поспорит с огнем», «Грации... прекрасной рукою», «любимец... неизменный»... К тому же перевод П. Вейнберга интонационно убог, затруднен, синтаксис его неуклюж и даже уродлив.

Со старыми переводами несоизмерим перевод Ю. Тынянова, созданный в начале тридцатых годов:

А сердце нежно мое, как свет,  
Невинно и чисто, как пламя,  
Настроены струны лиры моей  
Благороднейших граций руками.

Когда-то во время оно играл  
На этой лире стройной  
Любимец муз Аристофан,  
Родитель мой покойный.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Г. Гейне. Стихотворения. М. — Л., Academia, 1931, стр. 511.

<sup>2</sup> Г. Гейне. Германия. Зимняя сказка. Перевод Ю. Тынянова. Л., Гослитиздат, 1934, стр. 123.

У Ю. Тынянова появилась мужественная интонация, разговорный ритм дольника с выразительными, как у Гейне, паузами, четкое противопоставление поэтического пафоса и иронической прозы. Оставляют желать лучшего неверные с точки зрения и смысла, и стилистики эпитеты: «сердце нежно... невинно...».

Л. Пеньковский стремился устранить лексические слабости своих предшественников и наполнить каждое слово смыслом, адекватным оригиналу:

А сердцем я, как пламя, чист  
И любвеобильней света.  
Руками изящнейших граций была  
Настроена лира эта.

На струнах этой лиры бряцал  
С искусством вдохновенным  
Покойный отец мой — Аристофан,  
Наперник всем Каменам.<sup>1</sup>

Л. Пеньковский снял параллелизм — «как свет — как пламя» (сохраненный у Ю. Тынянова), ослабил юмористический диссонанс (отлично переданный у Ю. Тынянова — «Родитель мой покойный»), но обогатил смысловое наполнение лексики.

В последнем переводе, В. Левика, перепечатанном в ряде изданий, эти строфы звучат так:

Безмерно в любви мое сердце, как свет,  
И непорочно, как пламя;  
Настроена светлая лира моя  
Чистейших граций перстами.

На этой лире бряцал мой отец,  
Творя для эллинской сцены, —  
Великий мастер Аристофан,  
Возлюбленный Камены.<sup>2</sup>

Здесь решительно покончено со всякими следами штампа и окончательно прояснена лексика. Эпитеты отличаются точностью и глубокой осмысленностью: «...непорочно, как пламя», «светлая лира»,

<sup>1</sup> Л. Пеньковский. Избранные стихотворные переводы. М., «Советский писатель», 1959, стр. 494.

<sup>2</sup> Г. Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1957, стр. 328.

«чистейших граций». В. Левик высоко поднял звучание этих строф, не убоившись торжественных «перстов», — именно это слово, да еще в рифме, дает строфе нужный стилистический тон; сравнения «как свет» и «как пламя» восстановлены в необходимом параллелизме. Однако В. Левик кое-что утерял, а именно — диссонанс, столь важный для Гейне: «Der selige Herr Aristophanes».

Ю. Тынянов, первым преодолевавший инерцию банальности, оказался очень силен в сатирической стихии — стилистический диссонанс всегда звучит у него резко, хотя патетический тон поэмы несколько снижен. Л. Пеньковский углубляет смысловой объем гейневских образов, дает богатую оттенками разговорность интонационного движения. В. Левик архитектурно точен, силен в патетических местах, в лирике, но сглаживает насмешливую угловатость сатирической образности, особенно важную для «Зимней сказки» и столь блистательно переданную Ю. Тыняновым.

Стилистическая полифония поэмы Гейне до сих пор никем не передана в полной мере. Каждый из переводчиков в меру особенностей своего дарования показал с большей или меньшей полнотой какую-либо одну из ее сторон. Все же палитра Гейне от перевода к переводу становилась богаче, и современный читатель располагает рядом превосходных русских воссозданий «Германии», в сумме раскрывающих перед ним это замечательное произведение немецкого сатирика. Советские поэты очистили Гейне от чешуи банальности, наклепленной на него переводчиками прошлого столетия.

Интересно проследить за тем, как один из новейших переводчиков «Германии», Лев Пеньковский, шел к решению проблемы гейневского стиля. В первом варианте перевода (1934)<sup>1</sup> стилистический строй поэмы был понят искаженно: лиризм был снижен грубой прозаизацией, а сатира превращена в безобидную шутливость. А. Федоров, автор журнальной ре-

---

<sup>1</sup> Генрих Гейне. Германия. Зимняя сказка. Перевод и примечания Льва Пеньковского. М., Академия, 1934.

цензии, в то время справедливо писал: «Упор в этом переводе сделан на «виц». Гейне для Пеньковского — традиционный шутник. Там, где Гейне серьезен, Пеньковский заставляет его хихикать». <sup>1</sup> Этот перевод Л. Пеньковского — характерный случай стилистической ошибки, сдвига, неверного прочтения вещи.

В главе XIV Гейне рассказывает о Барбароссе, — немецкий народ создал легенду о грядущем освободителе Германии, и поэт, сохраняя романтический тон, излагает безо всякой иронии эту красивую сказку.

Die gute Fahne ergreift er dann  
Und ruft: «Zu Pferd! zu Pferde!»  
Sein reisiges Volk erwacht und springt  
Laut rasselnd empor von der Erde.

Л. Пеньковский переводил это так:

И схватит славное знамя свое,  
И крикнет: «По коням, братцы!»  
И вскочат, оружием гремя, *молодцы*,  
И гаркнут: «*Рады стараться!*»

Сказочные романтические воины — освободители Германии — превратились в каких-то лихих казаков. Перевод этой строфы исполнен по принципу бурлеска. К гейневской музе — в переводе Л. Пеньковского — вполне можно было бы обратиться со словами:

Гей, муза, панночка честная!  
Приди к поэту погостить,  
Будь ласкова, моя родная,  
Стишок мне помоги сложить!  
Ох! Музочек подобных бездна  
Во всяком городе уездном!.. <sup>2</sup>

Так в комической «Энеиде» якобы обращается к музе старый Вергилий. Разве не та же «музочка» у поэта, который разговаривает с королем в таком стиле:

Хули себе древних и новых богов.  
Мала ль олимпийская шайка?

<sup>1</sup> А. Федоров. «Германия» Гейне в четырех переводах. — «Звезда», 1935, № 5, стр. 227.

<sup>2</sup> И. П. Котляревский. Энеида. Перевод И. Бражнина. М., Гослитиздат, 1955, стр. 152—153.

*Измывайся над Иеговой самим, —  
Поэтов лишь не обижай-ка!*

*Крутенько боги за каждый грех  
Карают сынов человечьих:  
Пекут нас и жарят на адском огне,  
А ведь горяча-то печь их!*

*Спасибо, святые из пекла порой  
Спасают грешников: грошик —  
На храм, на помин души, и найдешь  
Адвокатов на небе хороших.*

Все это к Гейне не имеет отношения и, как справедливо указывалось в цитированной выше рецензии, напоминает скорее «Гейне из Тамбова» (так подписывался поэт-искровец Петр Вейнберг). В процессе работы над переводом Л. Пеньковский освободился от большинства фальшивых нот издания 1934 года, он вдумчивее отнесся к своеобразию гейневской стилистики. В новой редакции его «Германии» приведенные строфы звучат так:

*Хули себе древних и новых богов,  
Всю шайку с Олимпа при этом,  
И над самим Иеговой глумись,  
Но не придирайся к поэтам!*

*Да, боги карают нас за грехи  
Безжалостно, конечно:  
Огонь в аду нестерпимо горяч,  
Гори в нем и жарься вечно!*

*Но есть святые — из пекла они  
Спасают народ греховный:  
За лепту, за панихиду тебе  
Дается заступник верховный.<sup>1</sup>*

Поэт-переводчик в разные годы своей жизни по-разному читал поэму Гейне, и двадцать пять лет спустя он увидел в ней то, мимо чего проходил прежде.

Постепенное проникновение поэта в стилистическое своеобразие подлинника — нередкий случай в истории переводной литературы. Как правило, в пер-

<sup>1</sup> Л. Пеньковский. Избранные стихотворные переводы, стр. 496.

вом варианте переводчик произвольней, чем в позднейших, где он приходит к некоторому равновесию между началами субъективным и объективным.

Любопытно проследить этот «процесс проникновения» на примере творчества Н. Заболоцкого, который дважды — с перерывом в двадцать лет — переводил поэму Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Варианты перевода отличаются друг от друга принципами стилистического решения. Это становится ясным даже при сопоставлении небольших отрывков из обоих переводов. Вот описание пира:

#### В а р и а н т 1936 г о д а

Гиацинтовые чаши,  
И чеканная посуда,  
И рубиновые кубки  
Появились из-под спуда,  
И вино из ста фонтанов  
Там струилось до зари,  
И гремели там цимбалы,  
И смеялись там цари.

День ушел — другой в начале.  
Снова кубки застучали.  
Жемчуг катится, рассыпан.  
Свет колеблется в кристалле.  
Дорогие ожерелья  
Отягчают сотни тел.  
Служит дружкой Автандилу  
Царь индийский Тариэл.<sup>1</sup>

#### В а р и а н т 1957 г о д а

Был там дивного чекана каждый свадебный бокал.  
Гиацинтовые чаши, кубки — выдолбленный лал.  
Ты, увидев эту свадьбу, сам бы сердцу приказал:  
«Погуляй с гостями, сердце! Не спеши покинуть зал!»

И гремели там кимвалы, и по воле властелина  
Сто фонтанов источали удивительные вина,  
И сияли там созвездья бадахшанского рубина,  
И гуляла там до света Ростеванова дружина.

---

<sup>1</sup> Шота Руставели. Витязь в тигровой шкуре. М. — Л., Детгиз, 1937, стр. 209.

Не остался без подарка ни хромой там, ни увечный,  
Рассыпали там горстями дивный жемчуг безупречный.  
Набивали там карманы каждый встречный-поперечный...  
Дружкой был у Автандила Тариэл добросердечный...<sup>1</sup>

Как современные русские стихи вариант 1936 года звучит лучше — концентрированной, динамичней; к тому же описание подхлестнуто энергичной звукописью (И вино из ста фонтанов там... И гремели там цимбалы), глубокой внутренней рифмовкой (в начале — застучали), да и образность сгущенней и потому богаче (Свет колеблется в кристалле). Все эти строки по своей материалности и пластической точности близки к собственным стихам Заболоцкого середины тридцатых годов («Вторая книга»).

Двадцать лет спустя все изменилось. Теперь переводчик иначе читает текст оригинала, — теперь он мыслит исторично и не считает себя вправе навязывать грузину XII века собственные поэтические пристрастия. Меняется строфа: она восстановлена в соответствии с подлинником — четверостишие с одной рифмой. Меняется темп: если в первом варианте — сжатые и стремительные строки («День прошел — другой в начале» и т. д.), то во втором — движение размеренное, интонация становится неторопливо-эпической. Меняются реалии — они приближаются к быту древней Грузии: рубиновые кубки оказались кубками из выдолбленного лала, цимбалы — кимвалами, отличная строка «Жемчуг катится, рассыпан» растянулась, успокоилась: «Рассыпали там горстями дивный жемчуг безупречный»...

Известны случаи, когда переводчик создавал не два, а гораздо больше вариантов и даже превращал такую работу в своеобразный метод перевода. Современник А. Струговщикова рассказывает о фанатическом любителе немецкой классической поэзии в статье с характерным названием «Переводчик-маньяк»: «Перевел он гетевскую трагедию шесть раз подряд, и каждый раз сызнава. «Окончив перевод, — рассказывал он, — я клал рукопись в большой кон-

---

<sup>1</sup> Грузинская классическая поэзия в переводах Н. Заболоцкого, т. I. Тбилиси, «Заря Востока», 1958, стр. 265.

верт, накладывал на этот конверт шесть сургучных печатей, прятал его в один из шести ящиков моего письменного стола, а ключ от данного ящика бросал в Неву, дабы случайно у меня не явилось желания, при новом переводе, взглянуть, как перевел я раньше то или другое место, тот или другой стих. И это я повторял шесть раз, в течение десяти лет, которые я посвятил переводам «Фауста». Когда наконец во всех шести ящиках оказалось, таким образом, по готовому переводу, я велел вскрыть все ящики и стал сличать сделанные в разное время переводы — и составил, так сказать, сводный седьмой перевод. Вот этот перевод и лежит теперь перед вами». Но и в этом окончательном переводе он все еще делал поправки и изменения». <sup>1</sup>

Раскрытие подлинной стилистической структуры оригинала — это, может быть, важнейшее достижение поэта-переводчика. Нередки случаи, когда поэтическое произведение иностранного автора десятилетиями, а иногда веками ожидает своего истолкователя.

Заметим, кстати, что Пушкин, сам переводивший не слишком много, напряженно искал стилистических ключей для воссоздания средствами русской поэзии самых разных поэтических произведений прошлого и настоящего. Нередко он находил такой ключ не в переводах, а в подражаниях-стилизациях. Пушкину принадлежит стихотворное указание на то, как надо переводить гетевского «Фауста», — и в его «Сцене из Фауста», где дана великолепная речевая характеристика как Фауста, так и Мефистофеля, и в «Набросках к замыслу о Фаусте» (1825).

— Сегодня бал у сатаны —  
На именины мы званы —  
Смотри, как эти два бесенка  
Усердно жарят поросенка,  
А этот бес — как важен он,  
Как чинно выметает вон  
Опилки, серу, пыль и кости.  
— Скажи мне, скоро ль будут гости?

<sup>1</sup> С. Ф. Либрович. Переводчик-маньяк. — «На книжном посту», 1916, стр. 198—209. Цит. по кн.: В. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., Гослитиздат, 1937, стр. 544.



И в другом диалоге:

— Что козырь? — Черви. — Мне ходить.  
Я бью. — Нельзя ли погодить?  
— Беру. — Кругом нас обыграла.  
Эй, смерть! Ты, право, сплутовала.

— Молчи! Ты глуп и молоденец,  
Уж не тебе меня ловить.  
Ведь мы играем не из денег,  
А только б вечность проводить!

Н. Вильмонт справедливо считает достоинством нового перевода «Фауста», что его стих «народен, полнокровен, прост и как бы выверен по гениальному камертону глубоко демократических пушкинских «Набросков к замыслу о Фаусте».<sup>1</sup>

Пушкин предугадал и пути русского воссоздания «Божественной Комедии» Данте, которую хорошо знал в оригинале, а в одесский период не раз италььянски цитировал в своих рукописях. Если бы переводчики поэмы вдумались в это стилистическое открытие, они, может быть, и до М. Лозинского смогли бы найти верный тон для русского Данте, с таким блеском звучавшего в пушкинских терцинах 1832 года, слегка пародийно заостренных:

И бесы, раскалив как жар чугун ядра,  
Пустили вниз его смердящими когтями;  
Ядро запрыгало — и гладкая гора,

Звеня, растрескалась колючими звездами.  
Тогда других чертей нетерпеливый рой  
За жертвой кинулся с ужасными словами.

Схватили под руку жену с ее сестрой,  
И заголили их, и вниз пихнули с криком —  
И обе сидючи пустились вниз стрелой. . .

Порыв отчаянья я внял в их вопле диком;  
Стекло их резало, впивалось в тело им —  
А бесы прыгали в веселии великом.

Я издали глядел, смущением томим.

Таковыми же стилистическими открытиями явились пушкинские переводы Шекспира (отрывок из «Меры

<sup>1</sup> Н. Вильмонт. Гете и его «Фауст». В кн.: Гете. Фауст. М., Гослитиздат, 1955, стр. 34.

за меру»), Вольтера («Орлеанская девственница»), Ариосто, греческих поэтов («Чистый лоснится пол...», «Злое дитя, старик молодой...»), его подражания Беранже, Буало («О вы, которые, восчувствовав отвагу, / Хватаете перо, мараете бумагу...»). Этим последним пушкинским произведением как гениальным камертоном — если употребить выражение Н. Вильмонта — лишь в наше время воспользовалась Э. Линеккая, переводя «Поэтическое искусство» Буало. А разве не открытием явилась одна лишь строфа Байронова «Чайльд-Гарольда» в переводе Батюшкова, — одна строфа, послужившая камертоном В. Левику?

В наши дни целые поэтические материи обрели наконец своих Колумбов. Французский поэт XVI века Ронсар был известен русским читателям как бесцветный и манерный стихотворец (если не считать нескольких превосходных переводов Н. Рыковой), пока В. Левик не открыл в нем одного из тончайших лириков мировой литературы. Ходульные переводы XIX и XX века — кроме разве что нескольких переводов М. Михайлова и Э. Багрицкого — не давали никакого представления о песенной лирике Роберта Бернса, пока С. Маршак не сделал шотландского народного поэта достоянием русской культуры: «Его Бернс, — справедливо пишет А. Твардовский, — ...кажется нам единственно возможным Бернсом на русском языке». <sup>1</sup> Остановимся на этом примере.

Переводы Т. Щепкиной-Куперник вышли отдельной книгой в 1936 году. Автор предисловия к сборнику писал: «Как мастера песни Бернса можно сравнивать только с французским песенником Беранже... Песни Бернса, выросшие на народных мотивах и поднятые на большую художественную высоту, опять вошли в народ и крепко в нем держатся. Высокая музыкальность его стиха, построение, рассчитанное на пение, а не на чтение, наряду с глубокой лиричностью,

---

<sup>1</sup> А. Твардовский. О переводах С. Я. Маршака. В кн.: С. Маршак. Собр. соч. в 4-х томах, т. III. М., Гослитиздат, 1957, стр. 791.

ярким красочным образом ставят Бернса как художника на одно из первых мест в мировой литературе...»<sup>1</sup> Все это справедливо. Но вот дальше исследователь пишет: «Бернс — один из самых трудных поэтов для перевода... Переводчица Т. Л. Щепкина-Куперник сделала все возможное, чтобы дать Бернса возможно ближе к подлиннику... в смысле передачи стиля Бернса или духа его творчества...» И это заключение критика — С. Бабуха — уже вовсе неверно: оно, может быть, казалось справедливым до тех пор, пока не было переводов С. Маршака. Именно стиля Бернса, духа его поэзии Щепкина-Куперник открыть не сумела ни в какой степени. Если судить по ее переводам, Бернс — стихотворец сентиментальный и безвкусный, банальный и жеманный.

Любовь моя — алая, алая роза,  
В июньский расцветшая зной;  
Любовь моя — нежная, нежная песня,  
Мелодии звук неземной.

О как ты прекрасна!.. Как страстно люблю я!  
Живу я, любовью горя;  
И буду любить я тебя, дорогая,  
Пока не иссохнут моря.

Эти альбомные куплеты — что они напоминают в русской литературе? Плещеева, Фофанова, «Ниву»? Но при чем здесь мужественный, скупой на слова, гениальный шотландский крестьянин Роберт Бернс? За романсными амфибрахиями, за пошлейшими эпитетами — *алая, алая, нежная, нежная, неземной, страстно* — стоит образ эдакого салонного шаркуна, который, бренча на гитаре, соблазняет купеческую дочку фальшивыми признаниями в неземной страсти. Да, у Бернса сказано: “O my luvе’s like a red, red rose”, но это хотя и совпадает по смыслу, но отнюдь не значит «Любовь моя — алая, алая роза»; у Бернса сказано “And I will luvе thee still, my dear...” — и это все-таки совсем не значит «И буду любить я тебя, дорогая...», хотя каждое русское слово по смыслу

---

<sup>1</sup> Роберт Бернс. Избранная лирика. Перевод Т. Щепкиной-Куперник. М., Гослитиздат, 1936, стр. 15—16.

совпадает с английскими словами. Стиль бернсовской поэзии, дух ее предстояло открыть, иначе песни Бернса так никогда и не стали бы фактом русской поэзии. Вот эти же строфы у С. Маршака:

Любовь как роза, роза красная  
Цветет в моем саду.  
Любовь моя — как песенка,  
С которой в путь иду.

Сильнее красоты твоей  
Моя любовь одна.  
Она с тобой, пока моря  
Не высохнут до дна.

Произошло необыкновенное преобразование. Все стало иным — и ритм, и словарь, и интонация, и образ поэта, и — короче говоря — поэтическое содержание песни. Бернс заговорил вескими, полноценными стихами: слова *роза, любовь, красота, песня, моря* — какими все они стали весомыми, важными, жизненно содержательными!

Уже после перевода С. Маршака появился новый вариант, принадлежащий Игн. Ивановскому:

Любовь — как роза красная,  
Что летом расцвела,  
Как песенка далекая,  
Что так нежна была.

Недаром красоте твоей  
Моя любовь равна.  
Пока не высохнут моря,  
Не кончится она.<sup>1</sup>

Конечно, и этот перевод не идет ни в какое сравнение с псевдонародными сентиментально-банальными стихами Т. Щепкиной-Куперник. Но Игн. Ивановский прошел мимо того, что открыл С. Маршак, — поэтической свежести и точности, естественности в сочетании с музыкальностью. Подчинительный союз «что» в двух строках первой строфы придает стихотворению книжный характер. «Недаром...» и «Не кон-

<sup>1</sup> Дерево Свободы. Английская романтическая поэзия в переводах Игн. Ивановского. Л., Детгиз, 1962, стр. 34.

читается она» — слабо, неточно, невыразительно. У С. Маршака нет ни одного нарочито-книжного элемента. Синтаксис его прост и незатейлив, как в народной песне. И в то же время С. Маршак ничуть не переключает читателя в область русского фольклора, как это иногда делал в XIX веке М. Михайлов.

Стихотворение «Поцелуй» и у Бернса чуть сентиментально, но, как вся его лирика, отличается чистотой и непосредственностью. Вот оно в двух переводах:

Т. Щепкина - Куперник

С. Маршак

Печать живая ласки нежной,  
Завязка страсти молодой,  
Любви весенней цвет  
                                подснежный,  
О, чистый поцелуй святой!

Влажная печать признаний,  
Обещанье тайных нег —  
Поцелуй, подснежник ранний,  
Свежий, чистый, точно снег.

Язык молчанья, вздох уступки,  
Родник страстей, игра детей,  
Залог блаженств грядущих  
                                хрупкий,  
Расцвет блестящий лучших  
                                дней.

Молчаливая уступка,  
Страсти детская игра,  
Дружба голубя с голубкой,  
Счастья первая пора.

Восторг в печали, жест  
                                последний  
Отрыва любящей четы,  
Кто ж выразит любовь победней  
И вдохновеннее, чем ты?

Радость в грустном расставанье  
И вопрос: когда ж опять? ..  
Где слова, чтобы названье  
Этим чувствам отыскать?

Обратим внимание на эпитеты. У Щепкиной-Куперник их много, и все они пустые, раздражающе пошлые, лишённые предметного смысла — у них только украшательская функция: печать *живая ласки нежной*, завязка страсти *молодой*, любви *весенней* цвет *подснежный* (?), *чистый поцелуй святой*. У Маршака эпитетов тоже много — как у Бернса, но они точны, предметно осмысленны: *влажная* печать, подснежник *ранний*, *свежий*, *чистый*... Даже и по одним эпитетам видно, почему от первого перевода остается впечатление литературного жеманства, а от второго — живой, искренней поэтической речи.

Такое же чувство вызовет и сопоставление трагической песни Бернса о старости в обоих переводах: у Щепкиной-Куперник, при всей версификационной лег-

кости — условно-литературные упражнения, у Маршака — отлившееся в единственно возможные ритмы и слова человеческое страдание:

Т. Щепкина-Куперник

С. Маршак

Давно ль наш *взор* лесов *убор*  
*Ласкал* зеленым цветом? . .  
И *веселей* цветы полей  
Сквозь дождь смеялись летом.  
И вдруг вся *наша радость*  
Зимой сметена:  
Но срок лишь дай,  
                                вернется май,  
С ним — солнце и весна!

Давно ли цвел зеленый дол,  
Лес шелестел листвою  
И каждый лист был свеж и чист  
От влаги дождевой.  
Где этот летний рай?  
Лесная глушь мертва.  
Но снова май придет  
                                в наш край —  
И зашумит листва.

Но *снег седин*, но след годин  
Весенний луч не сгонит:  
Ствол дряхлый мой, как вихрь  
                                зимой,  
*Сурово* время клонит.  
О старость! . . День твой  
                                труден,  
*А ночи страшен мрак* . . .  
*Но юных лет живой расцвет*  
Не возратить никак!

Но ни весной, ни в летний зной  
С себя я не стряхну  
Тяжелый след прошедших лет,  
Печаль и седину.  
Под старость краток день,  
А ночь без сна длинна.  
И дважды в год к нам  
                                не придет  
Счастливая весна!

Курсивом мы выделили в переводе Щепкиной-Куперник пустые трафареты, лишенные реального поэтического содержания. Не все ли равно, как сказать: «О старость! . . День твой труден, / А ночи страшен мрак» или «Под старость краток день, / А ночь без сна длинна»? Нет, не все равно. В маршаковском переводе эти строки передают читателю непосредственное ощущение тоски и страха старости, у Щепкиной-Куперник привычные поэтические сочетания лишь информируют о переживаниях некоего условно-литературного старика. В этом, собственно, и состоит разница между поэзией и рифмованными строками. Сошлемся еще раз на А. Твардовского, которому принадлежат точные слова оценки: «Такая гибкость и счастливая находчивость при воспроизведении средствами русского языка поэтической ткани, принадлежащей другой языковой природе, объясняется, конечно, не тем, что С. Маршак искусный переводчик-виртуоз, — в поэзии нельзя быть специалистом-

виртуозом, — а тем, что он настоящий поэт, обладающий полной мерой живого творческого отношения к родному слову».<sup>1</sup>

Теперь, после С. Маршака, стало гораздо легче переводить Бернса и подобных ему поэтов: сделано открытие и указаны пути. Например, упоминавшийся выше поэт Игн. Ивановский, переводя Бернса, идет по стопам Маршака. Некоторые его переводы очень удачны, — например, «Крестьянский парень», где интонационно-мелодическая близость к оригиналу сочетается с естественностью речи:

Крестьянский парень небогат,  
Но честен с малых лет,  
На нем короткие чулки  
И голубой берет.

... Не знала я, где он живет,  
Какое поле пашет.  
Но раз на празднике, гляжу —  
Красивый парень пляшет.

На парне белые чулки,  
Серебряные пряжки.  
У парня ясные глаза  
И смелые замашки.

Меня он нежно полюбил,  
Уговорил жениться.  
Растет у нас густой ячмень,  
Высокая пшеница...<sup>2</sup>

Славные, прозрачные, живые стихи! Игн. Ивановский нашел в русском языке необходимую песенную простоту, достаточно народную и в то же время достаточно далекую от русского фольклора.

Великолепную работу проделал Лев Гинзбург, воссоздав немецкие народные баллады.<sup>3</sup> По сути дела, их в русской поэзии не было. А теперь наш читатель полюбил, как собственный фольклор, «Прекрасную Лилофею», «Путаницу», «Безжалостную сестру» и многое другое.

<sup>1</sup> А. Т в а р д о в с к и й. Статьи и заметки о литературе, стр. 78.

<sup>2</sup> Дерево Свободы, стр. 26—27.

<sup>3</sup> Немецкие народные баллады в переводе Льва Гинзбурга.

Но ведь и Л. Гинзбург, и Игн. Ивановский шли проторенным путем: основные закономерности пере- выражения такой поэзии средствами русского стиха были раскрыты в переводах С. Маршака. Как бы да- леко ни продвинулись последователи и ученики, честь поэтического открытия навсегда останется за первым блестящим воссоздателем песен и поэм Бернса.

Иногда мы не воздаем первооткрывателям заслу- женных ими почестей. В наши дни многие переводчи- ки более или менее удачно переводят комедии Лопе де Вега. Можно ли забывать о тех, кто пробил им дорогу, кто открыл стилистику Лопе де Вега, своеоб- разное звучание его пьес в русских стихах, — о М. Ло- зинском, о Т. Щепкиной-Куперник?

К числу таких «открытий стиля» следует причис- лить переводы стихов в книге Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», исполненные Ю. Корнеевым. До сих пор переводчики застенчиво обходили Рабле-поэта: он казался им, видимо, слишком «соленым» для рус- ского читателя. Так, в издании 1938 года переводчик В. Пяст в главе «Надпись на главных воротах Телем- ской обители» писал:

«Стихотворная надпись в сто строк содержит длинное перечисление всех, кому возбраняется доступ в обитель, и всех тех, кого приглашают туда всту- пить».<sup>1</sup>

Между тем поэт во многом обогащает прозаика, и только теперь, когда «Гаргантюа и Пантагрюэль» вы- шел в почти полном виде, мы стали понимать, чего до сих пор были лишены. Стилистическое открытие романа Рабле совершил Н. М. Любимов — он впервые обнаружил перед русским читателем ренессансную стихию этой книги, ее словесное буйство, ее озорную революционность. В прежних переводах, в частности у В. Пяста, слог Рабле был нормализован, олитера- турен. Вполне в соответствии с прозой Н. Любимова зазвучали переведенные Ю. Корнеевым блестящие стихи Рабле. Вот две строфы из «Надписи на главных

---

<sup>1</sup> Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. Перевод В. Пяста. Л., Гослитиздат, 1938, стр. 102.



вратах Телемской обители», заменившие унылый пересказ В. Пяста:

Идите мимо, стряпчий-лиходей,  
Клерк, фарисей, палач, мздоимец хваткий,  
Писцы, официалы всех мастей,  
Синклит судей, который, волка злей,  
Рвет у людей последние достатки.  
Сдирать вы падки с беззащитных взятки,  
Но нас нападки ваши не страшат:  
Сюда не вхожи крючкодел и кат.

Кат и крючкодел  
Больше не у дел  
В этих вольных стенах;  
Обижать смиренных —  
Вот для вас удел,  
Кат и крючкодел.

Идите мимо, скряга-ростовщик,  
Пред кем должник трепещет разоренный,  
Скупец иссохший, кто стяжать привык,  
Кто весь приник к страницам счетных книг,  
В кого проник бесовский дух маммоны,  
Кто иступленно копит миллионы.  
Пусть в раскаленный ад вас ввергнет черт!  
Здесь места нет для скотских ваших морд.

Ваши морды тут  
Сразу же сочтут  
Обликами гадин:  
Тут не любят жадин,  
И не подойдут  
Ваши морды тут.<sup>1</sup>

Метр Франсуа Рабле оказался — в полном соответствии с истиной — мастером изощреннейшей стихотворной формы, темпераментным поэтом, в сложных строфах которого сочетаются ученость и простонародная грубость, культ поэтического слова и ренессансное сквернословие. Ю. Корнеев своими переводами Рабле восстановил для русского читателя подлинную картину французской поэзии XVI века: теперь в один ряд с Агриппой Д'Обинье, Ронсаром, Дю Белле встал еще один большой поэт Возрождения — Рабле. Этим открытием мы обязаны не историкам литературы, а поэту-переводчику. Исследова-

<sup>1</sup> Ф. Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., Гослитиздат, 1961, стр. 146—147.

тель творчества Рабле Л. Пинский пронизательно пишет: «Гротеск перехода стихии в гармонию — основа всего телемского эпизода».<sup>1</sup> Это верно. Но разве не углубляется на наших глазах искусство Рабле, когда мы видим, что одновременно осуществляется переход из стихии прозы в гармонию поэзии? Новое, гармоническое общество получает художественное воплощение в гармонической форме сложно организованных музыкальных строф.

Стилистические открытия поэтов-переводчиков иногда идут вслед за научными работами литературоведов и как бы подтверждают их. Но бывает и обратное — когда переводчик опережает ученых и его открытия заставляют пересматривать сложившиеся историко-литературные репутации.

Так была открыта поэзия молодого Шиллера — честь этого открытия принадлежит Льву Гинзбургу.

Для читателя брокгаузовского издания под редакцией проф. С. А. Венгерова (СПб., 1901) настоящий Шиллер начинается с 1796—1797 годов, когда были созданы философские стихи и баллады, в основном переведенные В. Жуковским, — «Жалоба Цереры», «Кубок», «Перчатка», «Поликратов перстень», «Рыцарь Тогенбург», «Ивиковы журавли», «Порука», «Счастье», «Надписи». Юношеские стихотворения Шиллера, составляющие «Антологию на 1782 год», воспринимались как первая проба пера автора «Разбойников» и «Коварства и любви». Ни космическо-любовная лирика, ни буйная веселость штурмерского периода не воспринимались как факт русской поэзии — по-русски этого попросту не было. В советских изданиях двадцатых — тридцатых годов переводы из молодого Шиллера стали стилистически глубже и полновеснее, но качественного сдвига не произошло. Работы А. Кочеткова, В. Римского-Корсакова, В. Гиппиуса, Д. Горфинкеля, В. Зоргенфрея, Вс. Рождественского говорили о совершенствовании искусства стихотворного перевода, однако еще не означали нового

---

<sup>1</sup> Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. М., Гослитиздат, 1961, стр. 125.

этапа в русском освоении молодого Шиллера. Но вот в 1955 году появились переводы Л. Гинзбурга — и стало ясно, что молодой Шиллер прочитан по-новому и что штюмерскую лирику придется оценивать, исходя из совершенно других критериев. Л. Гинзбург смело разбил каноны дозволенного в языке переводной поэзии, — он увидел мощь просторечной стихии, разрывающей у Шиллера условности литературной речи, традиционных стихотворных форм, и воспроизвел в русских стихах эту грубую мощь. Как известно, зрелый Шиллер, став на позиции гармонического искусства Веймарского классицизма, пристрастно редактировал свои юношеские произведения, — он старался сообщить им уравновешенность и благородное изящество. Например, от длинного стихотворения «Руссо» Шиллер оставил всего две спокойно-величавых строфы, отбросив двенадцать грубых, стремительно-страстных строф раннего варианта (кстати, составители нового собрания сочинений поступили непоследовательно, опубликовав под 1781 годом именно эти две строфы в элегическом переводе Л. Мея). Л. Гинзбург преодолел гипноз традиционных представлений о Шиллере-классике и возродил Шиллера — «бурного гения». Совсем по-новому зазвучали строфы такого, например, озорного стихотворения, как «Колесница Венеры», — здесь двадцатидвухлетний ученик военной академии бичует похоть и сладострастие, которые, овладевая монархами и полководцами, творят неисчислимые бедствия, превращают сильных мира в деспотов. В стихотворении Шиллера, где народ творит суд над Афродитой-Кипридой и предает ее позорной казни, звучит неукротимое бешенство юного бунтаря, не связывающего себя никакими литературными или нравственными условностями. Вот перед народом и читателем появляется богиня низких страстей — немецкая поэзия была не слишком привычна к такой вульгарной речи, какая звучит в шиллеровских строках:

Klingklang! Klingklang! schimpflich hergetragen  
 Von des Pöbels lärmendem Hussa!  
 Angejochet an den Venuswagen  
 Bring' ich sie, die Metze Cypria.

Manch Histörchen hat sie aufgespulet,  
Seit die Welt um ihre Spindel treibt,  
Hat sie nicht der Jahrzahl nachgebuhlet,  
Die sich vom verbot'nen Baume schreibt?

Hum! Bis hierher dachtest du's zu sparen?  
Mamsell! Gott genade dich!  
Wiß! so sauber wirst du hier nicht fahren,  
Als im Arm von deinem Ludewig.

Noch so schelmisch mag dein Auge blinzen,  
Noch so lächeln dein verhexter Mund,  
Diesen Richter kannst du nicht scharwinzen  
Mit gestohlner Mienen Gaukelbund.

Ja so heule — Metze, kein Erbarmen!  
Streift ihr keck das seidne Hemdchen auf!  
Auf den Rücken mit den runden Armen!  
Frisch! Und patschpatsch! mit der Geißel drauf!

Перевод В. Зоргенфрея точен, — он весьма близко воспроизводит мысль, образный строй, интонацию Шиллера:

Дзинь-дзинь-дзинь! Трясется колесница,  
И кругом гогочет праздный сброд,  
И Киприда, мерзкая блудница,  
Перед нами предстает.

Много ты историй натворила  
С той поры, как мир взяла в узду,  
Ровным счетом столько ты блудила,  
Сколько лет запретному плоду.

Думаешь, и дальше обойдется?  
Нет, красотка! Мы не пощадим!  
Знай, тебе не так легко придется,  
Как с Людовиком твоим.

Строй, блудница, глазки сколько хочешь  
И чаруй улыбкой колдовской:  
Этого судью не обморочишь  
Тонкою игрою плутовской.

Хнычь, визжи от боли и от муки!  
Рубашонку заверните ей!  
За спину ей розовые руки!  
Так! И плеткой, плеткой посильней.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ф. Шиллер. Избранные стихотворения и драмы. Л., Гослитиздат, 1937. стр. 89.

Заслуга В. Зоргенфрея в том, что он был первым, кто попытался найти русское соответствие такой «бурной» поэзии — до него «Колесница Венеры» вообще не переводилась; видимо, эта вещь слишком уж противоречила сложившимся представлениям о Шиллере — друге Гете и авторе «Марии Стюарт». Проф. С. А. Венгеров, академический историк литературы, не включил ее в собрание сочинений. Однако В. Зоргенфрей был слишком эстет, чтобы подобрать к шиллеровским вульгаризмам подходящий ключ: «Histörchen» у него — «истории» (в оригинале куда грубее!), «aufgespulet» (отколола, оторвала) — «натворила», «Hum!», «Mamsell», «scharwinzen», «Metze», «Frisch! und patschpatsch!» — все эти грубые слова, междометия, звукоподражания переданы ослабленно, деликатно. Два десятилетия спустя Л. Гинзбург прочел эти строфы совсем иначе, они звучали так:

Дин-дон-дón! — летит по всем дорогам.

Гогот черни слышится вдали.

В кандалах, прикованную к дрогам,

Шлюху Афродиту привезли.

Вот она — блудница, что от века

Род людской морочила всегда.

Не она ль смутила человека

Красотой запретного плода?

Стой, мамзель! Иль мыслишь, как доселе,

Справедливой кары избежать?

Ты не у Людовика в постели!

Здесь тебе помост, а не кровать!

Не к чему сегодня строить глазки,

Повторять кокетливую ложь.

Не спасут заученные ласки —

Этого судью не проведешь.

Вой, каналья! Нет тебе пощады!

Ну-ка, юбку заверните ей!

Плетью — хватъ по розовому заду!

Так! Еще раз! Всыпьте посылней!<sup>1</sup>

Может показаться странным сочетание высоких слов и оборотов: «мыслишь, как доселе», «блудница»,

<sup>1</sup> Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7-ми томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 85—86.

«справедливая кара» с низкими — «плетью — хватъ...», «всыпьте посильней!». Но именно это слияние резко разнородных стилистических элементов свойственно молодому Шиллеру. Ведь и в подлиннике одический синтаксис сочетается с грубо просторечной лексикой. У Шиллера в переводе Л. Гинзбурга появилась огромная энергия ненависти, которая в прежнем переводе была нейтрализована гладкими литературными сочетаниями. Вот еще в сопоставлении несколько строф из разных мест стихотворения, — таких, где Шиллер переходит к гражданской теме:

В. Зоргенфрей

Л. Гинзбург

Тут и боги научились  
чувствам —  
Соревнуют даже со скотом;  
Римлянин Назон с большим  
искусством  
Повествует нам о том.

Именем державной этой твари  
Правят проходимцы-наглецы,  
Разжигают похоть в государе,  
Добывают царства и венцы.

Там не раз носители  
короны  
Делались подобием скота,  
И об этом в хронике  
Назона  
Есть весьма занятные места.

Возле коронованного зверя  
Суетятся сводни и дельцы,  
Фавориткам отпирая двери,  
Добывают деньги и венцы.

Новый перевод гораздо ближе к шиллеровскому необузданному стиху:

Lose Buben mäkeln mit dem Fürstensiegel,  
Kreaturen vom gekrönten Tier,  
*Leihen dienstbar seiner Wollust Flügel,*  
Und ermauscheln Kron' und Reich dafür.

Жирным шрифтом выделены вульгаризмы, курсивом — контрастирующие с ними высокие обороты. Именно это внутреннее противоречие шиллеровской стилистики нашло сходное выражение во всем переводе Л. Гинзбурга.

Переводя «Колесницу Венеры», Л. Гинзбург должен был отталкиваться от образа этого стихотворения, уже созданного В. Зоргенфреем. В других случаях он поднимал целину: ряд вещей, переведенных им для нового собрания сочинений, вообще не включался в русские издания, — видимо, русские историки немецкой литературы, вслед за самими немцами, счи-

тали их незначительными. Л. Гинзбург в переводе раскрыл стилистическое своеобразие удивительных для той эпохи демократических интонаций, — и теперь мимо них не пройдет ни один читатель, любящий в Шиллере не только гармонию его зрелого классицизма, но и озорной порыв его юношеской лирики. Таковы стихотворения 1781 года — «Вытрезвление Бахуса» и, в особенности, «Мужицкая серенада», которую необходимо привести параллельно с немецким текстом — здесь новый, не замечавшийся до сих пор облик Шиллера особенно очевиден.

### Bauerständchen

Mensch! Ich bitte, guck heraus!  
 Klecken nicht zwo Stunden,  
 Steh' ich so vor deinem Haus,  
 Stehe mit den Hunden.  
 's regnet, was vom Himmel mag,  
 's g'wittert wie zum Jüngsten  
 Tag,

Pudelnäß die Hosen!  
 Platschnäß Rock und Mantel, ei!  
 Rock und Mantel nagelneu,  
 Alles dieser Losen!  
 Draußen, draußen Saus  
 und Braus!  
 Mensch! Ich bitte, guck heraus!

Ei, zum Henker! guck heraus!  
 Löscht mir die Laterne —  
 Weit am Himmel Nacht  
 und Graus!  
 Weder Mond noch Sterne!  
 Stoß' ich schier an Stein  
 und Stock,  
 Reiß' Wams und Überrock,  
 Ach, daß Gott erbarmel!  
 Hecken, Stauden ringsumher,  
 Gräben, Hügel kreuz und quer,  
 Breche Bein und Arme.  
 Draußen, draußen Nacht  
 und Graus!  
 Ei, zum Henker, guck heraus!

Ei, zum Teufel! guck heraus!  
 Höre mein Gesuche!  
 Beten, Singen geht mir aus,  
 Willst du, daß ich fluche?

### Мужицкая серенада

Слышишь? Выгляни в окно!  
 Средь дождя и мрака  
 Я торчу давным-давно,  
 Мерзну, как собака.  
 Ну и дожди! Потоп кругом!  
 Барабанит в небе гром.  
 Спрятаться куда бы?  
 До чего же ливень зол!  
 Мокнут шляпа и камзол  
 Из-за вздорной бабы.  
 Дождь и гром. В глазах  
 черно.  
 Слышишь? Выгляни в окно!

К черту! Выгляни в окно!  
 Холод сводит скулы.  
 Месяц спрятался. Темно.  
 И фонарь задуло.  
 Слышишь? Если, на беду,  
 Я в канаву упаду —  
 Захлебнуться можно.  
 Темнота черней чернил.  
 Дьявол, знать, тебя учил  
 Поступать безбожно!  
 Дождь и гром. В глазах  
 черно.  
 Баба, выгляни в окно!

Дура, выгляни в окно!  
 Ах, тебе не жалко?  
 Я молил, я плакал, но —  
 Здесь вернее палка.

Muß ich doch ein Hans Dampf  
 sein,  
 Frör' ich nicht zu Stein  
 und Bein,  
 Wenn ich länger bliebe?  
 Liebe, das verdank' ich dir,  
 Winterbeulen machst du mir,  
 Du vertrackte Liebe!  
 Draußen, draußen Kalt  
 und Graus!  
 Ei, zum Teufel, guck heraus!

Donner alle! Was ist das,  
 Das vom Fenster regnet?  
 Garst'ge Hexe, kotignaß  
 Hat mich eingesegnet.  
 Regen, Hunger, Frost und Wind  
 Leid' ich für das Teufelskind,  
 Werde noch gehudelt!  
 Wetter auch! Ich packe mich!  
 Böser Dämon, tummle dich,  
 Habe satt gedudelt!  
 Draußen, draußen Saus  
 und Braus!  
 Fahre wohl — ich geh'  
 nach Haus.

Иль я попросту дурак,  
 Чтоб всю ночь срамиться так  
 Перед целым светом?  
 Ноют руки, стынет кровь, —  
 Распроклятая любовь  
 Виновата в этом!  
 Дождь и гром. В глазах  
 черно.  
 Стерва, выгляни в окно!

Тьфу ты черт! Дождусь ли  
 дня? ..  
 Только что со мною? ..  
 Эта ведьма на меня  
 Вылила помой!  
 Сколько я истратил сил,  
 Холод, голод, дождь сносил  
 Ради той чертовки!  
 Дьявол в юбке! .. Хватит петь!  
 Не намерен я терпеть  
 Подлые издевки.  
 Дождь и ветер! Шут с тобой!  
 Баста! Я пошел домой!

Не слишком ли много грубой брани в русском переводе? Бедняга, ожидавший свидания, называет обманщицу вздорной бабой, душой, стервой, ведьмой, чертовкой. Но в оригинале обращения ничуть не менее выразительные — Mensch, diese Lose, garst'ge Hexe, Teufelskind, а брани — хоть отбавляй: Ei, zum Henker! Ei, zum Teufel! Donner alle! Не говорим уж о вульгарных словах и оборотах, невозможных в стихах той эпохи: pudelnaß, platschnaß, kotignaß, guck heraus, werde noch gehudelt, Wetter auch! .. Habe satt gesudelt и т. п. Вот, стало быть, каков из себя молодой Шиллер, — кто бы мог подумать? Нужно было сквозь многолетние наслоения лака увидеть настоящего Шиллера, который оказался озорником и бунтарем ничуть не меньше, чем другие юноши-поэты, скажем Пушкин или Маяковский. Дерзкая ломка складывавшихся десятилетиями, а то и веками историко-литературных репутаций — залог открытый в поэтическом переводе. Л. Гинзбург так прочел и так воспроизвел по-русски молодого Шиллера, что не



только для наших, но даже и для немецких шиллероведов откроются новые, намеренно или по традиции забытые, аспекты Шиллера.

Позволим себе отступление.

Необходимо оговориться, что на этом пути смельчака подстерегают опасности. Когда, например, Л. Пеньковский в раннем варианте своего перевода гейневской «Германии» широко пользовался бранным словарем, это было нарушением стилистики Гейне, которому свойственна более изящная форма высказываний, чем: «Дубины! вам ничего не найти» (Ihr Toren — глупцы, гл. XI), «Не стервой немецкой бы Раумер был» (Lump — прохвост, гл. XI), «Не гофрат и не прочая сволочь я» (гл. XII).<sup>1</sup> Не совершил стилистического открытия и А. Овчинников, который в 1851 году опубликовал в Риге перевод «Фауста» под заглавием: «Фауст. Полная немецкая трагедия Гете, вольно переданная по-русски А. Овчинниковым». Автор перевода задался целью заново открыть стиль гетевской поэмы, для каковой цели ему, как он писал в предисловии, «надо было собраться со всем сказочным духом русского мудрословия».<sup>2</sup> Это «мудрословие» подсказало переводчику такие небывальщины, как *щалберь, глупендй, дошляк, добутуситься, прокукнуться, подсластуля, подсвиштуля, облыжнорылый, звездня, взмазня, терня, любня, деваха* и проч. «Женская болтовня» (2 ч., 1 акт, сцена «Императорский дворец») передается так:

#### БАБЬИ ЗВЯКИ

Там на четверке колесят. . .  
Фыряет — знать то прокурат;  
А трутень фофанит с запят,  
Сам испитой — живья ни-ни!  
И тих — никшни! хотя щипни;  
Одышкой чахнет искони. . .

---

<sup>1</sup> См. в той же рецензии А. Федорова в журн. «Звезда», 1935, № 5, стр. 227—228.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: В. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., Гослитиздат, 1937, стр. 546—547.

А в сцене «Скалистые бухты Эгейского моря» (2 ч., II акт) Фалес, восторженно приветствуя Океан, восклицает:

Чем был бы мир без Океана? . . . шиш!  
Ты, Синий, все живишь и всех свежишь.

Э х о  
(с целым хором)

Ты, сыне, все жидишь и всех смешишь.

У Гете:

Du bist's, der das frischeste Leben erhält.

Е с h o

Du bist's, dem das frischeste Leben entquell.

(Ты тот, от кого истекает самая свежая жизнь.)

Перевод Овчинникова приобрел в истории русской литературы репутацию не стилистического новаторства, но забавного анекдота.

Открытие Л. Гинзбургом стиля молодого Шиллера оказалось дополнением к другому открытию, сделанному тоже сравнительно недавно, в 1936 году, и тоже касающемуся молодого Шиллера, хотя и совсем другой области его творчества. Речь идет о гимне «К Радости» — он уже упоминался во второй главе. Переводивший этот гимн в 1827 году Ф. Тютчев придал ему характер чуть ли не молебствия:

Радость, первенец творенья,  
Дщерь великая Отца,  
Мы, как жертву прославленья,  
Предаем тебе сердца!  
Все, что делит прихоть света,  
Твой алтарь сближает вновь;  
И душа, тобой согрета,  
Пьет в лучах твоих любовь.

Х о р

В круг единый, божьи чада!  
Ваш Отец глядит на вас!  
Свят его призывный глас  
И верна его награда!

Славянские *дщерь, чада*, христианско-литургические образы *алтаря, любви* придают тютчевскому стихотворению совершенно особый характер, ничуть не

похожий на языческий пафос шиллеровского гимна. Линию Тютчева продолжил поэт-переводчик А. Струговщиков (1845):

Радость, дочь благого неба,  
Радость, искра божества!  
Ангел, мы тебя встречаем  
С музой, с чашей торжества!  
Мы летим в твои объятия,  
В твой радушный, светлый дом;  
Люди там — друзья и братья,  
Где коснешься ты крылом.

Х о р

Обнимитесь, люди-братья,  
Ангел радости зовет:  
Там любви! В ее объятиях  
Добрый наш отец живет.

Надо ли говорить, что этот рождественский «ангел радости» не имеет ничего общего с Шиллером? Еще гораздо меньше похож на немецкого поэта ложно-элегический, безвкусный перевод В. Бенедиктова (1857), исполненный в заунывном размере четырех-стопного дактиля, чередующегося с трехстопным:

Радость — ты искра небес! Ты божественна,  
Дочь Елисейских полей!  
Мы, упоенные, входим торжественно  
В область святых твоих.  
Все, что разрознено света дыханием,  
Вяжешь ты братства узлом;  
Люди там братья, где ты над созданием  
Легким повеешь крылом.

Х о р

Всем простерты объятия,  
Люди, всех лобзаем вас!  
Там, под звездным сводом, братья,  
Должен быть отец у нас!

И гениальный тютчевский псалом, и бездарная бенедиктовская элегия в равной мере далеки от торжественного, но в то же время предельно простого и сдержанного стиля Шиллера, в котором лишь синтаксическое движение и отдельные слова (Elysium — Элисий, греческие поля блаженных; feuertrunken — «опьяненные огнем», составной эпитет по образцу гомеровских) сообщают строфе эллинский характер:

Freude, schöner Götterfunken.  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmlische, dein Heiligtum.  
Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt:  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

#### Chor

Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuß der ganzen Welt!  
Brüder — überm Sternenzelt  
Muß ein lieber Vater wohnen.

Шестнадцать русских поэтов-переводчиков перевели гимн «К Радости», и ни один из них не открыл подлинной идейно-стилистической сущности стихотворения. Понятно, что трактовка Тютчева, придававшая Шиллеру черты христианского псалмопевца, искажает перспективу творческого развития немецкого поэта. Понятно и то, что бенедиктовская унылая напевность начисто лишает Шиллера присущей ему индивидуальности.

В 1936 году вышел в свет перевод А. Кочеткова, до известной степени более верный Шиллеру, чем переводы его предшественников:

Радость, дочь иного края,  
Свет, что с неба к нам слетел,  
Входим, хмельноогневая,  
В элизийский твой предел.  
Вяжешь вновь жезлом крылатым,  
Что разрознил жалкий век.  
Снизойдешь — и станет братом  
Человеку человек.

#### Хор

Обнимитесь, миллионы!  
Поцелуй — вселенной всей.  
Братья! над шатром ночей —  
У отца благи законы.<sup>1</sup>

А. Кочетков сделал попытку приблизиться к Шиллеру, но попытка эта оказалась малоудачной. Шиллеровская «искра богов» ничуть не похожа на не-

<sup>1</sup> Шиллер. Стихотворения. М., Гослитиздат, 1936, стр. 55.

внятный, неуклюже выраженный образ «свет, что с неба к нам слетел»; эпитет «хмельноогневая» создан в подражание Шиллеру, но он бессодержателен и при этом ошибочно отнесен к самой Радости. Невыразительны глаголы «вяжешь», «разрознил», «снизойдешь». «Жалкий век» — произвольная выдумка переводчика. Скверно, банально и какофонично звучит калькированный с немецкого хор — «Поцелуй — вселенной всей», а также «У отца благи законы». Хорошие строки «...станет братом / Человеку человек» не могут спасти стихотворения.

Одновременно с этим переводом, в 1936 году, гимн «К Радости» был опубликован в переводе М. Лозинского:

Радость, чудный отблеск рая,  
Дочь милая богам,  
Мы вступаем, неземная,  
Огнехмельные, в твой храм.  
Власть твоя связует свято  
Все, что в мире врозь живет:  
Каждый в каждом видит брата  
Там, где веет твой полет.

#### Х о р

Обнимитесь, миллионы!  
В поцелуе слейся, свет!  
Братья, над шатром планет  
Есть отец, к сынам склоненный.<sup>1</sup>

М. Лозинский тоже передал составной эпитет Шиллера, но он нашел единственный точный эпитет — *огнехмельные* (то есть «охмелевшие от огня»), окрасивший строфу в необходимый тон. Он сказал «дочь милая богам» — во множественном числе, отойдя от христианской образности. Он воспроизвел величавую музыкальность и простоту шиллеровского античного стиля. В новом собрании сочинений (1955) перевод М. Лозинского заменен переводом И. Миримского, о котором шла речь выше. Вот первая строфа:

Радость, пламя неземное,  
Райский дух, слетевший к нам,

---

<sup>1</sup> Ф. Шиллер. Стихотворения и драмы. Л., Гослитиздат, 1937, стр. 31.

Опьяненные тобою,  
Мы вошли в твой светлый храм.  
Ты сближаешь без усилия  
Всех разрозненных враждой,  
Там, где ты раскинешь крылья,  
Люди — братья меж собой.

### Х о р

Обнимитесь, миллионы!  
Слейтесь в радости одной!  
Там, над звездною страной, —  
Бог, в любовь пресуществленный.

Можно без труда увидеть, что поэтическое истолкование И. Миримского — шаг назад по сравнению с достижением М. Лозинского. Осталась простота, но величая торжественность утрачена вместе с великолепным интонационно-синтаксическим ходом у Лозинского и изобретенным им сложным эпитетом: «Мы вступаем, неземная, / Огнемельные, в твой храм». Утрачен и эллинский колорит гимна — в последнем стихе хора опять (даже в большей мере, чем у Тютчева!) зазвучала христианская религиозность: «Бог, в любовь пресуществленный». Нет у Шиллера ни любви, ни бога: у него есть «ein lieber Vater» — «добрый отец». Нет у Шиллера никакого «пресуществления в любовь» — это неудачная выдумка переводчика.

М. Лозинский открыл стилистическую суть шиллеровского творения. Как видим, это было нелегко: больше столетия русские поэты не могли до нее добраться.

В отношении европейских поэзий можно говорить о частных переводческих открытиях — отдельных поэтов (Бернс), отдельных периодов в творчестве великих поэтов (молодой Шиллер), отдельных крупных произведений того или иного великого поэта («Дон Жуан» Байрона, «Фауст» Гете). Но поэзию Востока советским переводчикам пришлось открывать заново — целиком. Она попросту не существовала по-русски. Это особенно ясно на примере поэзии китайской.

Китай насчитывает несметное число поэтов. Достаточно сказать, что только в течение трехсот лет так называемой эпохи Тан (618—905 гг. н. э.) творило более двух тысяч двухсот поэтов, — вышедшее в 1703 году «Императорское издание» включает около 49000 стихотворений. Русский читатель не знал всего этого богатства. В 1914 году вышла в свет антология «Свирель Китая», составленная Вяч. Егорьевым и В. Марковым, из которой читатель мог получить какое-то представление о китайской классической поэзии. Вот, например, стихотворение великого лирика Ли Бо из этой антологии:

ЛЕСТНИЦА ПРИ ЛУННОМ СВЕТЕ

Из белого, прозрачного нефрита  
Подымается лестница,  
Обрызганная росой...  
И в ней светится полная луна...

Все ступени мерцают лунным светом.  
Царица в длинных одеждах  
Поднимается по ступеням,  
И роса, переливаясь,  
Мочит края благородных покровов.

Она идет к павильону,  
Где длинные лучи  
Прядут свою ткань.  
Ослепленная, останавливается она на пороге...  
Ее рука тихонько спускает жемчужный занавес,  
И ниспадают чудные камни,  
Журча, как водопад,  
Пронизанный лучами солнца.  
И внимает царица журчанью  
И с грустью смотрит на лунный свет,  
На осенний лунный свет,  
Льющийся сквозь жемчуг.  
...И долго с грустью смотрит на лунный свет.<sup>1</sup>

Велико должно быть изумление читателя, узнавшего, что в оригинале этим двадцати двум многословным строкам соответствуют всего лишь четыре строки, состоящие самое большее из пяти слов каждая:

<sup>1</sup> Вяч. Егорьев и В. Марков. Свирель Китая. СПб., 1914. Цит. по дисс. О. Л. Фишман «Ли Бо в европейской науке» (ЛГУ, 1946).

Юй цзе шэнь бай лу,  
Е цзю цинь ло ва.  
Уюе, ся шуй-цзин лянь,  
Линлун ван цю юе.

(В древнем произношении выделенные курсивом слова — окончания 1, 2 и 4-го стихов — рифмовались.)

В подстрочном переводе это означает:

#### ТОСКА НА ЯШМОВЫХ СТУПЕНЯХ

Яшмовые ступени рожают светлую росу,  
[Мне] ночь долга, [роса] увлажнила [мой] кружевной чулок,  
Ухожу [в дом], опускаю хрустальный занавес,  
Сквозь [него] гляжу вдаль на осеннюю луну.

Художественная сила классических древних четверостиший — в их поразительной краткости. Каждая строка содержит лишь один существенный образ, до предела насыщенный смыслом. Так, второй стих, собственно, значит: героиня стихотворения так долго стоит (на ступеньках, которые словно сделаны из белой яшмы — ведь они залиты луной!) среди ночной прохлады, что сырость ночи пропитывает ее кружевные чулки. Поэт ничего не сказал ни об одиночестве героини, ни о гложущей ее тоске по любимому, — все это дано только в образе и через образ.

Можно ли средствами русского стиха воспроизвести такую поэзию? Акад. В. М. Алексеев, опубликовавший в 1922 году под своей редакцией сборник «Антология китайской лирики», попытался донести до читателя ее своеобразие. Он исходил из того, что, «переводя стих не стихом, мы разрушаем, а не переводим его, и перевод стиха прозообразным способом есть перевод мыслей, а не образов. Только стих, переведенный стихом, есть стихия, переданная стихиею же. На поэзию должна отвечать поэзия, и никакое «стихотворение в прозе» не идет дальше парадокса, ибо это не стихотворение». <sup>1</sup> Вот перевод стихотворения Ли Бо, исполненный Ю. Щуцким под руководством В. М. Алексеева:

<sup>1</sup> В. М. Алексеев. Предисловие к кн.: «Антология китайской лирики эпохи Тан». Пг., «Всемирная литература», 1922, стр. 14.



Я стою... У яшмовых ступеней  
Иней появляется осенний.  
Ночь длинна-длинна... Уже росой  
Увлажнен чулок мой кружевной.  
Я к себе вернулась и, печальна,  
Опустила занавес хрустальный.  
Но за ним я вижу: так ясна  
Дальняя осенняя луна!<sup>1</sup>

Эти строки не идут ни в какое сравнение с бесшабашной болтовней «на китайские темы», выписанной выше из книги «Свирель Китая». Но и здесь далеко до загадочного лаконизма китайского оригинала: восемь строк, объединенных парной рифмовкой, лишние эпитеты, придаточные предложения — все это уводит в сторону от поэтической сжатости подлинника.

В наши дни Александр Гитович так перевел эти стихи:

Ступени из яшмы  
Давно от росы холодны.

Как влажен чулок мой!  
Как осенью ночи длинны!

Вернувшись домой,  
Опускаю я полог хрустальный

И вижу сквозь полог  
Сияние бледной луны.<sup>2</sup>

У Гитовича — пятистопный амфибрахий, разбитый на два полустишия, причем каждая стопа соответствует слову-иероглифу подлинника. В сущности, в каждой строке по 5 (только в последнем стихе — 6) значимых слов, а значит, во всем стихотворении — 21 слово. Дело, однако, не в арифметике, а в могучей концентрации поэтического содержания. Система рифмовки тоже соответствует рифмам Ли Бо.

При этом стихи А. Гитовича высокопоэтичны, они отличаются напряженной сосредоточенностью мысли.

Вот другой пример из Ли Бо — четверостишие

---

<sup>1</sup> Антология китайской лирики эпохи Тан, стр. 91.

<sup>2</sup> Китайская классическая поэзия. М., Гослитиздат, 1956, стр. 116.

«Одиноко сижу в горах Цзинтиншань». В оригинале оно звучит так:

Чжун няо гао фэй цзинь,  
Гу юнь ду цю сянь.  
Сян хань мян бу янь,  
Чжи ю Цзинтиншань.

Подстрочный перевод:

Высокий полет птиц прекратился,  
Сиротливое облако одно уходит без дела,  
Смотрим друг на друга, не пресыщаясь,  
Только есть гора Цзинтиншань.

Это стихотворение о слиянии поэта с природой, о радости единения с миром. Ю. Щуцкий воспроизвел его таким восьмистишием:

Прекратился уж полет высокий  
Птиц, летающих сплошною стаей.  
Тучка сиротливо-одиоко  
На свободе в дали уплывает.  
И, друг другу не надоедая,  
Смотрим друг на друга я и горы.  
И, куда зрения хватает,  
Есть лишь эти горные просторы.<sup>1</sup>

Насколько же концентрированной и полней передана поэтическая мысль Ли Бо у А. Гитовича:

Плывут облака  
Отдыхать после знойного дня.

Стремительных птиц  
Улетела последняя стая.

Гляжу я на горы,  
И горы глядят на меня.

И долго глядим мы,  
Друг другу не надоедая.<sup>2</sup>

А. Гитович позволяет себе очень малые вольности: ему удается, сохранив внешнюю форму, воспроизвести образную структуру и движение мысли древнего лирика. Но и такая степень свободы кажется чрезмерной другому переводчику, работающему над классической китайской поэзией, — Льву Эйдлину. Переводя

<sup>1</sup> Антология китайской лирики эпохи Тан, стр. 45.

<sup>2</sup> Китайская классическая поэзия, стр. 115.

стихи, неизменно приходится что-то терять. В древней лирике, по мнению Л. Эйдлина, наименьшую художественную роль играет рифма, а в угоду ей нередко нужно менять порядок строк (значит, и образов). Так, в приведенном стихотворении Ли Бо сперва говорит о том, что улетели птицы, а затем — что ушли облака; А. Гитович, связанный требованиями рифмы, меняет строки местами. Л. Эйдлин отказывается от рифмы, — это дает ему возможность воспроизводить последовательность образов. Например, в стихотворении Бо Цзюй-и (VIII—IX вв.):

ПЬЮ НОЧЬЮ НА ОЗЕРЕ

За городом  
Радушная луна.

У озера  
Хмельных будящий ветер.

Кто пригласил  
Правителя к вину?

Вот красный свет  
В плывущей ночью лодке.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Бо Цзюй-и. Четверостишия. Перевод Л. Эйдлина. М., Гослитиздат, 1949, стр. 98. Заметим, что, отбрасывая рифму, Л. Эйдлин не затрагивает художественного нерва древней лирики. Совсем иначе получается, например, при безрифменном переложении стихов Маяковского — так на французский язык переводит эти стихи Эльза Триоле: Маяковский теряет поэтическое своеобразие. В самом деле, представим себе Маяковского без рифм. Вот в порядке эксперимента:

Билет —  
                    щелк.  
                    Щека —  
  чмок.  
Свисток, —  
                    и рванулись туда мы,  
куда,  
                    как сельди  
  в чулочную сеть,  
плывут  
                    кругосветные *тетки*.

Мы только убрали рифмы, заменив слова «в сети чулок» и «дамы». Что осталось от четверостишия? Оно помертвело, безнадежно пожухло, утратило свою жизнь. В переводе на французский язык Маяковский без рифм звучит примерно так. Впрочем, Э. Триоле ставит себе скорее информационные цели, чем цель создания художественного подобия.

Третий вариант воспроизведения древнекитайского четверостишия — стихов Ли Шан-иня (VIII— IX вв.) — мы находим у Анны Ахматовой:

День кончился, печаль в душе моей,  
На Гуюань я еду меж ветвей. . .  
Вечерняя заря прекрасна,  
Но сумрак все становится черней.

А. Ахматова старается еще ближе подойти к структуре подлинника — ее пятистопный ямб составляет одну строку, не распадаясь на полустипхи, а число слов в стихотворении — ровно 20 (включая и служебные!). Зато третий стих, стоящий вне рифмы, укорочен и выделен еще и ритмически.

Нет у наших поэтов-переводчиков единообразия в воссоздании классических китайских четверостиший. Это и хорошо. Важно не то, чтобы все работали на один манер (это было бы гибелью искусства!), а то, чтобы подлинники художники воспроизводили средствами своего искусства лаконизм и поэтичность древней лирики. Если сейчас вспомнить, как всего лишь пятьдесят лет назад в России переводили китайских поэтов, — это покажется неправдоподобным. Между тем не далее как в 1910 году некто Доброхотов опубликовал в «Вестнике иностранной литературы» стихотворение «Из Ли Тай Пе» (то есть Ли Бо), которое звучит так:

У меня есть флейта, флейта из нефрита,  
Я на ней, бывало, песни людям пел.  
Люди осмеляли песню ядовито, —  
Флейты дух певучий к небу улетел  
И пропел там песни на лазури ясной  
В розовом жилище радостных богов.  
Весело под звуки флейты сладкогласной  
Танцевали боги в дымке облаков. . .  
На певучей флейте я играю снова  
Ночью молчаливой и в сиянье дня. . .  
Люди сладким звукам внемлют несурово —  
Люди, как и боги, поняли меня.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Вестник иностранной литературы», 1910, № 2.

Вполне очевиден громадный путь, который проделало искусство стихотворного перевода от такого северянинско-бальмонтского «Ли Тай Пе» до подлинного Ли Бо. Ни один специалист-синолог так и не обнаружил оригинал, над которым измывался г-н Доброхотов, — стихотворение «У меня есть флейта...» проникнуто пренебрежением к китайскому словесному искусству. Его автор, видимо, стремился только к одному — подалее уйти от подлинника. Упоминая имя Бальмонта, я пользуюсь не условной метонимией, а имею в виду нечто вполне конкретное. В 1908 году К. Бальмонт выпустил книжку переводных стихов, названную с такой же безвкусной претенциозностью, как и большинство других его сборников, — «Зовы древности». Среди прочих авторов мы встречаемся здесь и с «Царем Китайских поэтов» — так Бальмонт в своих «Изъяснительных замечаниях» (!) характеризует «Ли Тай Пе», то есть Ли Бо, который в этой типичной для времени антологии представлен стихотворением «Перед сумраком ночи» с подзаголовком «Крик воронов». Вот оно:

В облаке пыли татарские лошади с ржаньем промчались прочь.  
В пыльной той дымности носятся вороны — где б скоротать  
эту ночь.  
Близятся к городу, скрытому в сумраке, ищут на черных стволах.  
Криком скликаются ворон с подругою, парно сидят на ветвях.

Бранный герой распростился с подругою, бранный герой —  
на войне.  
Вороны каркают в пурпуре солнечном, красная гарь на окне.  
К шелковой ткани она наклоняется, только что прыгал челнок.  
Карканье ворона слыша, замедлила, вот замирает станок.

Смотрит в раскрытые окна, где зорями дразнят пурпурности штор.  
Вечер разорванный в ночь превращается, черным становится взор.  
Молча идет на постель одинокую, вот уронила слезу.  
Слезы срываются, ливнем срываются, — дождь в громовую грозу.

Эти стихи сочинены пятьдесят с небольшим лет тому назад. Кажется однако, что они принадлежат к другой геологической эре. Неужели еще так недавно кому-то нравились манерные, пошлейшие слова *дымность*, *солнечный пурпур*, *пурпурность штор*, все эти

зловещие *черные стволы и черные взоры, зори и красная гарь!*.. Неужели кто-то испытывал художественную радость от безудержного, патологического словоизвержения, в мутной воде которого тонет любая, самая прекрасная поэтическая мысль! Подумать только: двенадцать строк семистопного дактиля, — сверхдлинного размера, который почти не встречается в русских стихах! Г. Шенгели в книге о стихосложении указывает на то, что семи- и восьмистопный дактиль «в поэтическую практику не вошли». <sup>1</sup> А вот К. Бальмонт применил его, и для какой же цели? Чтобы как можно многословнее передать по-русски самые краткие и сжатые стихи на свете, — китайские стихи VIII века! Двенадцать с половиной столетий назад писал Ли Бо, но его искусство до сих пор ничуть не померкло, потому что оно — искусство, в отличие от словесного блюда декадентствующих пошляков начала нашего века. Ли Бо возродился для нас в переводе А. Гитовича. Сопоставляя его с виршами Бальмонта, мы обнаружим: две строки Гитовича (или, вернее, один стих пятистопного ямба, графически разбитый на две строки) регулярно соответствуют двум строкам Бальмонта. Но у Гитовича в этих двух строках постоянно по 5 слов, а у Бальмонта в соответствующих им четырнадцати стопах дактиля — 14—15, в три раза больше, и все эти лишние слова — лишние. Вот у А. Гитовича это же стихотворение Ли Бо, названное «Ночной крик ворона»:

Опять прокаркал  
Черный ворон тут.

В ветвях он хочет  
Отыскать приют.

Вдова склонилась  
Над станком своим —

Там синий шелк  
Струится, словно дым.

Она вздыхает  
И глядит во тьму:

---

<sup>1</sup> Г. Шенгели. Техника стиха. М., Гослитиздат, 1960, стр. 61.

Опять одной  
Ей ночевать в дому.<sup>1</sup>

Чтобы получить формулу прогресса за полстолетия, достаточно сопоставить пиротехнику Бальмонта в строках: «Смотрит в раскрытые окна, где зорями дразнят пурпурности штор. / Вечер разорванный в ночь превращается, черным становится взор» с мужественным, простым стихом Гитовича: «Она вздыхает и глядит во тьму».

А. Гитович открыл для русских читателей лиризм великого Ли Бо, стремясь как можно ближе подойти к поэтическому содержанию древнего лирика. Уважение к иноязычному искусству и позволило А. Гитовичу обогатить современную русскую литературу подлинными жемчужинами поэзии. Приведу одно из таких стихотворений Ли Бо:

И ясному солнцу  
И светлой луне

В мире  
Покоя нет.

И люди  
Не могут жить в тишине,

А жить им —  
Немного лет.

Гора Пэнлай  
Среди волн морских

Высятся,  
Говорят.

Там в рощах  
Нефритовых и золотых

Плоды,  
Как огонь, горят.

Съешь один,  
И не будешь седым,

---

<sup>1</sup> Ли Бо. Избранная лирика. Перевод А. Гитовича. М., Гослитиздат, 1957, стр. 147.

А молодым  
Навек.

Хотел бы уйти я  
В небесный дым,

Измученный  
Человек.<sup>1</sup>

Рядом с художественным открытием древней китайской лирики нужно поставить еще несколько открытий, которые могли быть сделаны только в нашу эпоху — эпоху безграничного уважения к особенностям иноязычной культуры. Это корейская поэзия, переведенная Анной Ахматовой, и японская лирика — трехстишия «хокку», воссозданные Верой Марковой. И тот, и другой сборники сразу по выходе стали фактом нашего поэтического сознания. О стихах Веры Марковой с восхищением пишет Аделина Адалис в книжке «Любите поэзию»; эти трехстишия она называет «крохотные кристаллики, как бы содержащие в своих «решетках» тайну тонкого вещества поэзии».<sup>2</sup>

В самом деле, в краткости, гравюрной точности и ювелирной чистоте отделки, недоговоренности, требующей сотворчества от читателя, — особая красота этих «хокку» позднего средневековья:

Луна над горой.  
Туман у подножья.  
Чернеют поля.

---

Опала листва.  
Весь мир одноцветен.  
Лишь ветер гудит.

---

Бабочкой никогда  
Не станет этот червяк, а дрожит  
На осеннем ветру.

---

<sup>1</sup> Ли Б о. Избранная лирика, стр. 49—50.

<sup>2</sup> А делина А далис. Любите поэзию. М., «Знание», 1961, стр. 28.



В пути я занемог.  
И все бежит, кружит мой сон  
По выжженным полям.<sup>1</sup>

Вера Маркова не подлаживалась к читателю, которому форма «хокку» может оказаться непонятной. Она не старалась украсить трехстишия рифмами или растолковать их. Она подошла к своему делу как истинный ученый и как художник-новатор, и усилия ее увенчались успехом: стихи-переводы стали в один ряд со стихами сегодняшних русских поэтов, оставаясь кристаллами японской — только японской! — поэзии.

Корейские «сичжо» — тоже трехстишия; при этом каждый стих разделен цезурой на два полустихия по две стопы. Анна Ахматова, переводившая классическую лирику корейского народа с помощью профессора А. А. Холодовича и сотрудников кафедры корейской филологии ЛГУ, тоже шла по пути наибольшего сопротивления. Она пыталась быть столь же лаконичной и содержательной, как древние корейские мастера. Никаких побрякушек, никаких уступок публике, разъяснений, — абсолютная, предельная словесно-интонационная точность:

На яркой пестроте цветов  
Две бабочки всегда вдвоем;

Средь зелени плакучих ив  
Две иволги всегда вдвоем.

Живое все всегда вдвоем,  
Лишь я на свете одинок.

*(Сон Кан)*

Слово напишу я и заплачу,  
Напишу другое и вздохну,

Словно не письмо пишу — рисую  
И слезами разбавляю тушь.

Милая, прости мне мой рисунок,  
С горем в сердце я тебе писал.

*(Неизвестный поэт)<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Японские трехстишия. Перевод Веры Марковой. М., Гослитиздат, 1960.

<sup>2</sup> Корейская классическая поэзия. Перевод Анны Ахматовой. М., Гослитиздат, 1958.

Все сказанное в этой главе еще раз напоминает о большой общественной роли переводчика-поэта. Нет, он не пассивный перелагатель чужих стихотворений, — он активнейший участник творческого, все более глубокого постижения лучших образцов мировой культуры. Осознание художественного стиля поэтов прошлого и настоящего — процесс длительный и сложный. Переводчик может и тормозить его — так бывало не раз в XIX и в начале XX века, — но он может и резко ускорить прогресс. В этом прямая обязанность переводчика перед отечественной поэзией. Каждое сделанное им художественное открытие — весомый вклад в сокровищницу культуры своей страны. Каждое такое открытие способствует взаимопониманию народов, которых разъединяет различие в языках.

МЕТР.

РИТМ.

ИНТОНАЦИЯ

Если бы содержание моих Римских Элегий изложить в тоне и размере байроновского *Дон Жуана*, то все сказанное там показалось бы совершенно неприличным.

*Гете, из беседы с Эккерманом*

Приводя во второй главе варианты пушкинского письма к Плетневу, мы хотели показать, как любой, даже ничтожный ритмический сдвиг влечет за собой изменение поэтического содержания. Нет ничего проще, как сделать отсюда вывод о необходимости точно воспроизводить размер подлинника.

Верно ли это? Далеко не всегда. Один и тот же размер на разных языках может обладать иной функциональной нагрузкой. Причин этого явления много. Прежде всего не следует забывать о звуковом неравенстве языков. Этот вопрос недостаточно исследован, хотя некоторые изыскания уже имеются. Так, голландский языковед Гердан составил сравнительную таблицу длины слов в нескольких языках — английском, немецком и русском (на тысячу слов текста):

	1 слог	2 слога	3 слога	4 слога	5 слогов	6 слогов	Средняя длина
английский	824	139	30	6	1	—	1,22
немецкий	420	342	121	41	8	—	1,74
русский	328	288	237	121	19	6	2,24

Статистические данные Гердана говорят о том, что в среднем английские слова вдвое, а немецкие в пол-

тора раза короче русских.<sup>1</sup> Можно ли, переводя с русского на литовский, неизменно придерживаться «эквиметрии» (равнослабости), если, по горестному утверждению одного из видных поэтов-переводчиков Литвы Антанаса Венцловы, «большинство наиболее распространенных русских слов короче соответствующих литовских»? Венцлова приводит такой список: день — diena (1—3), ночь — naktis (1—2), час — valanda (1—3), весна — pavasaris (2—4), лето — vasara (2—3), жизнь — gyvenimas (1—4), петь — dainuoti (1—4).<sup>2</sup>

Таково же соотношение грузинского языка — и, скажем, английского: грузинские слова в огромном большинстве случаев длиннее английских в три или даже четыре раза. Грузинские теоретики и поэты давно сделали из этой пропорции логическое заключение: уже в 1874 году, переводя «Короля Лира», Илья Чавчавадзе и Иван Мачабели вместо соответствующего английскому пентаметру 10-сложного стиха употребили стих 14-сложный. С тех пор в Грузии драматическим стихом стал четырнадцатисложник. Им исполнены все шекспировские переводы И. Мачабели («Гамлет» — 1886, «Отелло» — 1888, «Ричард III» — 1893). Современный поэт, переводчик Шекспира В. Челидзе писал в 1946 году: «Мы сознательно разделяем точку зрения И. Чавчавадзе и И. Мачабели относительно перевода на грузинский язык Шекспира 14-сложным белым стихом. Думаем, что это наиболее адекватная форма для передачи на грузинском языке шекспировского белого стиха».<sup>3</sup> На той же позиции стоит уже упоминавшийся переводчик и теоретик

---

<sup>1</sup> G. Herdan. Language as choice and chance. Gronpingen, 1956, табл. 62. О соотношении русского и украинского языков см. в статье В. Н. Клюевой «Заметки о переводе с украинского языка» в сб.: «Тетради переводчика», № 1 (4). М., изд. 1-го МГПИИЯ (ротатор), 1960, стр. 3—4.

<sup>2</sup> А. Венцлова. Некоторые вопросы перевода поэзии Пушкина. В кн.: «Время и писатели» («Лайкас ир рашитояй»). Вильнюс, Литгосиздат, 1958, стр. 492 (перевод Э. Мальцаса).

<sup>3</sup> У. Шекспир. Ромео и Джульетта, Венецианский купец. Переводы В. Челидзе. Тбилиси, 1946, стр. 18 (на грузинском яз., перевод Н. К. Орловской).

перевода Гиви Гачечиладзе, который пишет: «Грузинский десятисложный стих, который по числу слогов соответствует английскому ямбическому пентаметру, не передает правильно его интонации. Грузинский язык характеризуется полисиллабизмом. Поэтому многосложные грузинские слова только в 14-сложном стихе создают соответствующую ямбическому пентаметру величавость интонации».<sup>1</sup>

Конечно, не следует придавать слишком уж большое значение такому «количественному» расхождению языков. Нередко бывает, что стилистическая функция традиционного размера оказывается слишком значимой, чтобы ее можно было игнорировать и один размер заменять другим. Г. Шенгели, аргументируя тем, что английские слова гораздо короче русских и что содержание английской октавы при том же метре не вмещается в русскую, изменил, переводя «Дон Жуана» Байрона, метр, — вместо пятистопного ямба избрал шестистопный. В данном случае отвлеченные рассуждения переводчика привели его к неудаче (вызванной, впрочем, не только ложным выбором размера!) — шестистопный ямб оказался невыносимо тяжеловесным для двух тысяч октав байроновской поэмы. Г. Шенгели не учел того, что, меняя в данном случае метр, он кардинально изменил поэтическую интонацию Байрона. «В данном случае» — ибо так бывает далеко не всегда: разделяемый Г. Шенгели принцип «функционального подобия»<sup>2</sup> чаще оправдывает себя, чем приводит к неудачам, — он позволяет создать в переводе не формально-метрическое, а ритмико-интонационное подобие.

Лингвисты понимают под интонацией всю сумму звуковых средств языка, которые фонетически организуют речь, устанавливают между частями фразы смысловые отношения, выражают чувства. Стих, типизируя интонацию разговорной речи, позволяет ей звучать с необычайной отчетливостью и полнотой.

<sup>1</sup> Гиви Гачечиладзе. Вопросы теории художественного перевода. Тбилиси, 1959, стр. 285 (на грузинском яз., перевод Н. К. Орловской).

<sup>2</sup> Байрон. Дон Жуан. М., Гослитиздат, 1947, стр. 532—533.

Интонационное движение стиха определяется взаимно действием ритмического строя стиха с синтаксисом — соотношением предложений простых и сложных, главного и придаточных, повествовательных, восклицательных и вопросительных. Вопрос этот рассмотрел Б. М. Эйхенбаум, формулировавший свои выводы так: «...Синтаксис в стихе есть явление не только фразеологическое, но и фонетическое: интонация, реализованная в синтаксисе, играет в стихе роль не менее важную, чем ритм и инструментовка, а иногда и более важную... Именно в синтаксисе, рассматриваемом как построение фразовой интонации, мы имеем дело с фактором, связующим язык с ритмом». <sup>1</sup> По Эйхенбауму, мелодика стиха — это «интонационная система, то есть сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе». <sup>2</sup>

В художественном единстве стихотворного произведения ритм, инструментовка, синтаксический строй служат единой цели — созданию поэтического содержания. Переводя стихи на другой язык, нельзя, не впадая в вульгарный грех формализма, выдвинуть вперед одно из этих слагаемых: например, требование во что бы то ни стало передать метрическую схему стихотворения, или, скажем, звучание его рифм, или организующие его гармонию гласные звуки, или расположение фраз. Из компонентов стиха интонация — существеннее других. Об этом справедливо говорит и Г. Гачечиладзе, объясняя использование грузинского четырнадцатисложника для воспроизведения английского пятистопного ямба.

Стихотворение Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...» написано тем же пятистопным ямбом, что и, например, «Маленькие трагедии» Пушкина или стихи В. Луговского:

<sup>1</sup> Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Пб., Опояз, 1922, стр. 6 (разрядка автора).

<sup>2</sup> Там же, стр. 16. Об интонации см. еще: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., Гослитиздат, 1958; В. Е. Холшевников. О типах интонации русского классического стиха. — «Ученые записки ЛГУ», № 295, 1960. См. также цитируемую ниже статью В. Огнева «Поэтическая интонация».

И входит лето в рыжий храм сосновый,  
 Светлеет бор, и сосны расступились.  
 И круглая поляна под цветами,  
 Покрытая как будто белым платом.

Насколько иным оказывается интонационное движение блоковского голоса, — в тех же самых ямбических пятистопниках! Прислушаемся к ритму первой строфы:

О доблестях, о подвигах, о славе  
 Я забывал на горестной земле,  
 Когда твое лицо в простой оправе  
 Передо мной сияло на столе.

Эти стихи говорят о днях уверенной юношеской любви, и спокойной гармонией дышит фраза, раскинувшаяся на четыре строки, — первая пара строк отдана главному предложению, вторая — придаточному. В каждом стихе слова располагаются просторно, произносятся плавно, певуче — это достигается тем, что из пяти метрических ударений реализуются в словах лишь три. Ямб остается как отвлеченное «задание», — блоковские стихи состоят из иных ритмических сочетаний (так называемые пэон II и IV):

$\cup \text{ / } \cup \cup \mid \cup \text{ / } \cup \cup \mid \cup \text{ / } \cup$   
 $\cup \cup \cup \text{ / } \mid \cup \text{ / } \cup \cup \mid \cup \text{ / }$

Движение образов, мысли, речи в этой строфе зависит еще от противопоставления первого двустипия — второму, не только как главного предложения — придаточному, но и как максимально всеобщего — максимально частному, великого — малому: *земля* противостоит *столу* — эти слова даже рифмуют; в первом двустипии высокие отвлеченные понятия — *доблести, подвиги, слава*, во втором — подчеркнутая конкретность *лица в простой оправе*.

Интонация строфы возникает вследствие взаимодействия синтаксиса этой фразы и четырех строк пятистопного ямба. Представим себе прозаическое звучание той же фразы:

Когда передо мной на столе сияло твое лицо в простой оправе, я забывал (на горестной земле) о доблестях, о славе, о подвигах.

Сравнение проявляет особенности поэтической интонации Блока. *О доблестях, о подвигах, о славе* вынесено в начало, в отдельную строку и потому интонационно выделено, — как и в пушкинском

Любви, надежды, тихой славы  
Недолго нежил нас обман. . .

Прозаический вариант фразы явно показывает, что слова *на горестной земле* логически не нужны; а в стихотворении они дают главное, — то, что важнее логики: эмоциональный масштаб. С первых же строк перед нами человек, рассматривающий свое бытие в масштабах земного шара и вкладывающий в простое слово *лицо* высокое значение, которое ставит его в один ряд со словом *земля*. *Лицо* — это главное слово всего стихотворения, оно еще дважды прозвучит в дальнейших строфах («И я забыл прекрасное лицо», «Твое лицо в его простой оправе / Своей рукой убрал я со стола»). Таким образом, в противопоставлении *на горестной земле* — *на столе* уже заложено художественное зерно стихотворения. Важно, однако, и то, что столь различные, даже противоположные образы объединены гармоничной, спокойной, развернутой фразой.

Крутой поворот, — вторая строфа интонационно-ритмически противоположна первой. Большая (четырёхстрочная!) фраза сменяется краткими предложениями, занимающими всего лишь по полустистию, то есть по четыре или шесть слогов:

Но час настал. . .                    ◡ ◡ ◡ ◡  
... и ты ушла из дому. . .    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Все ударения реализованы, каждое из этих коротких, резких слов словно стреляет, а мучительность неожиданной душевной боли выражена еще и открытым гласным звуком *а*, пронизывающим стих:

Но час настал, и ты ушла. . .

и звучащим как сдержанный крик страдающего человека; крик переходит в стон следующего стиха, стон, звучащий в сквозном *о*:

Я бросил в ночь заветное кольцо...



Противопоставление первой и второй строф усиливается и тем, что в первой слова, образующие пятистопник, не перебиваются цезурой. Стих «О доблестях, о подвигах, о славе» трехчастный, и делать паузу после первого слова надобности нет. Также нет цезуры в сплошной строке «Когда твое лицо в простой оправе», переходящей почти без паузы в следующий стих. Все это сообщает четверостишию спокойную монолитность, массивность, цельность. В следующих строфах цезура после четвертого слога дробит все строки на две части:

Но час настал. . . ||  
Я бросил в ночь. . . ||  
И вспомнил я. . . ||  
И звал тебя. . . ||

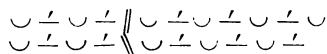
Вместо цельности — дробность, вместо спокойной замедленности — ускоренность, трагическая стремительность.

Первая и вторая строфы интонационно потому противоположны, что они резко отличны друг от друга и по смысловому содержанию. Первая строфа рисует длительное состояние спокойной уверенности, выраженное двумя глаголами несовершенного вида: *я забывал*, *лицо. . . сияло*. Вторая строфа противопоставляет двум глаголам — четыре, несовершенному виду — совершенный; недаром даже глагол первой строфы *я забывал* подхватывается во второй, но уже в форме *я забыл*. С этим связана и временная наполненность каждой из строф. В первой — стабильное состояние, во второй — сменяющие друг друга драматические события: женщина покинула поэта, ушла от него, поэт ее забыл. Все это вложено в четыре строки. Однако стремительность ритмико-интонационного движения еще усиливается в следующей строфе:

Летели дни, крутятся проклятым роem. . .  
Вино и страсть терзали жизнь мою. . .

Круто изменились стиховые ударения, — теперь пять ударений стиха падают каждое на отдельное

слово, выделяя его, динамизируя все слова в отдельности и весь стих — в целом:



Еще стремительнее стало движение времени от стиха к стиху, или, вернее, от глагола к глаголу: теперь глаголы громоздятся, подстегивая друг друга — *летели... крутятся...*

И все же характеристика блоковской интонации будет неполной, если не сказать: как ни различно движение стиха в анализируемых строфах, они все же слиты вместе общей музыкальной мелодией, единым для всего стихотворения напевом. Определить его — нелегко. Это и особая блоковская гармоничность, опирающаяся прежде всего на сквозные гласные, например, в третьей строфе (...крутятся проклятым... ..страсть терзали), и замедляющие поступательное движение сюжета, напоминающие заклинания повторы — явные (И звал тебя... Я звал тебя...) и внутренние (Я звал тебя... Я слезы лил...), близкие (Ты, милая, ты, нежная...) и далекие (...и ты ушла из дому — 2-я строфа; ...ты в сырую ночь ушла — 5-я строфа).

Анализ первых строф блоковского стихотворения показывает, как в интонации концентрируется жизнь стиха, динамика его звучания: «...метр, — пишет В. Огнев, — категория условная — не оказывает заметного влияния на сам характер произнесения стихов, на их реально-смысловое звучание. Внутри одной строки, взятой отдельно, а до известной степени и внутри строфы, и на протяжении всего стихотворения — возможны многообразные комбинации темпа речи, паузирования, акцентов. Метр держит за полы только слабого поэта. Очень слабого — даже за шиворот. Сильное дарование выявляет себя в интонации, всегда индивидуальной. Богатство живой интонации, выражающей определенное лицо лирического героя, соответствует богатству ритмики».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В. Огнев. Поэтическая интонация. — «Вопросы литературы», 1961, № 4, стр. 175.

Парефразирова это справедливое утверждение критика, скажем: метр держит за полы только слабого переводчика. Очень слабого — даже за шиворот. Талантливый поэт-переводчик выявляет себя в воссоздании индивидуальной интонации переводимого автора.

Стихотворение А. Блока, разобранное выше, оказалось возможным перевести на немецкий язык, сохранив и внешнюю метрическую его форму, и внутреннее, интонационное движение. У Максимилиана Шика оно начинается так:

Den Ruhm, die Taten und den hohen Namen  
vergaß ich ganz auf trüber Erde hier,  
wenn dein Gesicht in seinem schlichten Rahmen  
mich leuchtend ansah auf dem Tisch vor mir.

Die Stunde kam, und du verließt die Wände,  
in dunkle Nacht warf ich den Ring der Pflicht,  
dein Schicksal legtest du in fremde Hände,  
und ich vergaß das liebliche Gesicht.<sup>1</sup>

Соотношение первой и второй строфы в основном удалось сохранить, хотя, конечно, медлительное трехчастное начало русского стихотворения даже и приблизительно не передано, да и вообще противоположение строф несколько ослаблено. Это различие усилено в другом переводе, И. Гюнтера, где фактура стиха хуже — более дряблая и бесцветная:

Die großen Taten, Ruhm und Heldennamen  
Vergaß ich auf dem bittern Erdenland,  
Wenn dein Gesicht in seinem schlichten Rahmen  
Vor mir auf meinem Tische schimmernd stand.

Doch kam der Tag, du gingst aus meinem Leben,  
Der heilige Ring flog in die Nacht hinaus.  
Dem Anderen hast du dein Los gegeben —  
Dein Angesicht, dein schönes, losch mir aus.<sup>2</sup>

В обоих переводах есть существенные слабости (у Гюнтера их больше, чем у Шика), но в данной

---

<sup>1</sup> Maximilian Schick. Nachdichtungen. Berlin, Verlag Kultur und Fortschritt, 1960, S. 12.

<sup>2</sup> Alexander Block. Gesammelte Dichtungen. Deutsch von Johannes von Guenther. München, Willi Weismann Verlag, 1947, S. 199.

связи нам надо отметить, что воссоздание оказалось возможным в пределах заданной метрической схемы. Во многих случаях так и бывает. Но слишком часто провалы связаны с догматическим желанием соблюсти верность метрической букве.

Выше мы видели, как более десяти поэтов оказались бессильны перевести на русский язык стихотворение Гете «Близость любимого» — в частности и оттого, что некоторых из них сковали вериги метра. Мы видели также, что перевод этого стихотворения удалось осуществить только после того, как последний из переводчиков, В. Бетаки, отступил от ритмической буквы оригинала. В пределах четырех слогов (*Ich sehe dich... Ich höre dich...*) по-русски получались куцые, уродливые сочетания (*Все ты в очах... Все ты в ушах...*). Шесть слогов (а значит, и удлинение всей строки с 10 до 12 слогов!) позволили создать интонационное подобие оригиналу (*Все мысли о тебе... Я вижу облик твой... Я слышу голос твой...*).

Нередки случаи, когда нужно уйти от имеющегося в оригинале ритма именно для того, чтобы сохранить верность интонационного строя, вызывающего к жизни ту или иную метрику. Так поступил Лермонтов, создавая перевод стихотворения Байрона (из «Еврейских мелодий»):

My soul is dark — oh! quickly string  
The harp I yet can brook to hear,  
And let thy gentle fingers fling  
Its melting murmurs o'er mine ear.  
If in this heart a hope be dear,  
That sound shall charm it forth again:  
If in these eyes there lurk a tear,  
'T will flow, and cease to burn my brain.

Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!  
Вот арфа золотая:  
Пускай твои персты, промчавшись по ней,  
Пробудят в струнах звуки рая.  
И если не навек надежды рок унес,  
Они в груди моей проснутя,  
И если есть в очах застывших капля слез,  
Они растают и прольются.

У Байрона — четырехстопный ямб, у Лермонтова чередование шестистопного с четырехстопным. Удли-

нение первой строки predeterminedo отличием русских слов от английских — все они вдвое длинней: “My soul is dark...” — три односложных слова, занимающих ровно половину строки. По-русски все те же слова — двухсложные, и половину строки занимают не две стопы, а три: «Душа моя мрачна...» Интонационное равновесие требовало удлинения строки до шести стоп, — если бы русский поэт написал, например, так: «Душа моя мрачна, певец...», он бы сохранил размер, но утратил двучленность строки, а значит, и характер интонации. Любой иной вариант четырехстопной строки обедняет Байрона (например, «Душа мрачна... Скорей, певец!»). Для Лермонтова единственно возможным началом было полное сохранение всех слов Байрона, — даже притяжательное местоимение «моя» опустить было невозможно. Отсюда — закономерное удлинение строки, изменение и перестройка размера при бережном сохранении интонационного движения: фразы охватывают по две строки (за исключением начала), сохраняются анафоры в 5-й и 7-й строках (И если не навек... И если есть в очах...), и, так как анафоры несколько ослаблены по сравнению с оригиналом (If in this heart... If in these eyes...), Лермонтов возмещает интонационно-архитектоническую потерю усилением 6-й и 8-й строк посредством незаданных анафор (Они... Они...). А в целом — какая энергия, какое бурное, стремительное движение стихотворного монолога, какая страсть! Хотя Байрон и сдержаннее, чем его великий переводчик, хотя у него меньше эпитетов и нет «звукоряя», но страстность одухотворяет его «еврейскую мелодию» и оправдывает огненный порыв Лермонтова, который достигает высшей точки во второй строфе, интонационно еще более близкой к оригиналу, чем первая:

Я говорю тебе: я слез хочу, певец,  
Иль разорвется грудь от муки.

I tell thee, minstrel, I must weep,  
Or else this heavy heart will burst.

Как и в начале, строка распадается на два полустихия, из которых нельзя выкинуть ни одного слова:

“I tell thee” (3 слога) — «Я говорю тебе» (6 слогов). Размер по необходимости удлинён, но интонационное движение, порыв интонации сохранены с поразительной близостью.

Вот пример противоположного решения, приводящего к утрате интонационного и архитектурного своеобразия. С. Маршак перевёл стихотворение Уильяма Блейка «Лондон», начало которого звучит так:

I wander thro' each charter'd street,  
Near where the charter'd Thames does flow,  
And mark in every face I meet  
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every man,  
In every infant's cry of fear,  
In every voice, in every ban,  
The mind-forg'd manacles I hear.

В подстрочном переводе:

Я блуждаю по улицам, охраняемым Хартией вольностей, /  
Неподалеку от Темзы, охраняемой Хартией вольностей, / И на  
всех лицах я вижу следы, / Следы бессилия, следы горя. / В каж-  
дом возгласе каждого человека, / В каждом крике каждого  
испуганного ребенка, / В каждом голосе, в каждом проклятье /  
Я слышу звон кандалов, созданных воображением.

У С. Маршака:

По вольным улицам брожу,  
У вольной лондонской реки,  
На всех я лицах нахожу  
Печать бессилья и тоски.  
Мне слышатся со всех сторон  
Стенанья взрослых и детей,  
Мне чудится тяжелый звон  
Законом созданных цепей.

Приведя подстрочник и стихотворный перевод, авторы статьи о Маршаке-переводчике П. Карп и Б. Томашевский, не утруждая себя доказательствами, восклицают: «Мы видим, что все передано с удивительным искусством».<sup>1</sup>

Увы, несмотря на восхищение искусством Маршака, мы на сей раз не видим того, что хотят нам —

---

<sup>1</sup> П. Карп и Б. Томашевский. Высокое мастерство. — «Новый мир», 1954, № 9, стр. 241.

не доказать, нет, но внушить авторы статьи. Главного-то переводчик и не передал: блейковской интонации, движения стиха, рожденного ироническими и трагическими повторениями. Даже неуклюжая проза подстрочника сильнее сглаженных стихов:

В каждом возгласе каждого человека,  
В каждом крике каждого испуганного ребенка,  
В каждом голосе, в каждом проклятье  
Я слышу звон кандалов...

И рядом с потрясающими строками поэта — слабые, бледно-информационные:

Мне слышатся со всех сторон  
Стенанья взрослых и детей...

Может быть, надо было пожертвовать четырехстопным ямбом и, пойдя по стопам Лермонтова, удлинить стих? Может быть, надо было уйти от равнострочия, удлинив стихотворение в целом? Трудно подсказать решение, но важно отметить, что в данном случае приверженность метрической букве ослабила поэтическую силу перевода. С. Маршак, как правило, чувствует себя хозяином в ритмах, строках и строфах, — он умеет подчинить главному все второстепенное. Такие неудачи у него редки, — тем более убедителен этот пример.

Может быть, именно художественно осмысленная вольность, которую позволил себе Лермонтов в отношении стихотворения Байрона, привела его к открытию на русском языке Байрона-лирика. К сожалению, у него почти не было последователей, и поэзия Байрона для русского читателя до сих пор за семью печатями. Как часто Байрона переводили, придерживаясь мертвой буквы метрической схемы, и теряли то главное, что сообщает его лирике индивидуальность, — движение и свободу интонации! Ограничимся примером из стихотворения «К времени»:

Time! on whose arbitrary wing  
The varying hours must flag or fly,  
Whose tardy winter, fleeting spring,  
But drag or drive us on to die —

Hail thou!

О ты, на чьем крыле должны  
Мгновенья совершать полет,  
Ход чьей зимы, бег чьей весны  
Нас только к смерти приведет,

О время!

*(Перевод В. Иванова)*

Метр выдержан с пугающей точностью. Но крылатый стих Байрона, развернутая на все четверостишие фраза, переброшенное в следующую строфу "Hail thou!" — «Привет тебе!» — все это дает ощущение бесконечного, легкого полета. А в переводе — косный, мертвый подбор соответствующих оригиналу слов, которые, складываясь вместе, лишь формально образуют стих: «Ход чьей зимы, бег чьей весны...» Интонация убита, а вместе с ней убита поэзия.

Калькировать метрическую схему оригинала — если он тонический или, на худой конец, силлабический — не так уж трудно, как, впрочем, и вообще нетрудно создавать кальку. Метрический буквализм едва ли не столь же губителен для перевода стихов, как словесный буквализм — для прозы. Метр в поэзии — один из элементов сложнейшего единства многочисленных факторов, которое называется стихом. Воспроизведению в переводе подлежит не отдельно взятый элемент, а та функция, которая этому элементу присуща, иначе говоря, единство, в состав которого тот или иной элемент входит.

Воссоздание интонационного строя ритмически организованной речи — вот важнейшее задание, которое ставит перед собой переводчик-поэт. Интонация стиха формируется прежде всего взаимодействием ритмической структуры стиха и синтаксического движения фразы. В изолированном виде ритм — как и метр — не значит почти ничего, — мы говорили об этом выше. Смысловое содержание стихов, идейное задание рождает определенное соотношение ритма стиха и синтаксиса, то есть определенное ритмико-интонационное единство. Этот закон очень ясно формулирован Г. А. Гуковским: «Стихи, вообще говоря, несут в себе потенцию двух родов членения речи и в то же время объединений и соотношений смыслов и



слов, — двух рядов, находящихся в сложном взаимоотношении. С одной стороны — это синтаксис, синтаксическое деление и объединение словесных и смысловых групп; с другой стороны — это деление на стихи, строфы, полустихия, то есть стиховое членение, имеющее, конечно, как это показал Ю. Н. Тынянов, не фонетический, а, в первую очередь, семантический характер и создающее особые условия сопоставления и взаимопроникновения смыслов. . .»<sup>1</sup>

Распространенное представление о том, что перевод стихов должен быть непременно «эквиметричным», поверхностно. Творческие поиски метрического и ритмического соответствия оригиналу всегда оказываются поисками нового ритмико-интонационного единства, воссоздающего — на другом языке — единство, присущее подлиннику. На пути этих поисков нет и не может быть ограничений: число соотносительных факторов, которые подлежат учету, настолько велико, и сами эти факторы — от языка к языку, от поэта к поэту — настолько многообразны, что едва ли можно предписать переводчику какие-либо общие, на все случаи пригодные правила. Задача настоящей главы — на ограниченном материале показать сложность проблемы, разрешение которой невозможно без понимания исторических, эстетических, звуковых и смысловых соотношений.

«Обязательно соблюдать. . . метр и размер», — безоговорочно рекомендовал в своих «заповедях переводчика» Н. Гумилев.<sup>2</sup> Это требование, как мы видели выше, абстрактно и чаще всего невыполнимо. Перед современным поэтом-переводчиком необозримый океан возможностей, и выбрать одну из них, единственную и верную, нелегко.

Кажется, что всего проще проблема соответствия решается относительно стихов, написанных в близкой

---

<sup>1</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 38—39. Имеется в виду книга Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (Л., 1923).

<sup>2</sup> «Принципы художественного перевода». Пг., «Всемирная литература», 1919, стр. 30.

к нам тонической системе, — например, относительно немецкой поэзии.

Звуковой строй немецкого языка близок к русскому. Немецкие двух- и трехсложные размеры, дольники и свободные ритмы без труда передаются русским стихом. Сложность здесь — в эмоционально-художественном неравенстве ритмических форм. Так, в русском стихе (об этом упоминалось выше) нерегулированные дольники возникли поздно и еще позже приобрели эстетическое признание. Между тем в немецкой поэзии дольники существовали издавна, — уже в конце XVII века ими широко пользовались поэты «бури и натиска» — Гете, Гердер и Шиллер. Жуковский, переведивший баллады Шиллера через 30 с лишним лет после их создания, не мог воспроизвести их ритмических особенностей — шиллеровский дольник он передавал урегулированным силлабо-тоническим трехсложным размером. Вот, к примеру, строфа из перевода «Кубка», в котором дольник заменен амфибрахийем:

«Wer wagt es, Rittermann oder Knapp',  
 Zu tauchen in diesen Schlund?  
 Einen goldnen Becher werf' ich hinab,  
 Verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund.  
 Wer mir den Becher kann wieder zeigen,  
 Er mag ihn behalten, er ist sein eigen».

Ритмическая схема этой строфы такова:

○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup>	а
○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup>	б
○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup>	а
○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup>	б
○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup>	В
○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup> ○ — <sup>′</sup>	В

Шиллеровская строфа состоит из шести строк, пять имеют по 4 ударения, расположенных весьма прихотливо относительно неударяемых слогов, и одна, вторая, укорочена — она имеет лишь 3 ударения.

Жуковский воспроизвел интонацию и систему рифм, но ритмически сгладил стих:

«Кто, рыцарь ли знатный иль латник простой,  
 В ту бездну прыгнет с вышины?  
 Бросаю мой кубок туда золотой:  
 Кто съест в темноте глубины  
 Мой кубок и с ним возвратится безвредно,  
 Тому он и будет наградой победной».

Ритмическая схема такова:

У	↑	У	У	↑	У	У	↑	У	У	↑	У	↑	a	
													b	
У	↑	У	У	↑	У	У	↑	У	У	↑	У	↑	a	
													b	
У	↑	У	У	↑	У	У	↑	У	У	↑	У	↑	У	В
													В	

Поэт, решавшийся на самые непривычные словосочетания, на самые новаторские образы, в отношении метра оставался консерватором. В самом деле, читая тот же перевод, мы не перестаем удивляться гению Жуковского, который отваживался писать:

Вдруг... что-то сквозь пену седой глубины  
 Мелькнуло живой белизной...

(Und sieh! aus dem finster flutenden Schoß  
 Da hebt sich's schwanenweiß...)

Или:

Из темного гроба, из пропасти влажной  
 Спас душу живую красавец отважный.

(Aus dem Grab, aus der strudelnden Wasserhöhle  
 Hat der Brave gerettet die lebende Seele.)

Или:

И я содрогался... вдруг слышу: ползет  
 Стоногое грозно из мглы...

(Und schauernd dacht ich's, da kroch's heran,  
 Regte hundert Gelenke zugleich...)

С какой силой и проникновенностью передана сущность шиллеровской образности, которая была новаторской и для немецкой поэзии! Но нарушить синтагмально-тоническую регулярность ритма Жуковский не мог, не в его силах было осуществить тонический сдвиг в русском стихе.

Позднее перед русскими поэтами встал проблема ритмики Гейне, в творчестве которого — не в пример шиллеровскому — почти безраздельно господствуют чисто тонические дольники. Но даже такой поэт, как Тютчев, который в собственной поэзии допускал сме-

лые для своего времени ритмические перебои («О рьяный конь, о конь морской, / С бледно-зеленой гривой...»), не мог не гармонизировать стих. Тютчев перевел одно из стихотворений цикла «Возвращение на родину»:

Der Tod, das ist die kühle Nacht,  
Das Leben ist der schwüle Tag.  
Es dunkelt schon, mich schläfert,  
Der Tag hat mich müd' gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,  
Drin singt die junge Nachtigall;  
Sie singt von lauter Liebe,  
Ich hör' es sogar im Traum.

◡ / ◡ / ◡ / ◡ /  
 ◡ / ◡ / ◡ / ◡ /  
 ◡ / ◡ / ◡ / ◡ /  
 ◡ / ◡ / ◡ / ◡ /  
 ◡ / ◡ / ◡ / ◡ / ◡ / ◡ /  
 ◡ / ◡ / ◡ / ◡ / ◡ /  
 ◡ / ◡ / ◡ / ◡ / ◡ /

У Гейне своя стройная ритмическая система: первые две строки каждой строфы несут по 4 ударения, последние две — по 3. Однако число неударенных гласных варьируется от одного до двух.

У Тютчева:

Если смерть есть ночь, если жизнь есть день, —  
Ах, умаял он, пестрый день, меня! . .  
И сгущается надо мною тень,  
Ко сну клонится голова моя. . .

Обессиленный, отдаюсь ему. . .  
Но все грезится сквозь немую тьму, —  
Где-то там, над ней, ясный день блестит.  
И незримый хор о любви гремит.

◡ ◡ / ◡ ◡ || ◡ ◡ / ◡ ◡  
 ◡ ◡ / ◡ ◡ || ◡ ◡ / ◡ ◡  
 ◡ ◡ / ◡ ◡ || ◡ ◡ / ◡ ◡  
 ◡ ◡ / ◡ ◡ || ◡ ◡ / ◡ ◡  
 ◡ ◡ / ◡ ◡ || ◡ ◡ / ◡ ◡  
 ◡ ◡ / ◡ ◡ || ◡ ◡ / ◡ ◡

Каждая строка — при хорейской основе — распадается на два полустишия, состоящие из стопы анапеста и стопы ямба.

И К. Павлова, и Ап. Григорьев, и много переводивший из Гейне Л. Мей, и даже М. Михайлов остаются верны принципам регулярного метра. Уже приведенное в тютчевской переделке стихотворение Гейне у М. Михайлова переведено чистым хореем:

Смерть — прохладной ночи тень,  
Жизнь — палящий летний день,  
Близок вечер; клонит сон:  
Днем я знойным утомлен.

Дольники, иногда появляющиеся у М. Михайлова, Н. Добролюбова, А. Майкова, особенно у А. Фета и А. Плещеева, наконец — в переводах А. Блока — одерживают победу над силлабо-тоническими размерами. «Дольник песен Гейне, — пишет Н. Берковский, — звучит у А. Блока острее, чем в переводах предшественников. Этот разорванный стихотворный размер придавал особую действенность плавной лирической мелодии — действенность контраста».<sup>1</sup> А. Блок широко пользовался в своих переводах дольником потому, что в его эпоху тонический стих стал фактом русской поэзии, ритмической формой, вполне доступной эстетическому сознанию современников. И вот совершенно по-новому могла зазвучать, например, знаменитая «Лорелея». В хорейском переводе К. Павловой эта песня кончалась такой строфой:

Скоро волны, свирепя,  
Разобьют челнок с пловцом;  
И певича Лорелея  
Виновата будет в том.

У Л. Мея — правильный амфибрахий:

Мне кажется: так вот и канет  
Челнок: ведь рыбак без ума,  
Ведь песней призывною манит  
Его Лорелея сама.

---

<sup>1</sup> Г. Гейне. Книга песен. Переводы русских поэтов. М., Гослитиздат, 1956, стр. 16.

А вот как звучит эта строфа у А. Блока:

Пловец и лодочка, знаю,  
Погибнут среди зыбей,  
И всякий так погибает  
От песен Лорелей.

Блок раскрыл внутренние интонационные возможности дольника, паузы которого позволяют выделить слово, придать строке чеканный ритм, ускоренный или замедленный темп. Дальнейшая разработка гейневского дольника стала делом советских поэтов-переводчиков нашего времени. Например, у В. Левика:

Я знаю, река, свирепая,  
Навеки сомкнется над ним,  
И это все Лорелея  
Сделала пеньем своим.

И, наконец, в самом последнем переводе С. Маршак добился особой выразительности дольников, придав им могучую напевность и в то же время разговорную непринужденность:

А скалы кругом все отвесней,  
А волны — круче и злей.  
И, верно, погубит песней  
Пловца и челнок Лорелей.

Как уже говорилось выше, достаточно сдвинуть ритм стихотворения, чтобы изменить его поэтическое содержание. В пушкинских вариантах послания к Плетневу мы видели не поиски формы, выражающей отношение Пушкина к предмету, но поиски самой формы лирического отношения, которая наиболее глубоко раскрыла бы предмет. В вариантах «Лорелей» не один, а несколько поэтов, последовательно переводя стихотворение Гейне, каждый в меру своего понимания, таланта и исторических возможностей, воссоздавали его содержание-форму. Недаром у ложно-простонародной К. Павловой в первой строфе говорится — «*небылица* старины», у романсного Л. Мея — «*старинная песня*», у А. Блока, вскрывающего фольклорную основу Гейне, — «*сказка* старых

времен» (а в переводе Коломийцева под редакцией Блока — «*преданье* старых времен»), у В. Левика — «*старинная сказка*», у С. Маршака — «*преданье* далеких лет». Каждое из этих определений можно рассматривать и как жанровую характеристику.

Вследствие особых путей развития русской метрики наша поэзия только в XX веке, почти через столет, выработала метрические формы и эстетические вкусы, соответствующие гейневским. И дело здесь не в каком-нибудь отставании русского стиха от немецкого, а именно в этих особых путях, требующих не зеркального воспроизведения ритма переводимых стихов, а строгого учета разнородных и сложных обстоятельств, обусловленных историей стиха и законами художественного восприятия. Правда, и в переводной поэзии XIX века можно найти отдельные примеры смелых, новаторских для того времени тонических стихов-дольников. Так, переводя в 1869 году для П. Виардо стихотворение Гете «Перед судом» («Vor Gericht»), И. Тургенев писал:

Под сердцем моим чье дитя я ношу,  
    Не знать тебе, судья!  
Га! Ты кричишь: «развратница!»  
    Честная женщина я!  
И с кем я спозналась, тебе не узнать!  
    Мой друг мне верен навек!  
Ходит ли в шелке да бархате он,  
    Бедный ли он человек!..

Насколько эта ритмическая форма была недоступна эстетическому сознанию читателей, видно из того, что и М. Михайлов, переведивший это стихотворение в том же 1869 году, и В. Крылов, создавший свой перевод через восемь лет, в 1877 году, вернулись к традиционным регулярным размерам:

М. Михайлов

От кого я беременна — вам не скажу:  
    То заветная тайна моя.  
Потаскушкой меня называете вы:  
    Лжете, честная женщина я!

От кого я ребенка под сердцем ношу,  
Не скажу никому, это тайна моя.  
Злую брань вашу я терпеливо сношу, —  
Только все-таки честная женщина я.<sup>1</sup>

Мы видим, что даже при совпадении систем стихосложения неперемное требование так называемой «эквиметрии» оказывается порою нереальным. В XIX веке ни читатели, ни поэты-переводчики не были подготовлены к тому, чтобы эстетически оценить своеобразную красоту бесхитростной разговорно-песенной интонации фольклора другого народа. Русской поэзии нужно было пройти школу реалистического искусства, чтобы научиться ценить чужое своеобразие, — на это первым оказался способен А. Блок.

Можно ли сделать вывод, что на сегодня вместе с проблемой дольника решены все трудности? Расхождение даже близких систем велико: слишком различны национальные традиции, оформившиеся художественные пристрастия, пути развития современной поэзии. Именно поэтому готовых решений или рецептов нет и не может быть. Открывать или изобретать соответствия в каждом индивидуальном случае — задача поэта-переводчика, перед которым стоит многообразный комплекс — стихотворное произведение. В первую очередь это относится к тому новому в современной поэзии, что не всегда имеет прямое соответствие в оригинальной русской литературе (например, свободный стих).

Если стих близкой системы может быть хотя бы формально точно передан средствами русского языка, то иначе обстоит дело со стихами других систем. Здесь «подобного» метра создать нельзя, — можно лишь найти некое функциональное соответствие.

Когда-то в русское стихосложение был введен силлабический принцип, основанный на счете слогов и на цезурах. Однако силлабика оказалась явлением

<sup>1</sup> См. об этом в кн.: В. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., Гослитиздат, 1937, стр. 464—465.



наносным, русскому языку и стиху противопоказанным; она стесняла развитие поэзии, и ее постепенно вытеснила система силлабо-тоническая. Всякая возможность переводить французские, испанские, польские стихи силлабическими русскими стихами в настоящее время исключена. Опыты в этом направлении, правда, делались. Но такие переводы остались более или менее любопытными экспериментами. Так, немецкий поэт XVI века Ганс Сакс писал старинным народным стихом (Knittelvers). Современный филолог, известный ученый-германист Б. Пуришев попытался передать этот стих средствами русской силлабики:

Раз Люцифер, князь адских сил,  
Как только вечер наступил,  
В преисподней бесов созвал  
И так подручным своим сказал:  
«На земле — к нам молва проникла —  
Племя лютых вояк возникло...»<sup>1</sup>

Этот мертворожденный стих ни в какой степени не способен дать представление о веселом искусстве Сакса. Однажды Шиллер написал такое двустишие:

Тема, язык и размер — в стихе твоём все превосходно.  
Лишь не хватает одной мелочи: это — не стих.

Метрические эксперименты могут быть заняты в учено-филологическом смысле. Но это не поэтический перевод. А судить о том, каков Ганс Сакс, можно по другим переводам в том же издании, где упор делается не на метрику, а на самую фактуру языка, на ритмико-интонационное движение стиха. В одном из шванков Сакса, переведенном Сергеем Петровым, хозяйка жалуется на служанку:

Коляда у меня, не девка!  
Неряха! Сушая издевка!  
Дремать над прялкой норовит,  
У печки, словно кошка, спит,  
Работа ей на ум нейдет,  
Да уж зато в три горла жрет!  
На днях нагадила в котел.

---

<sup>1</sup> Ганс Сакс. Избранное. М. — Л., Гослитиздат, 1959, стр. 168.

А посади ее за стол,  
Так за обедом ловит блох!  
Да по две сразу, видит бог!  
Растрепа! Истинный вахлак!  
И делает все кое-как.  
А поглядеть ей на ручищи —  
Заслонка, так и та почище.<sup>1</sup>

Б. Пуришев хотел, видимо, передать читателю ощущение грубой старинности, необычности простонародных стихов Сакса. С. Петров отказался от попыток внешней стилизации размера, — он заглянул глубже в стихи средневекового немца и воспроизвел общий характер их языка и слога, их интонацию. Механическое подражание метрической схеме, как видим, для искусства губительно. Сто лет назад М. Михайлов, понимая невозможность копировать гетевский «Knittelvers», предлагал искать аналогию. Этот стих, писал он, «нечто совершенно одинаковое с теми стихами, каким написана у Пушкина «Сказка о купце Кузьме Остолопе» (то есть «О попе и о работнике его Балде»)…» М. Михайлов считал, что «пренебрегать этим оттенком в подлиннике» не следует, «тем более, что его можно передать совершенно согласно с духом русского языка».<sup>2</sup> Как видим, уже М. Михайлов искал в русской поэзии функциональных соответствий. Да и А. Фет, много сделавший для развития русской метрики, считал невозможным прямо воспроизводить «дубинный стих» (так он называл «Knittelvers») Ганса Сакса. В письме к поэту К. Р. (1888) он огорченно восклицал: «...Чтобы мы, после того как гениальный Ломоносов прорвал раз навсегда наше общеславянское силлабическое стихосложение и после того как Пушкин дал нам свои чистейшие алмазы, снова тянулись к силлабическому хаосу, — это едва ли теперь возможно для русского уха».<sup>3</sup> В самом деле, — от силлабической системы

---

<sup>1</sup> Ганс Сакс. Избранное, стр. 154.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: «Русские писатели о переводе». Л., «Советский писатель», 1960, стр. 432.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: «Русские писатели о литературе», т. I. Л., «Советский писатель», 1939, стр. 452.

переход к тонике возможен. Но путь от тонических стихов к силлабическим ритмам, видимо, заказан навсегда: ударения сильнее числа слогов.

В русской поэзии сложилась устойчивая традиция перевода французских силлабических стихов: двенадцати-, десяти- и восьмисложные стихи воспроизводились соответственно шести-, пяти- и четырехстопным ямбом, семисложные — четырехстопным хореем. Так повелось с XVIII века. Однако такое искусственное ограничение заметно обедняет возможности русского стиха. Традиция исключила возможность пользования трехсложными размерами, обладающими большой мелодической и интонационной выразительностью.

Уже Пушкин искал путей для преодоления такой ограниченности. Интересно в этом смысле сопоставить два пушкинских перевода из Андре Шенье. Первый — отрывок из идиллии «Слепец», посвященной Гомеру. Пушкин набросал этот опыт в 1823 году. Вот его начало:

«Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий,  
Внемли, боже кларосский, молению старца, погибнет  
Ныне, ежели ты не предыдешь слепому вожатым». —  
Рек и сел на камне слепец утомленный. — Но следом  
Три пастуха за ним, дети страны той пустынной,  
Скоро сбежались на лай собак, их стада стерегущих.  
Ярость уняв их, они защитили бессилie старца;  
Издали внемля ему, приближались и думали: «Кто же  
Сей белоглавый старик, одинокий, слепой, — уж не бог ли?  
Горд и высок; висит на поясе бедном простая  
Лира, и голос его возмущает волны и небо».

Эти 11 строк гекзаметра соответствуют следующей строфе А. Шенье, состоящей из 16 строк александрийского стиха:

«Dieu dont l'arc est d'argent, dieu de Claros, écoute,  
O Sminthée-Apollon, je périrai sans doute,  
Si tu ne sers de guide à cet aveugle errant». —  
C'est ainsi qu'achevait l'aveugle en soupirant,  
Et près des bois marchait, faible, et sur une pierre  
S'asseyait. Trois pasteurs, enfants de cette terre,  
Le suivaient, accourus aux abois turbulents  
Des molosses, gardiens de leurs troupeaux bêlants.  
Ils avaient, retenant leur fureur indiscrete,  
Protégé du vieillard la faiblesse inquiète;

Ils l'écoutaient de loin, et s'approchant de lui:  
 «Quel est ce vieillard blanc, aveugle et sans appui?  
 Serait-ce un habitant de l'empire céleste?  
 Ses traits sont grands et fiers; de sa ceinture agreste  
 Pend une lyre informe; et les sons de sa voix  
 Émeuvent l'air et l'onde, et le ciel et les bois».

Пушкинский перевод отличается большой словесно-образной точностью, впрочем, за одним лишь исключением: здесь нет добавлений, но кое-что опущено. Слова «Рек и сел на камне слепец утомленный» заменяют две с лишним строки, в которых сказано: «Так закончил слепец, вздыхая, и, слабый, пошел вдоль дубрав, и на камень сел». У Пушкина «лай собак», в оригинале «тревожный лай». Опущены и другие эпитеты: «блеющие стада», «несдержанная ярость», «встревоженная слабость». Вместо перифразы «Уж не житель ли он небесных пределов?» простое — «Уж не бог ли?» и, наконец, вместо «звуки его голоса возмущают воздух и волну, и небо и леса» краткое — «голос его возмущает волны и небо». Во всем остальном перевод поразительно точен.

Сопоставим его с переводом Валерия Брюсова, исполненным александрийским стихом (1908):

«О сребролукий бог, бог Клароса! к тебе я,  
 О Сминфий-Аполлон, взываю. Здесь, слабея,  
 Паду, когда вождем не будешь ты слепца!» —  
 Так старец восклицал, вздыхая без конца.  
 Бредя вдоль леса, он на камень сел, терзаем  
 Тоской. Три пастуха, страны той дети, лаем  
 Собак привлечены, хранителей их стад,  
 Давно за старцем шли. И, отозвав назад  
 Молоссов яростных, от их зубов и лая  
 Бессилье грустное слепца оберегая,  
 Беседовали так, к нему идя тропой:  
 «Кто сей седой старик, покинутый, слепой?  
 Не бог ли, что сошел к нам из иного мира?  
 Высок он станом, горд; бесформенная лира  
 На поясе простом; он говорит — и вот  
 Дрожат леса, поля, весь воздух, зыби вод!»

У французов нет гексаметра — гомеровские поэмы переводятся на французский язык если не прозой, то тем же рифмованным александрийским стихом, каким писали свои трагедии Корнель, Расин, Вольтер. Шенье пытался преодолеть нейтральность и автоматизм универсального эпического стиха фразеологиче-

скими средствами гомеровского типа, обильно уснащая текст эпитетами и перифразами, а также особыми, замедляющими стихотворный рассказ формами, например, так называемым «повествовательным имперфектом» (*achevait, s'asseyait* — «кончал», «садился» вместо «кончил», «сел»).

Пушкин исходил из того, что русская поэзия работала особый гомеровский стих, доведенный до высокого совершенства в гнедичевском переводе «Илиады» (1812—1828). набросок Пушкина относится к 1823 году, — в то время работа Н. Гнедича над «Илиадой» была в самом разгаре, и совсем еще недавно в журнале «Чтения в Беседе любителей русского слова» бушевали споры о сравнительных достоинствах александрийского стиха и гекзаметра. В 1813 году С. С. Уваров, сопоставляя оба размера, писал в этом журнале: «Когда вместо плавного, величественного гекзаметра я слышу скудный и сухой александрийский стих, рифмой прикрашенный, то мне кажется, что я вижу божественного Ахиллеса во французском платье». <sup>1</sup> Ведь и сам Гнедич начал с попытки переводить «Илиаду» александрийским стихом, но отказался от этого размера, потому что, как он писал в предисловии к своему переводу, «русский гекзаметр существует, как существовал прежде, нежели начали им писать. Того нельзя ввести в язык, чего не дано ему природою. Французы могут ли иметь стопы? ..» <sup>2</sup> Пушкин заинтересовался спорами о гекзаметре, как и вообще всяким подлинным новаторством в поэзии.

Андре Шенье был одним из любимых поэтов Пушкина. Но Пушкин считал Шенье поэтом не столько французским, сколько греческим. В 1823 году, как раз в год создания рассматриваемого перевода, Пушкин в черновике письма к Вяземскому писал: «Никто более меня не уважает, не любит этого поэта, — но он истинный грек — [непроходимый], из классиков классик». <sup>3</sup> Несколько месяцев спустя Пушкин повто-

<sup>1</sup> Н. И. Гнедич. Стихотворения. Л., «Советский писатель» (Большая серия «Библиотеки поэта»), 1956, стр. 24.

<sup>2</sup> Там же, стр. 317.

<sup>3</sup> Пушкин — критик. М., Гослитиздат, 1950, стр. 49.

рил свое суждение: «...он из классиков классик — от него так и несет древней греческой поэзией». <sup>1</sup> Именно поэтому Пушкин и решил перевести идиллию Шенье новым для русской поэтической практики размером — гекзаметром и таким образом вскрыть подлинную суть французских стихов этого «истинного грека». <sup>2</sup> Как оно и должно было случиться, гомеровский стих повлек за собой совершенно особую стилистику — архаические слова и обороты (*внемли... молению, предыдешь... вожатым, рек*), опущение местоимения (*погибнет ныне*), составные эпитеты (*белоглавый*), причастные формы (*звонящий, стерегущих*), своеобразно усложненный синтаксис — все эти черты присущи слогу гнечичевской «Илиады». Эпически-медлительный гекзаметр и гомеровский слог позволяли поэту-переводчику пренебречь теми «гомеровскими» элементами, которые для колорита были необходимы Шенье, но без которых вполне мог обойтись Пушкин — тем более, что они не несут ни смысловой, ни дополнительной эмоциональной нагрузки (ср. перечисленные выше пропуски эпитетов и перифраз).

Спустя двенадцать лет, в 1835 году, Пушкин закончил другой перевод из Шенье (работу над ним он начал в 1825 г.) — перевод из «Фрагментов идиллий»:

Покров, упитанный язвительною кровью,  
Кентавра мстящий дар, ревнивою любовью  
Алкиду передан. Алкид его приял.  
В божественной крови яд быстрый побежал.  
Се — ярый мученик, в ночи скитаясь, воет;  
Стопами тяжкими вершину Эты роет;  
Гнет, ломит древесю; исторженные пни  
Высоко громоздит; его рукой они  
В костер навалены; он их зажег; он всходит;  
Недвижим на костре, он в небо взор возводит;  
Под мышцей палица; в ногах немейский лев  
Разостлан. Дунул ветер; поднялся свист и рев;

<sup>1</sup> Пушкин — критик, стр. 62.

<sup>2</sup> Б. В. Томашевский справедливо указывал: «Пушкин этим переводом как бы хотел вернуть стихам Шенье их античную оболочку, которой они не могли иметь в подлиннике. Это не столько перевод, сколько реконструкция творческого замысла Шенье, своеобразная интерпретация поэзии Шенье» (Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., «Советский писатель», 1960, стр. 79).

Треща горит костер; и вскоре пламя, воя,  
Уносит к небесам бессмертный дух героя.

Вот эти 14 строк в оригинале:

OËta, mont ennoblî par cette nuit ardente,  
Quand l'infidèle époux d'une épouse imprudente  
Reçut de son amour un présent trop jaloux,  
Victime du centaure immolé par ses coups;  
Il brise tes forêts: ta cime épaisse et sombre  
En un bûcher immense amoncelle sans nombre  
Les sapins résineux que son bras a ployés.  
Il y porte la flamme; il monte: sous ses pieds  
Etend du vieux lion la dépouille héroïque,  
Et, l'œil au ciel, la main sur sa massue antique,  
Attend sa récompense et l'heure d'être un dieu.  
Le vent souffle et mugit. Le bûcher tout en feu  
Brille autour du héros, et la flamme rapide  
Porte aux palais divins l'âme du grand Alcide!

Подстрочный перевод:

О, Эта, гора, освященная той пламенной ночью, / Когда неверный супруг безрассудной супруги / Получил от своей любви слишком ревнивый дар, / Жертва кентавра, павшего под его ударами; / Он рушит твои леса: на твою густую и темную вершину / Громоздятся в огромный костер / Бесчисленные смолистые ели, согнутые его рукой. / Он подносит к ним огонь; он всходит: под ногами / Расстилает славную шкуру старого льва, / И, подняв очи к небу, положив руку на древнюю палицу, / Ожидает своей награды и часа, когда он станет богом. / Ветер дует и воет. Костер разгорается ярким огнем, / Сверкает вокруг героя, и быстрый огонь / Несет к божественным чертогам душу великого Алкида.

Стихотворение Шенье, как и первое, посвящено античному мифу. Однако на сей раз Пушкин сохранил в переводе традиционную форму александрийского стиха. В своем стремлении «перевыразить» (пушкинский термин) Шенье по-русски, Пушкин здесь пошел дальше, чем в своем первом наброске. Он оставил специфически французскую форму стиха, проникнутую, однако, античным духом. Если в двадцатые годы он видел в Шенье только новоявленного древнего грека, то уже в 1830 году отметил, что Шенье — «поэт, напитанный древностью, коего даже недостатки приистекают от желания дать француз-

скому языку формы греческого стихосложения». <sup>1</sup> Отсюда щедро архаизированный слог стихотворения — Пушкин никогда так не писал александрийских стихов (ср., например, его «Близ мест, где царствует Венеция младая», «Каков я прежде был...», «Поедем, я готов...», «Нет, я не дорожу...», «Желание славы», «К вельможе», «Ответ анониму», «Французских рифмачей суровый судия...» и др.), — их язык, как правило, приближается к современной поэту литературной норме. Старинные слова и предложения (такие, как *упитанный, се — ярый мученик... древеса, исторженные, ветр*), вступая в противоречие с изящно гармонизованным александрийским стихом, требующим иного слога, должны, по мысли Пушкина, создать стилистическую противоречивость, характерную для Шенье. <sup>2</sup> К тому же Пушкин раскачивает этот стих, пользуясь нечастым для высокого жанра приемом резких переносов: «...исторженные пни / Высоко громоздит», «...его рукой они / В костер навалены», и даже «...немейский лев / Разостлан». Этого у Шенье нет — его переносы доводят фразу не только до конца полустушия, но и до конца следующего стиха:

...sous ses pieds  
Etend du vieux lion la dépouille héroïque.

Пушкин в этом переводе свободно заменяет детали, опускает их (начальное обращение к горе Эта; строка о том, что Геракл ожидает причисления к

---

<sup>1</sup> Пушкин — критик, стр. 529.

<sup>2</sup> Особенно интересна старославянская конструкция «Се — ярый мученик...», — Пушкин почти не пользовался ею, разве что в самых патетических местах (Полтавский бой) или с пародийной целью. Так, в 1825 году (тогда же, когда начата работа над идиллией Шенье) Пушкин в пародийной «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» писал:

И се — летит предерзко судно  
И мечет громы обоюдно.

Тем более выразительно употребление этого архаического оборота здесь, в переводе из Шенье, где, в сочетании с другими стилистическими средствами, он способствует созданию условно-античного слога, противоречащего изяществу александрийского стиха.



лику богов), вводит новые (образ отравленного покровца, в оригинале лишь подразумеваемого; описание мучений Геракла, о которых у Шенье речи нет и которым Пушкин посвящает три строки). Но важнейшие, ключевые образы он сохраняет с величайшей бережностью: глаголы «гнет, ломит древесца» великолепно передают образность глагола «prouer»; «высоко громоздит», «в костер навалены», «дунул ветер; поднялся свист и рев» — все это точно и близко воссоздает текст Шенье. Но главное, в чем Пушкин добился изумительной верности, — это интонационно-синтаксическое движение фразы и стиха. В соответствии с подлинником описание восхождения героя на костер дано краткими, параллельными предложениями:

Il y porte la flamme; il monte...

... он их зажег; он всходит...

И, в противоположность этим стремительным предложениям, — иной, медлительно-торжественный ритм заключительных полутора строк, объединенных единой развернутой фразой:

... et la flamme rapide  
Porte aux palais divins l'âme du grand Alcide!

... и вскоре пламя, воя,  
Уносит к небесам бессмертный дух героя.

Пушкин, подбирая ритмически соответственную оригиналу форму, искал не только ритм, но и целостную стилистическую систему, которая с наибольшей глубиной и полнотой вскрыла бы сущность переводимого им стихотворения.

В поисках ритмического соответствия Пушкин, как всегда, был новатором, смело ломавшим сложившуюся к его времени традицию.

К другим результатам пришел Тютчев, который передал александрийский стих «Федры» Расина (монолог Терамена из V акта) пятистопным ямбом, — стихом, традиционным в английской драматургии и после «Бориса Годунова» вошедшим в обиход русского театра. Словесно и образно перевод Тютчева очень близок к оригиналу. Приводим небольшой отрывок из рассказа о гибели героя трагедии Ипполита:

Страх обуял коней, — они помчались,  
 Не слушая ни гласа, ни вожжей, —  
 Напрасно с ними борется возница,  
 Они летят, багря удила пеной;  
 Бог некий, говорят, своим трезубцем  
 Их подстрекал в дымящиеся бедра...  
 Летят по камням, дебрям... ось трещит  
 И лопнула... Бесстрашный Ипполит  
 С изломанной, разбитой колесницы  
 На землю пал, опутанный вожжами, —  
 Прости слезам моим!.. сей вид плачевный  
 Бессмертных слез причиной будет мне!

Если Пушкин при помощи гекзаметра пытался выявить античный дух поэзии Шенье, то Тютчев шекспировско-пушкинским пятистопным ямбом вскрывал внутреннюю динамику повествования у Расина, динамику, нейтрализованную александрийским стихом, плавным, величавым и успокоенным. Гармонические строки Расина сдерживают внутренний порыв, оформляют его в изящном, гармоническом членении стихов, распадающихся на полустишия и объединенных парными рифмами:

A travers les rochers la peur les précipite;  
 L'aïssieu crie et se rompt: l'intrépide Hippolyte  
 Voit voler en éclats tout son char fracassé;  
 Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.

Расин нигде, даже в самых патетических местах трагедии, не нарушает законов классицистической нормы. Его стих состоит из двух симметричных половин, в каждой из которых — свой образ:

A travers les rochers...	По скалам и камням...
...la peur les précipite;	...их грозный ужас мчит;
L'aïssieu crie et se rompt: ...	Трещит, ломаясь, ось: ...
...l'intrépide Hippolyte...	...бесстрашный Ипполит...

(Перевод мой. — Е. Э.)

Замена расиновского стиха пятистопным ямбом снимает эту важнейшую черту формы, сковывающей действие, эстетизирующей и таким образом объективирующей его. У Расина бешеная стремительность действия заморожена симметрией александрийского

стиха; Тютчев, снимая симметрическое членение, как бы размораживает движение, высвобождает его — оно вырывается наружу, утратив внешнюю красоту организующей формы. Появляется новая интонация, неровная, задыхающаяся, исполненная тревоги, которая проявляется даже в грамматически несогласованных формах глагольных времен:

...ось трещит  
И лопнула...

Таким образом, изменение метрики влечет за собой полную перестройку интонации, и вместе с тем исчезает самая суть классицистического стиля французского драматурга. Тютчев, возможно, следовал здесь примеру Шиллера, который в 1804 году перевел «Федру» пятистопным ямбом, добившись в монологе Терамена примерно такого же эффекта, что и русский поэт. Вот эти четыре строки у Шиллера:

Quer durch die Felsen reißt die Furcht sie hin,  
Die Achse kracht, sie bricht; dein kühner Sohn  
Sieht seinen Wagen morsch in Stücken fliegen,  
Er selber stürzt und verwirrt sich in den Zügeln.<sup>1</sup>

Меняя метрику «Федры», Тютчев нащупывал пути воссоздания на русском языке расиновской поэзии; поэт с мощной индивидуальностью, он резко изменил стилистику переведенного им монолога. Однако нам важно отметить саму по себе смелость его ритмических поисков — уже они были явлением примечательным в русской переводной поэзии. Эксперимент Тютчева стоит в одном ряду с попытками ис-

<sup>1</sup> См. сопоставительный анализ трагедии Расина и перевода Шиллера у Н. А. Сигал (статья «Шиллер и Расин» в кн.: «Проблемы международных литературных связей», Изд-во ЛГУ, 1962). Н. Сигал пишет, что перевод Шиллера «усиливает динамичность текста, в значительной степени снимая созерцательность и аналитичность, свойственную эстетической системе французского классицизма». Эти выводы относятся к Тютчеву в еще большей степени — Шиллер, перестраивая текст Расина, был все же классицистом, хотя его «веймарский классицизм», как с большой ясностью показывает Н. Сигал, качественно отличается от французского. Тютчеву же был глубоко чужд всякий классицизм, и высвобождение динамики идет у него еще энергичнее, чем у его немецкого предшественника.

пользовать метрические формы, присущие русской поэзии, при переводе силлабических, в частности французских стихов, — использовать прежде всего трехсложные размеры.

Впоследствии, в течение более чем столетия, традиция торжествовала, и французские стихи переводились ямбом (редко — хореем), — таким образом русская переводная поэзия лишалась выразительных возможностей, заложенных в белом стихе, в трехсложных размерах и в стихе чисто тоническом. Только уже в последние годы в творчестве ряда выдающихся поэтов-переводчиков возобновляются поиски, имеющие целью преодолеть досадную инерцию. Здесь нужно прежде всего назвать Павла Антокольского, больше других сделавшего для воссоздания французской поэзии, классической и новейшей.

П. Антокольский широко использует динамические ресурсы трехсложных размеров. Переводя, например, гражданскую лирику французского романтика Огюста Барбье, он воспроизводит александрийский стих четырехстопным амфибрахией, сообщая своему переводу динамический напор, который был бы невозможен в уравновешенных, слишком урегулированных формах русского александрийца. В стихотворении «Бедлам» Барбье, говоря об ужасах лондонского дома умалишенных, развернуто сравнивает их со стихийными бедствиями:

Ah! la mer est terrible au fort de la tempête,  
Lorsque, levant aux cieux sa vaste et lourde tête,  
Elle retombe et jette aux pales riverains  
Parmi les flots blanchis des cadavres humains...

Свирепое море гудит в непогоду  
И, голову тяжко подняв к небосводу,  
То падая, то накалясь добела,  
Бросает на скалы людские тела...

Трехсложный метр словно высвободил внутристриховую энергию, таящуюся в строках Барбье, которые и сами далеки от классической формы александрийского стиха. Четырехстопный амфибрахий позволяет, вслед за оригиналом, сталкивать контрастные полу-

стишия, но, кроме того, он увеличивает звуковой размах, усиливает интенсивность ударений, выделяет веские слова из контекста. А для стихов Барбье самое главное — это именно энергия, напор, звуковая мощь.

Замечательного успеха П. Антокольскому удалось добиться в переводе одного из лучших стихотворений французского языка — «Пьяного корабля» Артюра Рембо. Это — фантастический монолог потерпевшего крушение и ограбленного пиратами корабля, который океан несет в неизвестность. Грандиозный образ «пьяного корабля» становится символом гонимого по миру бесприютного поэта, обреченного на вечное трагическое одиночество и гибель. Метафора «корабль — поэт» развернута в огромную картину, каждая деталь которой несет двойной метафорический смысл. П. Антокольский видит необходимость отойти от «ритмической буквы» оригинала, потому что, как он пишет в предисловии к сборнику стихов Рембо, у французского поэта «поразительно долгое дыхание», которое «не умещается ни в строке, ни в строфе. Рембо едва ли не намеренно сломал клетку строфы, чтобы разбить классическую стройность французского ораторского синтаксиса, гармонию закругленных и плавных периодов. В современном русском стихе приходится искать иные эквиваленты для передачи этих свойств оригинала. Ведь если буквалистически следовать здесь французскому тексту, на русском языке получится впечатление неврастенической невнятицы, сумбурное нагромождение, совсем иное, нежели свобода разговорной речи и интонационное богатство Рембо».<sup>1</sup>

И вот, следуя этому творческому принципу, П. Антокольский уходит от привычной симметрии шестистопного ямба и создает перевод «Пьяного корабля» в пятистопных анапестах:

С той поры и тонул я в седом, многозвездном пространстве,  
В первозданной поэме, прочтенной почти наобум,  
Пожирал эту прорву, проглатывал прозелень странствий,  
Где ныряет утопленник, полный таинственных дум.

. . . . .

---

<sup>1</sup> Артю р Рем бо. Стихотворения. М., Гослитиздат, 1960, стр. 26—27.

Знал я свисты смерчей и вскипанье течений глубинных,  
Блеск небес, продырявленных молнией, как решето,  
Мирный сон вечеров, восхитительных стай голубиных  
И такое еще, чего больше не видел никто.<sup>1</sup>

Здесь многое было найдено: на русском языке «Пьяный корабль» зазвучал с огромной звуковой силой, в нем появилось то интонационное богатство, которого не было в прежних переводах, скованных ямбической традицией. Но, пожалуй, найдено было не только многое, но и слишком многое. В 15—16 слогах пятистопного анапеста было чересчур просторно, — П. Антокольский использовал свободное пространство для того, чтобы «обогатить» и без того богатого Рембо — обогатить собственными, слишком уж «антокольскими» добавлениями. Нет в оригинале ни «прочтенной почти наобум» поэмы, ни глотаемой кораблем «прозелени странствий», ни «таинственных дум» утопленника. Пять лет спустя появился новый вариант «Пьяного корабля» — поэт сохранил то, что он открыл в первом переводе, но, отбросив лишнюю стопу, перестроил всю образную систему и освободился от слишком субъективных добавлений. Вот те же строфы в варианте 1960 года:

Так я плыл наугад, погруженный во время,  
Упивался его многозвездной игрой,  
В этой однообразной и грозной поэме,  
Где ныряет утопленник, праздный герой;

Я запомнил свечение течений глубинных,  
Пляску молний, сплетенную как решето,  
Вечера — восхитительней стай голубиных,  
И такое, чего не запомнил никто.<sup>2</sup>

Чрезмерная, безудержная субъективность, излишняя красивость и многословие, не заданная оригиналом цветистость и напевность уступили место большей мужественной сдержанности, сосредоточенной, хотя и по-прежнему бурной образности. Вот еще две строфы, которые позволяют судить о различии между обоими вариантами:

---

<sup>1</sup> Гражданская поэзия Франции в переводах П. Антокольского. М., Гослитиздат, 1955, стр. 231.

<sup>2</sup> А р т ю р Р е м б о. Стихотворения, стр. 79.

В а р и а н т 1955 г о д а

Весь запятанный беглым огнем электрических скатов,  
Предводимый морскими коньками на кипени вод,  
С вечным звоном в ушах от июльских громовых раскатов,  
Когда рушился ливнями ультрамариновый свод,

Трепетавший не раз и крутившийся насмерть в мальштреме,  
Стороживший не раз бегемотов обнявшихся храп, —  
Я, прядильщик туманов, бредущий сквозь синее время,  
О Европе тоскую, ступила бы только на трап!

В а р и а н т 1960 г о д а

Убегавший в огне электрических скатов  
За морскими коньками по кипени вод,  
С вечным звоном в ушах от громовых раскатов,  
Когда рушился ультрамариновый свод,

Сто раз крученный-верченный насмерть в мальштреме,  
Захлебнувшийся в свадебных плясках морей,  
Я, прядильщик туманов, бредущий сквозь время,  
О Европе тоскую, о древней моей.

В первом варианте слишком длинный стих словно замыкается в себе, отделяется от всего лирического монолога — ведь дыхания у читающего хватает только на один пятистопный стих. И получается парадоксальный результат: вместо «длинного дыхания» создается дыхание укороченное.

Весь запятанный беглым огнем электрических скатов... —  
больше дыхания нет! Теперь надо перевести дух и с новыми силами произнести следующий стих:

Предводимый морскими коньками на кипени вод...

А во втором варианте обе строки сливаются в единое интонационное целое, наполненное большей энергией, обладающее большей стремительностью:

Убегавший в огне электрических скатов  
За морскими коньками по кипени вод...

Так, экспериментируя, поэт постепенно находит форму, отвечающую «поразительно долгому дыханию» оригинала, форму, которую никак не передашь в ямбическом ритме. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить приведенные две строфы с соответствующим

местом в отличном, но интонационно более сдержанном переводе Льва Успенского:

Меж скатов огненных, сбегаящих в глубины,  
Среди морских коньков, как плот, меня несло,  
Пока июльский гром ударами дубины  
Вгонял небесный свод в каленое жерло.

И мне, кто вздрагивал, за сотни миль почуя  
Гиппопотамий рык Мальстремов в тишине,  
Кто вечно прорезал неподвижность голубую,  
Европы старых свай вдруг стало жалко мне.

Подобно тому, как для французского стиха привычным переводным эквивалентом стал ямба, так для самого распространенного грузинского размера «шаири» сложилась традиция — использовать в переводе четырехстопный хорей или, в редких случаях, амфибрахий. Считалось, что «шаири» ни в коем случае нельзя переводить четырехстопным ямбом. Почему возникло такое ограничение? Ведь грузинское стихосложение в основном силлабическое, и всякое соответствие ему в русском языке — условность. Схема «низкого шаири», в котором тонический элемент очень слаб, примерно такова:

$\frac{1}{2} \cup \cup \frac{1}{2} \cup \cup \parallel \frac{1}{2} \cup \cup$   
 $\frac{1}{2} \cup \cup \frac{1}{2} \cup \cup \parallel \frac{1}{2} \cup \cup$

И вот как первые два стиха 6-й главки из поэмы Важа Пшавелы «Змееед» звучат в оригинале:

При́ало кяди́с тавс || са́хли дча (5+3)  
Ца́с эбджинё́ба || ба́нита... (5+3)

(Над отвесной скалой стоит дом,  
Крышей подпирая небо.)

Значит, если догматически придерживаться метрической схемы, надо написать:

Дом над скалою висится,  
Крышей он в небо врезался... —

и в таком невыносимо унылом темпе вести повествование на сотни и сотни строк. Б. Пастернак, соблюдая традицию, перевел амфибрахийем:

На камне обрывистом — дом,  
Он крышей приперт к небосводу.



Н. Заболоцкий нарушил рутину и смело возродил в правах запретный и столь привлекательный для русской эпической поэмы четырехстопный ямб:

На высоте скалы отвесной,  
Под самым небом чуть видна,  
Гнездится хижина над бездной...

Да, эта ритмика мало похожа на грузинский «низкий шаири», но функционально она близка ему и, может быть, даже тождественна, как грузинский четырнадцатисложник — английскому ямбическому пентаметру. Восстанавливая в правах четырехстопный ямб, Н. Заболоцкий добивался максимального интонационного богатства и разнообразия. Надо заметить, что так он переводил «низкий шаири» только в эпических поэмах Пшавелы («Гоготур и Апшина», «Бахтриони», «Гость и хозяин»), — для иных произведений, лиро-эпических, русский поэт, подобно Б. Пастернаку в «Змеееде», предпочитал трехстопный амфибрахий («Этери», «Оленья лопатка» и др.):

Какие утесы кругом!  
Какие безлюдные доли!  
В глухом бездорожьи таком  
Не строят жилья новоселы.  
Однако под сенью ветвей  
Здесь хижина скрыта лесная.  
Чинара склонилась над ней,  
Ветвями ее осеняя.

(«Этери»)

Н. Заболоцкий, пойдя по новаторскому пути, одержал победу. Оценивая достигнутые им художественные результаты, грузинский критик Г. Маргвелашвили пишет: «Стих русского перевода в соответствии с оригиналом поражает многообразием своего звучания. Диалоги, батальные сцены, жанровые картины, описания природы, портретные зарисовки, сказочно-мифологические мотивы, мысли и чувства персонажей строфы трагического накала и бытовые сцены с сильным комическим элементом, лирические отступления автора и его философские размышления — в интонационном решении всех этих многочисленных эпизодов, ситуаций и состояний Заболоцкий добился по-

истине замечательного результата».<sup>1</sup> Важнейшей формальной причиной этого успеха явилось использование четырехстопного ямба, ритмически и интонационно самого разработанного, самого богатого раз-мера русской поэзии.

Любой тонический размер свободно воспроизводим по-русски (хотя при его воссоздании в переводе необходимо учитывать исторические расхождения в развитии стиховых систем). Силлабические размеры формально воспроизводимы, но по-русски неблагозвучны, потому что ударения воспринимаются ухом в большей степени, чем счет слогов как таковых, и нарушают ощущение ритма. С этим связана необходимость выработки особого метода для переключения силлабических стихов в строй русской силлабо-тонической или чисто тонической системы.

Сложнее обстоит дело с переводом стихов метрического стихосложения. Эта система была возможна в греческом языке, где главную роль играло не силовое, а мелодическое ударение (различный подъем тона на ударном слоге) и важную роль играли долготы гласных, а также в латинском и арабском, где силовое ударение хотя и было, но имело слабо выраженный, подчиненный характер и где долготы яснее воспринимались на слух, чем ударения. В русском языке нет мелодического ударения, и долгота гласных звуков смыслоразличительной роли не играет.

Перед русскими поэтами-переводчиками уже в XVIII веке встала проблема воспроизведения античных стихов. Метрическая система давала грекам и римлянам большее число стихотворных размеров, чем то, каким обладали русские поэты. Например, помимо усвоенных русским стихом ямба и хоря, они — из двусложных стоп — обладали еще спондеем (сочетание двух долгих слогов: — —) и пиррихием (сочетание двух кратких слогов: ∪ ∪). Из трехсложных стоп русский стих оказался способным воспроизвести лишь дактиль (— ∪ ∪), амфибрахий (∪ — ∪) и анапест

<sup>1</sup> Г. Маргвелашвили. Подвиг Николая Заболоцкого. В кн.: «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1963, стр. 269.

(○○—); древние имели еще: трибрахий (○○○), амфимакр или кретик (—○○), бакхий (○—), антибакхий (—○), молосс (—). Но и это еще далеко не все. Греки могли пользоваться и четырехсложными стопами; у них были хориямб (—○○—), антиспаст (○—○), ионик восходящий (—○○), пэон I (—○○○), пэон II (○—○○), пэон III (○○—), пэон IV (○○○—), эпитрит I (○—), эпитрит II (—○), эпитрит III (—○—), эпитрит IV (—), диямб (○—○), дихорей (—○—), диспондей (—), прокелевсматик (○○○○).

Единица измерения в метрической системе — мора, длительность краткого слога. Любой долгий слог приравнивается двум кратким, и потому два кратких могут заменить один долгий, а один долгий может быть поставлен вместо двух кратких. Так, в античном гекзаметре — шестистопном дактиле — можно было стопу дактиля, насчитывающую 4 моры, заменить столь же длительной стопой спондея (—○○=—).<sup>1</sup>

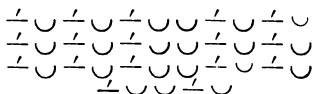
По-русски все это почти невозпроизводимо. Не говоря о том, что у нас не может быть четырехсложных стоп (кроме разве что пэона I, II и IV), мы не в состоянии воссоздать и ряда трехсложных. Где взять средства для образования молосса — стопы из трех долгих, или, по-русски, трех ударных слогов? Правда, Маяковский писал: «Дней бык пег, || медленна лет арба...», но обе эти строки воспринимаются, вероятно, как дактилические с большими или меньшими паузами: «Дней ~ ~ бык ~ ~ пег ~ ~, || медленна лет ~ арба».

Между тем русские поэты, переводившие Сафо, Алкея и Горация, искали путей для воспроизведения сложных строф метрического стиха гибкой и податливой русской тоникой. Один из первых искателей в этой области — А. Радищев; в 1801 году в журнале «Ипокрена» были напечатаны его «Сафические строфы», где поэт пытался воспроизвести трудней-

<sup>1</sup> См.: В. Жирмунский. Введение в метрику (теория стиха). Л., Academia, 1925, стр. 23—25.

шую греческую строфу — так называемую «сапфическую»:

Ночь была прохладная, светло в небе  
Звезды блещут, тихо источник льется,  
Ветры нежно веют, шумят листьями  
Тополы белы.<sup>1</sup>



В отличие от Радищева, а также Востокова, А. Дельвиг, увлекавшийся греческой поэзией, не калькировал ее размеров, а только изобретал «новые, прихотливые метрики. Все они характеризуются своеобразным сочетанием двух- и трехсложных стоп»<sup>2</sup> и являются вольным подражанием античным размерам, в частности той же «сапфической строфе». Например, в стихотворении 1819 года «Видение»:

В священной роще я видел прелестную  
В одежде белой и с белою розою  
На белых персях, дыханием легким  
Колеблемых.

Или, годом позже, в «Ласточке»:

Что мне делать с тобой, докучная ласточка!  
Каждым утром меня — едва затуманится  
Небо алой зарей и бледная Цинтия  
Там в туманы покатится, —

Каждым утром меня ты криком неумолчным  
Будишь, будто назло! А это любимое  
Время резвых детей Морфея, целительный  
Сон на смертных люющего.

Дельвиг понимал невозможность тоническими стихами передать сложную структуру античной строфики, сохраняя за ней художественную ценность. Он искал путей создания русской аналогии античных размеров, видя главный смысл не в размере как та-

<sup>1</sup> А. Радищев. Стихотворения. Л., «Советский писатель» (Малая серия «Библиотеки поэта»), 1947, стр. 39.

<sup>2</sup> Б. В. Томашевский. А. А. Дельвиг. В кн.: А. А. Дельвиг. Стихотворения. Л., «Советский писатель» (Большая серия «Библиотеки поэта»), 1959, стр. 56.

ковым, но в создаваемом им своеобразном музыкально-интонационном рисунке. Похожим путем шел и А. С. Пушкин, глубоко понимавший свойства ограниченной поэтической восприимчивости своего современника-читателя и потому в своих переводах и подражаниях нередко отказывавшийся от совсем уж непривычной русскому уху сложной строфики. И октавы Ариосто, и сонет Джанни Пушкин предпочитает передать более простой формой. Справедливо было указано, что, «не стремясь достигнуть в переводе точного слепка сложной формы, Пушкин двумя-тремя штрихами, незаметным изменением строфики дает понять, что в оригинале какое-то необычное соединение строк».<sup>1</sup>

С большой точностью Пушкин перевел оду Горация «На возвращение друга» (7-я ода II книги). Однако, стремясь создать произведение, доступное поэтическому вкусу эпохи, Пушкин не остановился перед тем, чтобы перестроить строфу — изменить размер оригинала, ввести рифмы, упростить синтаксис. Для сравнения с Пушкиным приведем филологически точный перевод А. П. Семенова-Тянь-Шанского, выполненный «размером оригинала».

#### А. С. Пушкин

Кто из богов мне возвратил  
Того, с кем первые походы  
И браней ужас я делил,  
Когда за призраком свободы  
Нас Брут отчаянный водил?  
С кем я тревоги боевые  
В шатре за чашей забывал  
И кудри, плющем увитые,  
Сирийским мирром умащал?  
Ты помнишь час ужасной битвы,  
Когда я, трепетный квирит,  
Бежал, нечестно бросив щит,  
Творя обеты и молитвы?  
Как я боялся! Как бежал!  
Но Эрмий сам внезапной тучей  
Меня покрыл и вдаль умчал  
И спас от смерти неминучей.

<sup>1</sup> Г. Д. Владимирский. Пушкин — переводчик. В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, № 4—5. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1939, стр. 328.

А. П. Семенов - Тянь - Шанский

О ты, с кем часто к часу последнему  
Водимы были мы в войске Брутовом, —  
Кто возвратил тебя квиритом  
Отчим богам под родное небо,

Помпей, любимый друг и товарищ мой,  
С которым часто день коротал я свой  
За чашею в венке, душистым  
Мирром сирийским насытив кудри?

С тобой Филиппы вместе я пережил  
И бегство, щит как бросил бесчестно я,  
Когда дух войска был уже сломлен,  
Грозные же пали лицом на землю.

Но я средь вражьей рати Меркурием  
Спасен был, скрытый в трепете сумрака;  
Тебя же снова волн громады  
Бросили в вод и волнений бездну.

Пушкин не соблюдает строфики оригинала, написанного традиционной для античной лирики «алкеевой строфой». Ее заменили традиционные для русской поэзии строки четырехстопного ямба. Пушкин вводит рифму, привычную для современников. Пушкин опускает некоторые исторические реалии, нуждающиеся в комментарии; например, он заменяет «Филиппы» — «ужасной битвой». Все изменения, произведенные Пушкиным, сводятся к тому, чтобы дать русскому читателю возможность испытать от стихотворения непосредственное эстетическое наслаждение, какое испытывал некогда читатель-римлянин.

Любопытно отметить, что Пушкин не считал нужным стилизоваться под античный размер, несмотря на то, что перевод оды Горация был им включен в «Повесть из римской жизни», где стихотворная цитата служит признаком достоверности исторического повествования. Ведь после нее идут слова, произносимые римлянином Петронием: «Хитрый стихотворец хотел рассмешить Августа и Мecenата своею трусостью, чтобы не напомнить им о сподвижнике Кассия и Брута». <sup>1</sup>

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VI. М. Изд-во АН СССР, 1957, стр. 613—614.

Имитация средствами силлабо-тонического стиха «алкеевой строфы» Горация не могла бы никому дать такого наслаждения. Приведенный перевод А. П. Семенова-Тянь-Шанского отлично информирует о том, чем был Гораций. Но он не волнует, не восхищает, не печалит читателя. И дело не в различии дарований переводчиков, а в противоположности их принципов.

Несмотря на далекость пушкинской оды от строфической формы подлинника, Белинский имел все основания написать: «Перевод из Горация или оригинальное произведение Пушкина в горацевом духе — что бы ни была эта пьеса — только никто из старых, ни из новых русских переводчиков Горация не говорил таким гораццианским языком и складом и так верно не передавал характера гораццианской поэзии, как Пушкин в этой пьесе, к тому же написанной прекрасными стихами. Можно ли не слышать в ней живого Горация?»

Пушкин как переводчик пробовал разные методы. В переводы из Анакреона он вводил рифмы, в переводе аналогичного стихотворения Катулл сохранял безрифменную структуру оригинала.

#### Из Анакреона

Поредели, побелели  
Кудри, честь главы моей,  
Зубы в деснах ослабели,  
И погас огонь очей. . .

(1835)

#### Из Катулл

Пьяной горечью Фалерна  
Чашу мне наполни, мальчик;  
Так Постумия велела,  
Председательница оргий. . .

(1832)

В пушкинскую эпоху читатель еще не был приучен к многообразию поэтических форм, размеров, систем, которое теперь стало обычным для поэзии и читателя. После Пушкина поэзия безмерно обогатилась. Она узнала гневные ямбы Лермонтова, ритмическое богатство Некрасова с его народно-песенной, крестьянски просторечной интонацией, с его дакти-

лическими окончаниями и ритмическими переборами; она узнала живые дольники и свободный стих Блока, выделенное могучими ритмическими акцентами и паузами ораторское слово Маяковского, энергичные ритмы Багрицкого и Сельвинского, Тихонова и Твардовского. Современный читатель неизмеримо более развит в поэтическом отношении, нежели читатель пушкинской эпохи. К нему уже нет надобности приспособляться, как это делал Пушкин. Однако в области античной поэзии пушкинская традиция до сих пор была самой плодотворной. Несмотря на усилия многих поэтов-переводчиков позднейшего времени, в том числе и таких одаренных, как А. Фет, В. Вересаев, А. Пиотровский, Ф. Петровский, никакие метрические и строфические формы античности — не считая, конечно, гекзаметра и элегического дистиха — в русскую поэзию не вошли: они остались достоянием учебных хрестоматий и академических изданий древних классиков. А. Фет в конце восьмидесятых годов писал: «Немцы при переводе классиков дерзают пускаться вслед за самыми причудливыми греческими размерами, и хотя тождество природы нашего стихосложения с немецким нимало не мешает нам в этом случае идти за немцами, что я до некоторой степени позволяю себе в иных классических переводах, но сочувствовать такой вольности во всю ширь не могу; русское ухо к этому не привыкло».<sup>1</sup> Впрочем, в новейших переводах лучших поэтов античного мира снова видны попытки оживить их творчество для современного читателя, приспособив древние метрические формы к нормам нашего эстетического восприятия.

С иным аспектом проблемы сталкивается переводчик при работе, например, над произведениями Ф. Гельдерлина. Немецкий поэт большинство своих стихотворений написал античными строфами — алкеевой, сапфической и другими. Эти стихи затруднительны и для немецкого читателя: запутанный, усложненный синтаксис, неожиданные переносы из строки в строку и даже из одной строфы в другую, непривыч-

---

<sup>1</sup> А. Фет. Письмо к К. Р. от 28 окт. 1888. Цит. по кн.: «Русские писатели о литературе», т. 1, стр. 452.



ный, стилизованный под латынь порядок слов... Ясно, однако, что гельдерлиновские античные метры требуют в переводе точного воспроизведения, — степень их привычности для немецкого читателя ничуть не больше, чем для русского.

Метр — не самоцель, он играет подчиненную роль, как можно более отчетливо выявляя интонацию поэтической речи. Если любой, пусть даже самый новаторский, самый современный ритмический ход способствует этой цели — нарушение традиции не только оправдано, но и необходимо. Метрическая форма, которая нейтрализует интонацию, заглушая и автоматизируя ее, — искажает стихи, губит их. Образцы такой внешней ритмической «правильности», а, по существу, искажения приводит исследователь русского стиха Л. Тимофеев. Он показывает разрушение интонации на примере строк из Байрона, переведенных В. Ивановым:

I speak not, I trace not, I breathe not thy name,  
There is grief in the sound, there is guilt in the fame.

Заветное имя сказать, начертать  
Хочу, и не смею молве нашептать.

«Этот перевод совершенно неверен, — комментирует Л. Тимофеев, — потому что он не сохраняет того интонационного нарастания, которое дано в оригинале... не рисует данное переживание во всей его конкретности и вдобавок вводит перенос. Наоборот, чрезвычайное внимание к интонационной структуре строфы и вытекающее отсюда сохранение ее эмоционального тона встречаем в переводе Лермонтовым Байрона:

These lips are mute, these eyes are dry,  
But in my breast and in my brain,  
Awake the pangs, that pass not by,  
The thought, that ne'er shall sleep again.

Нет слез в очах, уста молчат,  
От тайных дум томится грудь,  
И эти думы вечный яд, —  
Им не пройти, им не уснуть!

Интонационная двухчастность, краткость интонационных единиц, сохраненные в переводе, придают ему живое эмоциональное звучание, сохраняют его художественную конкретность. В то же время сохранены звуковые повторы и в первой, и во второй строке, придающие особую эмфатичность выделенным в них словам». <sup>1</sup>

Интересно проследить значение поэтической интонации по стихам, в концентрированной форме воспроизводящим драматическую сценку со стремительным обменом репликами. В прозе или драматургии для характеристики персонажей может быть отведено обширное пространство и использованы разнообразные средства — в стихотворении даются лишь отдельные лаконичные штрихи, каждый из которых заменяет описание или монолог. Например, у Бернса есть стихотворения, в которых интонационное движение играет очень явную роль. В первую очередь это относится к знаменитому «Финдлею», представляющему собой диалог между деревенской девушкой и ее любимым. В вопросах, которые задает девушка, в ее сомнениях звучит и нежность, и робость, и насмешка, и любовь. Юноша отвечает решительно, уверенно, кратко. Если не воспроизвести мелодического рисунка этой сценки, она не будет существовать в переводе. Т. Щепкина-Куперник перевела стихотворение Бернса, казалось бы, добротно, но интонационная аморфность погубила перевод:

«Кто это в дверь мою стучится?..»

— О, кто же, если не Финдлей?

«Ты здесь не должен находиться!»

— Нет, должен, — отвечал Финдлей.

«Зачем как вор прокрался тайно?»

— Выдь да взгляни, — сказал Финдлей.

---

<sup>1</sup> Л. И. Тимофеев. Очерки истории и теории русского стиха. М., Гослитгиздат, 1958, стр. 129. Автор этой книги справедливо пишет: «Сохранение интонационного строя — основное в переводе, ибо это сохранение эмоциональности, без которой стих инертен. Распространенное у нас мнение о точности перевода, если он сохраняет ритм и рифмы подлинника, приводит к тому, что переводчик забывает об интонационно-синтаксической организации стиха, которая является ключом к его выразительности» (там же).

- «Не натворил бы бед случайно? ..»  
 — И натворю, — сказал Финдлей.  
 «Что ж, встать, пустить тебя, пожалуй? ..»  
 — Встань и впусти, — в ответ Финдлей.  
 «Боюсь, заснуть не дашь мне, малый!»  
 — Таки не дам, — сказал Финдлей.  
 «Тебя оставить... можно ль это? ..»  
 — А ты оставь, — в ответ Финдлей.  
 «Боюсь, ты не уйдешь до света? ..»  
 — И не уйду, — сказал Финдлей.  
 «Коль у меня тебе остаться...»  
 — Останусь, — отвечал Финдлей.  
 «Боюсь, сумеешь вновь забраться? ..»  
 — И заберусь, — сказал Финдлей.  
 «Но что б ни сделали мы оба...»  
 — Уж сделаем... — в ответ Финдлей.  
 «О том клянись молчать до гроба!»  
 — Да уж смолчу, — сказал Финдлей.

Т. Щепкина-Куперник по заслугам известна как хороший переводчик драматургии — Ростана, Лопе де Вега, Шекспира, Мольера. Но в этом драматическом стихотворении ее диалог не отличается интонационной отточенностью. Некоторые реплики девушки звучат необязательно, шатко, даже неестественно: «Боюсь, заснуть не дашь мне, малый!», «Коль у меня тебе остаться...», «Но что б ни сделали мы оба...» Речь юности невыразительна на протяжении всего диалога. Почему переводчица ошиблась? Да потому, что ей не удалось воспроизвести скупую, грубоватую речь молодых крестьян — изменилась социальная характеристика персонажей, стихотворение оказалось расслабленным, вялым.

В переводе Маршака каждый вопрос и каждый ответ — точное попадание в «яблочко». В смысле интонационной безукоризненности его «Финдлей» — шедевр переводной поэзии. Недаром перевод Щепкиной-Куперник остался неизвестным, а перевод Маршака приобрел завидную популярность, какой редко могут похвалиться переводные стихи:

- Кто там стучится в поздний час?  
 «Конечно, я — Финдлей!»  
 — Ступай домой, все спят у нас!  
 «Не все!» — сказал Финдлей.

— Как ты прийти ко мне посмел?  
«Посмел», — сказал Финдлей.  
— Небось, наделаешь ты дел.  
«Могу!» — сказал Финдлей.

— Тебе калитку отвори. . .  
«А ну!» — сказал Финдлей.  
— Ты спать не дашь мне до зари!  
«Не дам!» — сказал Финдлей.

— Попробуй в дом тебя впустить. . .  
«Впусти!» — сказал Финдлей.  
— Всю ночь ты можешь прогостить.  
«Всю ночь!» — сказал Финдлей.

— С тобою ночь одну побудь. . .  
«Побудь!» — сказал Финдлей.  
— Ко мне опять найдешь ты путь.  
«Найду!» — сказал Финдлей.

— О том, что буду я с тобой. . .  
«Со мной», — сказал Финдлей.  
— Молчи до крышки гробовой!  
«Идет!» — сказал Финдлей.

У Бернса — чередование четырехсложного ямба с трехсложным, причем в стихотворении преобладают женские окончания, — все четные стихи оканчиваются именем «Финдлей», имеющим ударение на первом слоге:

Wha is that at my bower door?  
O wha is it but Findlay;  
Than gae your gate, ye'se nae be here!  
Indeed maun I, quo' Findlay.

Т. Щепкиной-Куперник понадобилось сохранить чередование мужских и женских рифм, а четные строки она удлинила до четырех стоп: восемь слогов вместо семи в подлиннике. С. Маршак сократил четные строки с семи слогов до шести, оставил сплошные мужские окончания и добился такой живости и блеска диалога, что чуть ли не превзошел оригинал.

Еще более очевидный пример — стихотворение Бернса «Честная бедность». Т. Щепкина-Куперник перевела его честно, но настолько интонационно бедно, что оно осталось внешне очень похожим, но мертвым слепком яркого, веселого подлинника:

Is there, for honest poverty,  
That hangs his head, and a' that?  
The coward-slave, we pass him by,  
We dare be poor for a' that!

For a' that, and a' that,  
Our toils obscure, and a' that;  
The rank is but the guinea stamp;  
The man's the gowd for a' that.

Как? .. Бедность честная могла б  
Нас придавить? .. Помилуй, боже!  
Противен нам трусливый раб:  
Хоть бедны, но горды мы все же.

Да, все же и все же...  
Безвестен труд наш — слова нет.  
Но знатность — только штамп монет:  
Их ценность — в человеке все же!

С. Маршак гораздо свободнее — он ломает заданный ритм, создает новый, подчиняет ритм задачам естественного движения поэтической интонации. Стихотворение ожило, наполнилось модуляциями живого человеческого голоса, начало заражать бернсовским веселым гневом:

Кто честной бедности своей  
Стыдится и все прочее,  
Тот самый жалкий из людей,  
Трусливый раб и прочее.

При всем при том,  
При всем при том,  
Пускай бедны мы с вами,  
Богатство —  
Штамп на золотом,  
А золотой —  
Мы сами!

У Щепкиной-Куперник интонация подчинена метру, у Маршака метр — интонации. Можно ли сомневаться в том, что, стремясь дать живую, новую, иноязычную жизнь поэзии, можно идти только вторым путем, тем, которым шел Маршак? Хорошо, когда, воссоздавая интонацию, можно сохранить «размер подлинника». Если, однако, это невозможно — придется пожертвовать размером. Не им, точнее — не только им определяется верность стихотворного перевода оригиналу.

СОВРЕМЕННЫЙ  
СВОБОДНЫЙ  
СТИХ

Поэту приходится все снова искать в свободной строфе освобождение от рифмы, а в рифме — от свободной строфы. Таков болезненный процесс взаимного освобождения, в котором выражается процесс человеческого развития: очищение, обогащение, усиление, обновление.

*И. Бехер*

Свободный стих завоевывает все более прочные позиции в литературах мира. Еще недавно на него яростно ополчались сторонники поэтической традиции, — они были готовы спросить, вслед за Пушкиным, который справедливо иронизировал над опытами Жуковского в жанре стихотворного повествования:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,  
Когда взгляну на этот замок Ретлер,  
Приходит в мысль: что, если это проза,  
Да и дурная? . .

Пушкин имел в виду такие стихотворения своего старшего друга и наставника, как «Красный карбункул», «Тленность», «Овсяный кисель», «Деревенский сторож в полночь», — это были сделанные в 1816 году переводы из швейцарского поэта Иоганна-Петера Гебеля. Жуковский стремился воспроизвести пленивший его у Гебеля «привлекательный язык простодушия».

Само по себе отсутствие рифм было для начала XIX века достаточно необычно, — но Пушкина раздражали, очевидно, не внешние черты белого стиха, не разговорность слога или многочисленные переносы, разрушавшие гармонию. В стихотворениях Гебе-

ля-Жуковского он видел, надо полагать, попрание законов поэзии: отсутствие особой концентрированности мысли и чувства, интонации и образности, без которой стих становится прозой в дурном смысле этого слова. Дряблая описательность и многословие, пресная назидательность казались Пушкину — и не только молодому поэту в 1818 году, когда он набросал приведенные иронические строки, но и зрелому Пушкину — профанацией поэтического искусства. Дело было, таким образом, отнюдь не во внешних приметах идиллических рассказов-описаний, а в их внутреннем несоответствии тому, что Пушкин понимал под стихами. И в наши дни, когда проза широким потоком хлынула в поэзию и когда возникли новые поэтические формы, обогащенные сложным взаимодействием поэтического и прозаического начал, — и в наши дни стихи Гебеля-Жуковского кажутся «дурной прозой»:

Дети, овсяный кисель на столе; читайте молитву;  
Смирно сидеть, не марать рукавов и к горшку не соваться;  
Кушайте: всякий нам дар совершен и даяние благо;  
Кушайте, светы мои, на здоровье; господь вас помилуй.

*(«Овсяный кисель»)*

Современный свободный стих, еще недавно казавшийся близоруким читателям «дурной прозой», прямо противоположен опытам Жуковского.

История поэзии — это история формирования и укрепления традиций стихотворной формы и в то же время постепенного освобождения от тирании этих традиций, с годами становившихся помехой на пути развития живой, естественной поэтической интонации.

Средневековая западноевропейская книжная поэзия рождалась как внешний антипод повседневной прозы, — для нее характерны изысканные строфические формы, причудливые и обязательные для всякого стихотворца внешние правила. Это получило наглядное воплощение в творчестве провансальских трубадуров, скованном сложными схемами всяческих кансон, сирвент, тенсон, пасторелл, альб и проч. — исследователи подсчитали, что в дошедших до нас текстах

провансальской лирики имеется более 900 строфических форм. «Когда в XIII столетии, — писал Пушкин, — под небом полуденной Франции отозвалась рифма в провансальском наречии, ухо ей обрадовалось: трубадуры стали играть ею, придумывать для нее всевозможные изменения стихов, окружили ее самыми затруднительными формами». Не менее сложными были «правила табулатуры» у немецких мейстерзингеров XVI века, писавших свои песни на традиционные тона, которых было великое множество: золотой, серебряный, лягушачье-белый, орлиный, громовой, зеркальный и т. п.<sup>1</sup> Правила, которым подчинялись поэты Возрождения, были тоже весьма многочисленны. В манифесте «Защита и прославление французского языка» Дю Белле, призывая поэтов оставить «все старые французские стихотворения, как-то: рондо, баллады, вилэ, королевские песни и прочие пряности, портящие вкус нашего языка»,<sup>2</sup> советовал обратиться к подражанию античным жанрам — к эпиграмме, элегии, оде, посланию, сатире, сонету, эклоге — сельской и морской. Даже такой, казалось бы, непосредственный поэт, как Ф. Вийон, скомпоновывал себя множеством изысканнейших строфических форм.

Все это — лишь отдельные примеры того, как формировалась и укреплялась поэтическая традиция, которую постепенно преодолевали лирические поэты нового времени. Еще в творчестве молодого Пушкина классические жанры играют немалую роль: элегии, эпиграммы, стансы, оды, послания, сатиры, мадригалы и многие другие традиционные формы лирики, — мы напрасно стали бы искать все эти жанры не только у Некрасова и Блока, но даже у Лермонтова. Со временем ослабевает диктатура жанра как художественной условности, подчиняющей себе вольное вдохновение творческой личности. «Минута, и стихи сво-

---

<sup>1</sup> См. А. Г. Левинтон, Ганс Сакс. В кн.: Ганс Сакс. Избранное. М. — Л., Гослитиздат, 1959, стр. 10.

<sup>2</sup> Поэты французского Возрождения. Л., Гослитиздат, 1938, стр. 266—267.



бодно потекут...» — восклицал Пушкин, разумея под «свободой» нечто принципиально иное, чем его наследники-поэты. Со временем жанр распадается, — рамки творческой свободы в области поэтической формы раздвигаются все шире. Строфа, система рифмовки, метрический костяк стихотворения остаются надолго, — но и эти наиндивидуальные черты поэтического искусства отбрасываются рядом поэтов новейшего времени, стремящихся освободиться от окостеневшей условности внешней формы. Если говорить о французской поэзии, то большую роль в ее обновлении сыграл Гийом Аполлинер, отвергший обязательные каноны силлабического стиха и симметрической строфы: он пришел к ничем не связанной форме стиха свободного, в котором на первый план выдвигается интонационно-синтаксическое движение речи. Переворот в русском стихе произвел Маяковский. Однако новаторство Маяковского шло в другом направлении, чем у Аполлинера. Последний во многих своих стихотворениях совсем освободился от мешавшей ему традиционно-метрической схемы. При этом стих остался стихом — степень образной сгущенности, эмоциональной напряженности здесь настолько велика, что поэтическое произведение перестает нуждаться во внешних признаках метра и рифмы, чтобы восприниматься как вид словесного искусства, противоположный прозе. Маяковский, казалось бы, тоже отбросил старую поэтическую форму — но таково лишь поверхностное, внешнее суждение о его новаторстве. Маяковский усилил именно внешние признаки русского стиха: в его «поэзии выделенного слова» бесконечно возросло значение ритмического импульса, ударения и, в особенности, рифмы, звукописи.

Борьба с традицией во французской и в русской поэзии шла разными путями. Но и тот и другой были именно путями борьбы с традицией.

Впрочем, новаторство Маяковского — не единственное направление, по которому обновлялся и продолжает обновляться стих русской поэзии.

Первоначально стих противостоял прозе свойственным ему песенным характером. Сложные строфы тру-

бадуrow и мейстерзингеров были куплетами песен, рисунок которых зависел от музыкального сопровождения. «...Процесс освобождения поэзии от музыки есть одновременно процесс образования особого стихотворного («декламационного») ритма, отличного от музыкального». <sup>1</sup> В поэзии XIX века господствовали эти два вида стихотворного ритма — музыкальный и декламационный. Дальнейшее развитие поэзии приводит к возникновению нового вида ритма, противопоставленного и песенной, и декламационной поэзии; условно назовем его разговорным. Поэтическая речь освобождается от напевной возвышенности, от декламационного пафоса, — высшей художественной ценностью становится живая, предельно-естественная разговорная интонация задушевно-дружеской беседы; значительность поэтического содержания не усиливается никакими внешними средствами. Стих, как уже говорилось выше, приобретает настолько могучую поэтическую выразительность, что не нуждается во внешних признаках для того, чтобы быть отличимым от прозы. Очень точно писал об этом В. Россельс: «Только напряженность интонации, порожденная напряженностью мысли и чувства, создает стихи, а вовсе не их внешние признаки — рифма и размер. Размера нет, но ритм остался; рифмы нет, но есть множество других выразительных средств для передачи мысли и чувства». <sup>2</sup>

Сопоставительная поэтика должна установить соотносительные закономерности поэзии в различных литературах, развивающихся каждая по своим внутренним художественным законам. Лишь на основе этой науки можно с известной приближенностью определить принципы соотношения специфических новейших форм поэзии. К сожалению, этой науки еще нет, как еще нет сопоставительной стилистики, и практикам поэтического перевода приходится пробираться

---

<sup>1</sup> В. Жирмунский. Введение в метрику. Л., Academia, 1925, стр. 20.

<sup>2</sup> «Вопросы художественного перевода». М., «Советский писатель», 1955, стр. 202—203.

ощупью, руководствуясь интуицией. Проблему воссоздания на русском языке свободного стиха каждый решает по-своему, в зависимости от своих представлений о сущности и характере современной русской поэзии. Переводчики (в особенности из числа тех, кто работает по подстрочнику) зачастую не в силах обратиться в интонационном строе свободного стиха, они идут по более легкому пути — компенсируют традиционным метром иные выразительные средства: сгущенную метафоризацию, стремительность и естественность интонационного движения, синтаксическую стройность или, иногда, усложненность оригинала. Традиционность ритмических решений такие переводчики охотно оправдывают свойствами русского языка, который якобы не приспособлен для стихов, лишенных ощутимого ритмического импульса. Нечего и говорить о том, что этот аргумент ложен. Разве блистательные вольные стихи Блока перестали быть стихами оттого, что они лишены размера и рифм?

Сколько ни говорите о печальном,  
Сколько ни размышляйте о концах и началах,  
Все же я смею думать,  
Что вам только пятнадцать лет,  
И потому я хотел бы,  
Чтобы вы влюбились в простого человека,  
Который любит землю и небо  
Больше, чем рифмованные и нерифмованные  
Речи о земле и о небе.

В самой форме этих стихов заложен протест против искусственности и литературности поэтической традиции, в ней выражено стремление к абсолютной естественности и простоте разговорной интонации. У французов есть поговорка: «Это прекрасно, как проза». Приведенные строки Александра Блока тем и сильны, что они, простые и прекрасные, как проза, сохраняют емкость, напряженность, сгущенную интенсивность, выразительность жеста стиховой речи, бьющийся где-то в глубине пульс поэтического ритма.

Блок был не только практиком свободного стиха, он и горячо отстаивал его в своих статьях. Например, приведя слова критика К. Тиандера о том, что «сво-

бодный ритм, очевидно, совершенно не прививается русской поэзии», Блок гневно восклицает: «Рецензия г. Тиандера написана в 1909 году! Где жил рецензент? В глухой провинции, где нельзя достать книг?»<sup>1</sup> А в рецензии на брюсовские переводы из Э. Верхарна он писал: «Переводы Брюсова передают и силу, и грубость, и страстность, и нежность того «свободного стиха» («vers libre»), создателем которого считают Верхарна».<sup>2</sup> В данной связи нам важна не столько эта преувеличенно-восторженная оценка переводов Брюсова, сколько эстетическая характеристика свободного стиха, которому, по мнению Блока, свойственны особая сила, грубость, страстность, нежность...

Линия, начатая Блоком, была продолжена в русской поэзии. Напомним хотя бы о творчестве В. Хлебникова двадцатых годов.

Обращение к свободному стиху было связано с поисками поэтической формы, в которой слово звучало бы со всей естественностью и простотой и в то же время со всей глубокой многозначительностью, которую сообщает ему концентрированность поэтического мышления. «Ритм, — писал в 1936 году Рабиндранат Тагор, — не есть простое соединение слов согласно определенному метру; ритмичными могут быть то или иное согласование идей, музыка мыслей, подчиненная тонким правилам их распределения».<sup>3</sup> Надо вдуматься в эти прекрасные слова, чтобы понять эстетическую сущность современного свободного стиха: ритм идей, музыка мыслей — такова его важнейшая внутренняя закономерность.

А разве не говорит о том же, например, творчество Вл. Солоухина, автора вышедшей в 1961 году книжки стихов «Как выпить солнце?» Стихотворение «Слово» выражает творческую позицию поэта:

Сегодня утром я заканчивал стихотворение  
И долго мучился над словом, которое не хотело приходить.

---

<sup>1</sup> А. Блок. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11. Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, стр. 231.

<sup>2</sup> А. Блок. Собр. соч., т. 10, 1935, стр. 297.

<sup>3</sup> Рабиндранат Тагор. Религия художника. В кн.: «Восточный альманах», № 4. М., Гослитиздат, 1961, стр. 96.

Я брал слова и пробовал их:  
На вес,  
На вкус,  
На запах,  
На цвет,  
На прочность,  
На оттенки вкуса, цвета и запаха  
(Почти неуловимые оттенки, но в том-то и состоит  
Вся прелесть и вся соль  
Необыкновенного нашего ремесла),  
На остроту,  
Как лезвие ножа или топора,  
Я пробовал слова на пальце.  
И что же?  
Сегодня мне не годилось ни одно из слов.

И вот из-за стены слышен разговор. Восьмидесятилетний кузнец Никита, которому дочь, уходящая на работу, велит вставать, произносит это необычайное слово.

— Погоди, — отвечал Никита-кузнец. — Не трогай меня. Помираю.

И поэт понимает, — человек находит самое важное и нужное слово не тогда, когда ищет его для стихотворения, а когда вкладывает в него всю душу, всю жизнь.

Не пойти ли спросить,  
Сколько времени он это слово искал?  
Сколько слов перебрал он, прежде  
Чем нашел единственное, заставляющее содрогнуться,  
Великолепное по своей простоте.

Не пойти ли спросить,  
Какие муки творчества пришлось ему испытать?  
Как он их проверял, слова, отбирая:  
На вкус?  
На цвет?  
На запах?  
На прочность или на остроту?  
Какими сложными путями,  
В результате  
Каких отчаянных попыток  
Пришел он к самому важному для себя слову?

В. Солоухин дал превосходную по своей ясности формулу современной поэзии свободного стиха. Сло-

во «помираю», наполненное реальным трагическим смыслом, глубже и выразительнее поэтических слов, отобранных из тысячи в «муках творчества», отобранных после проверки «на вес, на вкус, на запах, на цвет, на прочность, на оттенки вкуса, цвета и запаха...».

Творчество многих лучших поэтов XX века основано на стремлении восстановить в правах это простое слово, никак не украшенное, ничем не приподнятое — ни напевностью стиха, ни пафосом его декламации. Такова поэзия Поля Элюара, Бертольта Брехта, Назыма Хикмета, Янниса Рикоса, Пабло Неруды, Витезслава Незвала, Ленгстона Хьюза — если ограничиться лишь перечислением близких нам современников.

Художественный смысл свободного стиха ясно виден при сопоставлении переводных вариантов. Вот два разных перевода первых строф стихотворения Назыма Хикмета, адресованного брату-человеку:

Душа моя, мой брат, как ты смешон!  
Ты хочешь жить в тени домов-громов,  
Ты в шелку прячешься, как скорпион,  
Как воробей, труслив ты, бедный брат.

Ты — словно раковина в скорлупе,  
Ты — как вулкан, угасший век назад.  
Ты — миллион,  
Ты — круглый нуль в толпе,  
Ты — стадный дух,  
И ты мне страшен, брат! <sup>1</sup>

В этом переводе С. Болотина есть и энергия, и эмоциональный напор, и интонационная убедительность, и риторический пафос, и публицистическая страсть. Все это есть, и все это другое, чем в оригинале, где совсем иначе звучит голос поэта, где совсем другая — обнаженно разговорная — интонация:

Dünyomn en tuhaf mahlûku,  
Akrep gibisin kardeş im  
Korkak bir karanlık işindesin akrep gibi...

<sup>1</sup> Назым Хикмет. Стихи. М., Гослитиздат, 1950, стр. 131.

В подстрочном переводе:

Мира самое странное создание, / Ты как скорпион, брат мой, /  
В пугливой темноте ты как скорпион... / Ты как воробей, брат  
мой, / В воробьиных тревогах внутри. / Ты как устрица, брат  
мой, / Как устрица, закрыт и доволен, / И как кратер погас-  
шего вулкана ты страшен, брат мой, / Не один, / Не пять, / Ты —  
миллионы, к сожалению (*перевод Радия Фиша*).

Теперь, сравнив подстрочный перевод с рифмован-  
ным, можно видеть, как, организуя «складный» стих,  
переводчик добавляет детали — «ты хочешь жить в  
тени домов-громов», вулкан, «угасший век назад»,  
«душа моя», «ты круглый ноль в толпе», «ты — стад-  
ный дух, и ты мне страшен»... Всего этого у Хикмета  
нет и не может быть, у него все проще, обыденнее — и  
потому бесконечно внушительнее, страшнее.

Второй перевод принадлежит Н. Разговорову:

Брат мой, ты словно крот,  
во мраке трусливом живешь ты, как крот слепой.  
Брат мой, ты как воробей,  
в воробьиных тревогах увяз с головой.  
Брат мой, как устрица ты — закрыт и доволен собой,  
и страшен, как кратер вулкана погасшего, ты, брат мой.  
Таких, как ты, не один  
и не пять —  
на миллионы приходится вас считать,  
к сожалению.<sup>1</sup>

Разве эти два варианта отличаются лишь внешне-  
формальными признаками? Это — разные стихотворе-  
ния, с разным поэтическим содержанием. Ямбический  
пятистопник организует разомкнутую форму Хикме-  
та, делает привычным — неожиданное и необычай-  
ное: вместо «во мраке трусливом» — «в тени домов-  
громов». В таком переводе автоматически возникают  
трафаретные сочетания.

Мало того. Эти разные стихотворения принадле-  
жат двум разным авторам, — и только один из этих  
столь непохожих друг на друга людей похож на На-

<sup>1</sup> Назым Хикмет. Избранные стихи, 1921—1961. М., Гос-  
литиздат, 1962, стр. 211.

зыма Хикмета. Превосходную по четкости и яркости характеристику турецкого поэта дал С. Кирсанов, написавший к его шестидесятилетию:

«Поэзию Назыма Хикмета и в самом ее начале отличало своеобразие столь же индивидуальное, сколько черты лица, взгляд, усмешка, интонация голоса. Его стихи мне всегда казались удивительно новыми и состоящими из ему одному доступных поэтических находок. Можно заметить, что уже тогда сложилась особая композиция хикметовского стиха, эта настойчивость повторений, придающих его стиху свойство магнетического внушения. Возможно, эти повторения пришли к нему из касид и газелл Востока, но они настолько преобразованы, что превращены Хикметом в новую форму поэтического построения. Они заменяют Хикмету рифму и ритм, становясь законными преемниками строфы, ритма и рифмы. Назым Хикмет — полноправный член семьи новаторов искусства нашего века, новаторов формы и революционной мысли в поэзии».<sup>1</sup>

Все это не имеет отношения к Хикмету в трактовке С. Болотина. Нет там никаких индивидуальных поэтических находок, никакой настойчивости повторений и нет «магнетического внушения», а вместо всего этого — самые обычные, традиционные «строфы, ритм и рифмы». У С. Болотина не получился «член семьи новаторов искусства нашего века». Назым Хикмет — один из крупнейших поэтов современности, и его художественная система представляет собой единство, в центре которого стоит принцип естественной разговорности, краткости и простоты: таковы закономерности хикметовского искусства. Отказываясь от традиционной рифмы, он только повышает свою ответственность за выбор точного слова. Теперь «ударное место не обязательно находится в конце строки, как обычно бывает в гладких рифмованных стихах, оно может быть и в начале, и в середине. Ударное место определяется ритмико-интонационным строем фразы, законами живой разговорной речи. Инверсия становится одним из важных средств выразительности.

---

<sup>1</sup> Журнал «Иностранная литература», 1962, № 1, стр. 244.



Поэт никогда не применяет ее лишь для гладкости или для рифмы. Она служит для усиления эмоциональной напряженности фразы».<sup>1</sup>

В лучших переводах эти свойства Хикмета воспроизведены, — читая их, можно себе представить своеобразие его искусства. Однако, к сожалению, еще встречаются банализирующие переводы, превращающие Хикмета в одного из сотни таких же серых «пошляков-новаторов».

Такова судьба не одного Назыма Хикмета, которого, кстати сказать, в последнее время начали переводить гораздо лучше, чем в прежние годы. Переводы Д. Самойлова, Б. Слуцкого, М. Павловой, Л. Мартынова лишены и тени банальности. О их близости к оригиналу судить не мне, но, читая такие переводы, веришь, что Хикмет — из «семьи новаторов искусства нашего века».

С другими членами этой семьи дело не всегда обстоит благополучно.

В 1954 году Издательство иностранной литературы выпустило в свет «Всеобщую песнь» Пабло Неруды. Эта книга была труднейшим делом для издательства. «Всеобщая песнь» — одно из самых крупных творений современной мировой поэзии. Перевести его — задача благородная, но и бесконечно сложная. Каково же удивление читателя, когда он — в пределах одной книги — находит двух совершенно разных, даже противоположных друг другу поэтов. Один — поэт, идущий особым путем новатора, блестяще владеющий трудным, но прекрасным искусством свободного стиха, понимающий суровую силу простого, тяжелого слова, видящий драму жестоких будней. Второй — традиционный поэт, чей обычный ямбический четырех- или пятистопник лишен выразительности и живости, склонный к банальным оборотам, эпитетам, к многословию и расхлябанности. Приведем два варианта одного и того же отрывка главы «Пусть про-

---

<sup>1</sup> Радий Фиш. Назым Хикмет. Очерк жизни и творчества. М., «Советский писатель», 1960, стр. 260—261. В этой монографии дана хорошая характеристика поэтического новаторства Хикмета.

снется лесоруб», которые — оба! — соседствуют в одном томе.

Пусть не будет этого.  
Пусть проснется лесоруб.  
Пусть придет Авраам со своим топором,  
со своей деревянной миской,  
пусть он отведаст крестьянской похлебки,  
пусть его голова — кора древнего дерева,  
глаза, которые мы видели среди извилин дуба,  
пусть они вернуться, пусть подымутся  
выше самой высокой сосны,  
пусть он пойдет, как простой покупатель, в аптеку,  
пусть он погрызет золотое яблоко,  
пусть сядет в автобус захолустья,  
пусть заглянет в кино, пусть поговорит по душам  
с простыми и мудрыми людьми.

Пусть проснется лесоруб.<sup>1</sup>

Пусть этого не будет никогда.  
И пусть проснется лесоруб. 5  
Пусть Авраам Линкольн придет  
со старым добрым топором  
и деревянную тарелкой,  
чтоб сесть с крестьянами за стол.  
Пусть голова его, как ствол,  
глаза, какими смотрят доски,  
и складки и морщины дуба  
опять увидят мир огромный,  
что вырос над лесной листвой  
и ростом перерос секвойи.  
Пусть завернет он по пути в аптеку,  
в автобус сядет пусть — идущий в Тампу,  
пусть яблоко надкусит золотое,  
пусть он войдет в кино и толкует  
со всем простым народом — по-простому.

Пусть проснется лесоруб.<sup>2</sup>

Первый вариант — перевод И. Эренбурга, цитированный в его же предисловии. Второй — перевод С. Кирсанова, напечатанный в книге. Зачем переводчику С. Кирсанову и редактору Ф. Кельину понадобилось приглаживать, лакировать стих Неруды? За-

---

<sup>1</sup> П. Неруда. Всеобщая песнь. М., Издательство иностранной литературы, 1954, стр. 18—19.

<sup>2</sup> Там же, стр. 239—240.

чем было превращать необыкновенного поэта в обыкновенного, традиционного? Неужели из-за того, что русскому читателю привычнее читать ямбы, чем свободный стих?

Характеризуя своеобразие поэтики П. Неруды, Илья Эренбург пишет в своем предисловии: «В конце поэмы Пабло Неруда прославляет мир, за который борются все народы. Его стих здесь прост и широк, ему удается перечислением достигнуть настоящего пафоса».

И дальше автор предисловия цитирует отрывок из заключительной части поэмы «Пусть проснется лесоруб» в своем переводе:

Мир наступающему вечеру,  
мир переправе и мир вину,  
мир словам, которые меня ищут  
и которые в моей крови,  
как очень старая песня.  
Мир городу рано утром,  
когда просыпается хлеб,  
мир рубашке моего брата.

Мир пекарю и его любви,  
мир муке,  
мир всей пшенице, которая зреет на солнце,  
мир всей любви, которая ищет тени,  
мир всем, кто живет,  
всем землям и всем водам.

И. Эренбург ритмически близко воспроизводит стих Неруды: это настоящий свободный стих, его организует не метрический костяк, а интонация, синтаксис, развитие и противопоставление образов. Сила языка Неруды в простоте и вескости слов, взятых в прямом значении: *слово, рубашка, мука, пекарь, песня, вино, хлеб, земля, вода, пшеница, солнце*. Именно таков Пабло Неруда.

Интонация, идеи, образность песни о лесорубе будут развиты позднее в «*Odas elementales*» («Оды изначальным вещам»), написанных в 1953—1957 годах. В сущности, эти сто восемьдесят пять стихотворений — тоже своего рода перечисление предметов, да еще в алфавитном порядке. Как и в «Лесорубе», Неруда говорит здесь о вещах простейших, но необходимейших человеку, — простому человеку, которому посвящено

одно из лучших произведений этого цикла. «Ода простому человеку» переведена О. Савичем с глубоким проникновением в стилистическую систему Неруды, — в сложную стилистику всего его творчества, а не только одного этого стихотворения. В «Оде простому человеку» мы найдем ключ и к «Лесорубу»:

Ведь и в хлебе  
ищу я не форму его:  
я люблю его вкус, я кладу его в рот, —  
и я вижу пшеницу,  
поля и колосья,  
зеленое платье весны,  
и посевы, и воду;  
и вот почему,  
если вижу я хлеб,  
я вижу всю землю, всю воду,  
человека вижу.  
Так проверяю я все,  
потому что ищу я повсюду  
тебя.<sup>1</sup>

Тот же склад мысли, то же понимание ритма и слова мы видели у И. Эренбурга, в его переводах, исполненных для предисловия к «Всеобщей песни» в издании 1954 года.

Но вот читатель от предисловия переходит к тексту «Всеобщей песни», и на страницах 240—241 он с удивлением читает в переводе С. Кирсанова то же, что он уже читал в предисловии, — то же, и совсем, совсем не то:

Мир сумеркам, спускающимся с неба,  
мир мосту через реку, мир вину,  
мир буквам, что меня повсюду ищут  
и кровь мою волнуют, привлекая  
к земле, к любви одну и ту же песню.  
Мир городу, проснувшемуся утром,  
когда пора и хлебу просыпаться.  
Мир Миссисипи, реке корней, и  
мир куртке моего родного брата...

Мир булочнику, мир его любовям,  
мир его мукé, и мир  
всем злакам, ожидающим рожденья.  
Мир всем влюбленным, ищущим укрытья под  
листвою,

<sup>1</sup> П. Неруда. Избранные произведения в двух томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1958, стр. 400.

мир всем живым, мир  
всем землям,  
мир всем водам.

Сличение с оригиналом покажет, что в ряде мест перевод С. Кирсанова текстуально точнее перевода И. Эренбурга. Это относится, например, к 4—5, 8 и 12-й строчкам. Но, несмотря на это, как бесконечно он далек от П. Неруды! Разрушено все пленительное своеобразие этого замечательного поэта, уничтожен поэтический пафос простого перечисления. Впрочем, С. Кирсанов шел уже проторенным путем. За несколько лет до его перевода вышел перевод Ф. Кельина,<sup>1</sup> где чилийский поэт был еще чище выбрит, еще глаже причесан:

Хочу я мира сумеркам вечерним,  
Хочу я мира звукам, что повсюду  
Меня так ищут и растут мятежно  
В моей крови, сплетаясь с древней песней  
Про землю, про любовь... Хочу я мира  
Для города в час утренней прохлады,  
Когда в пекарне уж проснулся хлеб,  
И для реки огромной Миссисипи,  
Реки — Праматери всех наших рек...  
Хочу я мира для рубашки брата...

.....  
.....и мира

Для пекаря и для его любви.  
Хочу я мира для муки, для нивы,  
Для той пшеницы, что должна родиться,  
Для той любви, что ищет свой приют  
В густой листве... Для всех живых хочу  
И требую я громко: мира, мира  
Для всех земель и вод!..

Ложная поэтичность. Неужели «час утренней прохлады» лучше, чем просто «утро»? «Приют в густой листве» — лучше «листвы», «тени»?

И разве этот «Неруда» не вызывает в памяти где-то когда-то читанные строки:

Мир на земле, мир людям доброй воли,  
Мир людям воли злой желаю я.

---

<sup>1</sup> П. Неруда. Да пробудится лесоруб. М., Б-ка «Огонек», 1950, стр. 19—20.

Мир тем, кто ослеплен на бранном поле,  
Мир тем, в чьих темных снах живет Змея.

Нет, это далеко не Пабло Неруда. Это стихъ К. Бальмонта из книги «Литургия Красоты» (1905) Как странно, не правда ли, когда по прихоти переводчика встречаются Неруда и Бальмонт? Тот же унылый пятистопный ямб, те же нудные параллелизмы, та же монотонная напевность...

Почти одновременно с однотомником Неруды Гослитиздат выпустил Уолта Уитмена. И ведь там стихотворение «Некоей певице» так и напечатано — в своеобразной манере Уитмена:

Вот, возьми этот дар.  
Я его берег для героя, оратора или полководца...  
(Перевод К. Чуковского)

И переводчику не пришла в голову странная мысль — изложить эти два стиха, например, так:

Вот этот дар возьми, тебя прошу я,  
Его берег я прежде для героя,  
Оратора, быть может — полководца...

Почему? Неужели только потому, что читатель не допустил бы такой расправы с давно и хорошо известным ему поэтом? И что он может либерально отнестись к искажению своего современника, с которым он только знакомится?

С. Кирсанов — поэт, близкий к традициям Вл. Маяковского. А что бы сказал С. Кирсанов, если бы он прочел «Облако в штанах», переведенное на испанский или на немецкий язык — пятистопным ямбом?

Вы думаете — бредит малярия?  
Все это было, было здесь в Одессе.  
Приду в четыре — молвила Мария,  
Но пробило уж восемь, девять, десять...

Поэт, всегда искавший в поэзии новые ритмы, новые формы, экспериментировавший всю свою творческую жизнь, — столкнувшись с настоящим своеобразным поэтом, решил зачем-то именно такую кошунственную операцию проделать над Пабло Нерудой. У С. Кирсанова есть удачи, его перевод лучше пере-

вода Ф. Кельина. Но, к сожалению, оба эти перевода объединены ложной тенденцией: превратить необычное в обычное; сгладить шероховатый образ; пройти рубанком по шершавой строке; отрубить лишние стопы и слоги. В данном случае у переводчика проявляется неверие в эстетические возможности свободного стиха. А ведь русский язык никак не меньше приспособлен для него, чем, скажем, немецкий. Талантливый поэт Стефан Херmlin, блестящий переводчик, так воссоздает «Песнь любви Сталинграду» Пабло Неруды:

Nachts schläft der Bauer, erwacht und senkt  
Seine Hand ins Dunkel, und fragt die Dämmerung:  
Dämmerung, Morgenrot, Licht des kommenden Tags,  
Sag mir, ob die reinsten Hände des Menschen  
Noch die Burg der Ehre verteidigen, sag mir, Dämmerung,  
Ob die Macht des Stahls an deiner Stirn bricht,  
Ob der Mensch, ob der Donner an seinem Platz ist,  
Sag mir, sagt der Bauer, ob die Erde nicht hört,  
Wie das Blut stürzt geröteter  
Helden im Unendlichen irdischer Nacht,  
Sag mir, ob über dem Baum der Himmel noch dämmt,  
Sag mir, ob Pulver noch tönt in Stalingrad.<sup>1</sup>

Превосходный перевод. Каждое слово здесь тяжело и весомо, предельно выразительно и поэтично — как в оригинале. Неужели все это нельзя воссоздать по-русски? Видимо — нет, если судить по переводу Ф. Кельина, напечатанному в однотомнике Неруды 1954 года. Вот как звучит этот же отрывок у Ф. Кельина:

Над миром ночь... Пеон с плантациям спит  
Тревожным сном... Но вот он пробудился.  
В окрестный сумрак простирая руки,  
Он будит в небе алую зарю.  
«Скажи, заря, — так говорит пеон, —  
И ты скажи мне, солнце, золотое  
Светило дня, все так же ль защищают  
Бойцы-герои Замок Чистой Славы,  
Дробя металл о блеск твоих лучей?  
Все так же ли гремит военный гром,  
И так же ли стоит неустрашимо  
На страже мира гордый часовой?

---

<sup>1</sup> Stephan Hermlin. Nachdichtungen. Aufbau-Verlag. В., 1957, S. 17.

Ответьте мне, — так говорит пеон, —  
По-прежнему ль скорбящая Земля  
Всем сердцем чует, как струится кровь  
Бойцов-героев, битвой обогранных,  
В кромешной тьме, нависшей над вселенной?  
По-прежнему ль в раскатах огневых,  
Вставая к небу деревом победным,  
С врагами бьется смелый Сталинград?»<sup>1</sup>

Вот уж поистине — «*abyssus abyssum invocat*», одна бездна влечет за собой другую: банализация метра ведет за собой полное, кардинальное изменение всей художественной структуры произведения — лексики, метафор, синтаксиса, даже числа строк (20 вместо 12). Все приобретает банальную гладкость, рациональность, традиционность. Текст из напряженного, сгущенно-образного становится вялым, текучим, убаюкивающе-бесстрастным. Трудно придумать более яркий пример, иллюстрирующий положение о том, как изменение ритмической основы стиха влечет за собой изменение всех элементов формы, а как следствие — и всей структуры содержания.

В своем исследовании о творчестве Неруды Л. Осповат замечает: «Избранная Нерудой свободная форма стиха требует огромного и постоянного лирического накала: чуть ослаб этот накал — и поэзия сразу же утрачивает свою выразительность, снижается до пересказа».<sup>2</sup> Если это суждение справедливо для самого Неруды, то оно еще в большей степени относится к переводам нерудовских стихов: ослабление в банализирующем переводе лирического накала, необходимого для свободного стиха, превращает строки Неруды в вялую прозу или в унылые вирши.

А все же по-русски можно иначе. Вот другой перевод — И. Эренбурга. Только напечатан он тоже в предисловии ко «Всеобщей песни»:

Ночью крестьянин спит, и он просыпается,  
он погружает руки в темноту, он спрашивает рассвет:  
«Заря, солнце утра, свет идущего дня,

<sup>1</sup> П. Н е р у д а. Избранное. М., Гослитиздат, 1954.

<sup>2</sup> Л. О с п о в а т. Пабло Неруда. М., «Советский писатель», 1960, стр. 302.



скажи мне, все еще самые чистые руки  
город гордости держат? Скажи мне, заря,  
все ли железо лицо твое ранит?  
И стоит ли еще человек, и гремит ли еще гроза?  
Скажи мне, — говорит крестьянин, — земля еще слышит,  
как героев тяжелая падает кровь?  
Скажи мне, есть ли еще над деревом небо?  
Битва, скажи мне, идет ли еще в Сталинграде?»<sup>1</sup>

Сравним образную систему обоих переводов.

Ф. Кельин:

... в окрестный сумрак простирая руки.

И. Эренбург:

... он погружает руки в темноту.

Ф. Кельин:

Он будит в небе алую зарю.

И. Эренбург:

... он спрашивает рассвет...

Ф. Кельин:

Все так же ли гремит военный гром,  
И так же ли стоит неустрашимо  
На страже мира гордый часовой?

И. Эренбург:

... все ли железо лицо твое ранит?  
И стоит ли еще человек, и гремит ли еще гроза?

Простые и могучие слова тяжело и скорбно звучат в приведенных строках перевода И. Эренбурга: *руки, темнота, рассвет, железо, лицо, человек, гроза*. В переводе Ф. Кельина все расплывается в условно-романтических, многословных и пошло-красивых штампах: *окрестный сумрак, алая заря, военный гром, на страже мира — гордый часовой*... Так непонимание эстетического смысла ритма ведет к искажению стилистики поэта.

Воссоздание свободного стиха ничуть не легче, чем перевод поэзии сложных строфических форм. Пожалуй, напротив: прочный метрический костяк, привычный порядок строфы, укрепленной рифмами, — все это

облегчает задачу переводчика. Внешние поэтические формы — это плотная звуковая материя, возмещающая и неточность слова, и приблизительность интонационного движения, и недостаточную определенность мысли или эмоции. Слабые рифмованные стихи иногда могут с большим или меньшим успехом прикинуться поэзией, — во всяком случае, они сохраняют внешнее сходство со стихами. В свободных стихах такой «звуковой материи» нет, — подражателю нечем прикрыться, не за что спрятаться. Необходимо найти внутреннюю форму, а она создается абсолютной естественностью интонации, точно выверенной системой повторов, подхватов, ритмико-синтаксических параллелизмов. Вот стихотворение французского поэта Жака Превера «У цветочницы» — весьма характерный образец современного свободного стиха. (Заметим, что Превек, как и многие современные поэты Запада, обходится без знаков препинания, чрезмерно логизирующих текст и дублирующих интонацию, уже и без того вложенную в стихотворение автором.)

#### CHEZ UNE FLEURISTE

Un homme entre chez une fleuriste  
et choisit des fleurs  
la fleuriste enveloppe les fleurs  
l'homme met la main à sa poche  
pour chercher l'argent  
l'argent pour payer les fleurs  
mais il met en même temps  
subitement  
la main sur son cœur  
et il tombe

En même temps qu'il tombe  
l'argent roule à terre  
et puis les fleurs tombent  
en même temps que l'homme  
en même temps que l'argent  
et la fleuriste reste là  
avec l'argent qui roule  
avec les fleurs qui s'abîment  
avec l'homme qui meurt  
évidemment tout cela est très triste  
et il faut qu'elle fasse quelque chose  
la fleuriste  
mais elle ne sait pas comment s'y prendre

elle ne sait pas  
par quel bout commencer

Il y a tant de choses à faire  
avec cet homme qui meurt  
ces fleurs qui s'abîment  
et cet argent  
cet argent qui roule  
qui n'arrête pas de rouler.

(Человек заходит к цветочнице / и выбирает цветы / цветочница заворачивает цветы / человек кладет руку в карман / чтобы достать деньги / деньги чтоб уплатить за цветы / но он кладет в то же время / вдруг / руку на сердце / и падает / В то же время как он падает / деньги катятся на пол / и потом цветы падают / одновременно с человеком / одновременно с деньгами / и цветочница тут стоит / (глядя на) деньги которые катятся / на цветы которые гибнут / на человека который умирает / Ясно что все это очень грустно / и надо ей что-то сделать / цветочнице / но она не знает как за это взяться / она не знает / с какого конца начать / Столько всего надо сделать / с этим человеком который умирает / с этими цветами которые гибнут / и с этими деньгами / с этими деньгами которые катятся / которые не перестают катиться.)

В стихотворении Превера выдержана простодуш-но-удивленная интонация, воспроизводящая нехитрый духовный мир продавщицы цветов. Конечно, ей страшно видеть, как умирает человек, но она — торговка, и в то же время она — нищая; ей жаль цветов, которые гибнут, и ей до смерти жаль денег, которые катятся по полу. Впрочем, может быть, ей только по старой привычке кажется, что она жалеет денег, а на самом деле ей больно и страшно за умирающего человека, которому она не знает, как помочь? Маленькому эпизоду придан смысл емкого обобщения: здесь раскрывается психология торговли со свойственными этой психологии косностью и противоречиями. Ситуация сведена к обнаженной формуле, и читателю не сообщается никаких лишних сведений. Дело не в ненужных деталях, а в отношениях между людьми в сложном мире, где им нужны и цветы, и деньги.

В стихотворении, рассказанном, казалось бы, столь простодушно, противопоставлены друг другу цветы и деньги — поэзия красоты и проза корысти. И надо всем — простая, неотвратимая реальность смерти, пе-

ред лицом которой корысть — жалка и ничтожна. Но маленький человек, чувствуя грозную силу смерти, даже глядя ей в глаза, остается еще во власти губительного инстинкта.

И вся эта драма рассказана теми самыми простыми словами, о которых говорит Вл. Солоухин:

— Погоди, — отвечал Никита-кузнец. — Не трогай меня. Помираю.

Так и у Превера: un homme (человек), les fleurs (цветы), l'argent (деньги), le cœur (сердце), l'homme qui meurt (человек, который умирает) — это простые слова, и корни этих слов настойчиво повторяются (la fleuriste enveloppe les fleurs — цветочница заворачивает цветы); повторяются в соседствующих строках также и другие простые слова — служебные и значимые — и словосочетания: en même temps (одновременно), avec... (с...), elle ne sait pas (она не знает).

Все это надо воссоздать по-русски, сохранив трагическую простоту слов и повторений, говорящую о самых простых и глубоких основах человеческого бытия. И надо еще передать скрытую, внутреннюю, одухотворяющую стихотворение Превера ритмичность, — она нигде не выступает наружу, но придает лирическому монологу французского поэта высокое поэтическое напряжение. Надо найти тот ненавязчивый, но все же ощутимый ритм — звуковой и композиционный, без которого по-русски и в самом деле стихотворение может показаться разбитой на произвольные строки прозой. Привожу ниже свою попытку передать по-русски свободный стих Превера. Читатель, сопоставив перевод с оригиналом или подстрочником, увидит немало преобразований, общая цель которых — с наибольшей отчетливостью воссоздать обязательную интонацию стихотворения Превера, без которой его поэтическое содержание окажется искаженным.

#### В ЦВЕТОЧНОЙ ЛАВКЕ

Человек заходит в цветочную лавку  
И выбирает цветы  
И цветочница заворачивает в бумагу цветы  
И человек опускает руку в карман

Чтобы достать из кармана денег  
Денег чтобы уплатить за цветы  
И вдруг он подносит руку  
К груди  
И прижимает руку к груди  
И падает на пол

Он падает на пол  
И деньги тоже падают на пол  
И цветы и цветы его падают на пол  
По которому катятся деньги  
И на котором лежит человек  
И цветочница молча стоит и видит  
Что катятся деньги  
И что упали цветы  
И что человек умирает

Конечно все это очень печально  
И надо что-то скорее сделать  
Чем-то помочь  
Но только не знает она что ей сделать  
Не знает  
С чего начать

Ведь столько всего надо сделать  
Ведь вот человек умирает  
И пропадают цветы  
И катятся  
Катятся деньги  
Катятся по полу деньги

Нет ничего легче, как отмахнуться от новой поэтической формы и сказать: в русской литературе она ненужна и невозможна. Так рассуждают некоторые критики, не вдумавшиеся в эстетику современного словесного искусства. Один из них пишет, например: «...так называемые свободные, вольные стихи превращаются зачастую в ритмо-синтаксические упражнения, написанные невзгодой для чего и уж, во всяком случае, не для того, чтобы стать поговоркой или пословицей».<sup>1</sup> Конечно, если критик имеет в виду ремесленные подделки под свободный стих, ему нельзя отказать в правоте. Но едва ли такие подделки заслуживают рассмотрения, — их, как всегда во всех видах искусства, много, гораздо больше, чем образцов

---

<sup>1</sup> А. К о в а л е н к о в. Практика современного стихосложения. М., «Молодая гвардия», 1962, стр. 36.

истинного искусства. Но говорить нужно о поэзии, а не о шарлатанстве. И вот, говоря о поэзии, А. Коваленков недооценивает ее современные формы. В частности, он подтверждает это тем, что приравнивает хорошую — или, как он говорит, «точно интонированную» — прозу к свободным стихам: «Многие строки гоголевской прозы своей образностью и лаконичностью превзойдут [японские] «хокку» и могут рассматриваться, как совершенно белые стихи.

«Вспомнил, вспомнил!» —  
Закричал он в страшном веселье  
И, размахнувши топор,  
Пустил им со всей силой в старуху.  
Топор на два вершка  
Вбежал  
В дубовую дверь...

Это не что иное, как интонированный, нерифмованный стих». <sup>1</sup>

Итак, А. Коваленков сначала сказал, что свободный стих не стих, а проза, а потом заявил: хорошая проза — не проза, а стих. Такая позиция означает не что иное, как отрицание художественного смысла свободного стиха, да и стиха вообще.

Нет, как ни дробь прозу на стиховые отрезки, она не перестанет быть прозой. Кому же придет в голову утверждать, что «Пиковая дама» — поэма только оттого, что в ее тексте встречаются ритмические пассажи:

Герман немец, он расчетлив,  
вот и все, заметил Томский.  
*(4-хстопный хорей)*

...Вперед ко мне  
записок не носите, а тому,  
кто вас послал, скажите, что ему  
должно быть стыдно...

*(5-тистопный ямб)*

Дня через два, выходя с графией садиться в карету...

*(гекзаметр)*

---

<sup>1</sup> А. Коваленков. Практика современного стихосложения, стр. 74.

В свете играла она самую жалкую роль.

(пентаметр)

«Однако все это не стихи, — замечает Б. В. Томашевский, приводящий эти примеры, — а самая нормальная проза, ибо контекст не позволяет осознать эти строки как рифмованные по стиховому принципу. Комбинации эти совершенно случайны и не воспринимаются как какие-нибудь более организованные ритмически места, чем те, которые никакой стиховой норме не подчинены». <sup>1</sup> В такой же мере не воспринимается в качестве стихов объявление, висевшее прежде в московских автобусах и представлявшее собой почти классический элегический дистих — соединение гекзаметра с пентаметром:

Граждане, не заслоняйте стекло кабины шофера.  
Дверь открывает шофер на основной остановке.

Здесь нет стихов, хотя есть некоторые случайные внешние признаки стиховой формы. Однако безусловно стихами являются неравные по длине и метрически несоотносимые строки Брехта или Неруды, Элюара или Хикмета, Блока, Солдухина или Ксении Некрасовой, — строки, выражающие специфически стиховое, поэтическое содержание, такое, какое проза выразить не в состоянии.

Специфический для поэзии тип обобщения в прозе невозможен. О принадлежности стихотворения Превера к поэзии говорит прежде всего то, что здесь дано символическое изображение человеческой жизни, определенного типа социального мышления — и все это спрессовано на крохотном пространстве в 30 строк. Этот символический образ создан словесными средствами, использующими своеобразные, усложненные виды ритма — ритма мыслей, внешне выраженного в повторах и репризах, звуковых и образных переключках. Нет, прозу нельзя спутать со стихами даже тогда, когда есть обманчивое внешнее сходство: иное обобщение, иной тип образа, наконец, иное отноше-

---

<sup>1</sup> Б. Томашевский. Ритм прозы. В кн.: «О стихе» (статья). Л., «Прибой», 1929, стр. 282.

ние к слову. Об этом различии хорошо писал в своих «Заметках» В. Брюсов: «В поэзии слово — цель; в прозе (художественной) слово — средство. Материал поэзии — слова, создающие образы и выражающие мысли; материал прозы (художественной) — образы и мысли, выраженные словами». И, продолжая свою мысль, Брюсов несколько ниже говорит: «Не помню, кто сравнил «стихотворения в прозе» с гермафродитом. Во всяком случае, это — одна из несноснейших форм литературы. Большею частью это — проза, которой придана некоторая ритмичность, т. е. которая скрашена чисто внешним приемом».<sup>1</sup> Поэтические произведения, написанные современным свободным стихом, являют собой нечто прямо противоположное гермафродитам — «стихотворениям в прозе». Это не проза, которая «скрашена внешним приемом», а эссенция поэтического мышления, утратившая надобность во внешних чертах, в «звуковой материи» традиционного стиха, или, как игриво замечает Л. Осповат, во «вторичных поэтических признаках».<sup>2</sup>

Характеризуя особенности современного поэтического стиля, один из крупнейших поэтов нового времени Витезслав Незвал писал в 1938 году:

«Уже отнюдь не один только александрийский стих, хорей, дактиль, анапест, но их кардинальная переплавка в податливое, эластичное тесто, чья неправильная округлость есть необъятный многоугольник бесконечно изменчивых ритмов; уже отнюдь не одно подлежащее, одна мысль, одно сказуемое, но два подлежащих, множество мыслей, сказуемых; уже отнюдь не только один испытанный, облагороженный гармонией синтаксис, но и вольные слова, целые соцветия слов, глагол в неопределенном наклонении, абсолютное отрицание закономерности».<sup>3</sup>

Поэт, работающий над переводом новейших стиховых форм иноязычной поэзии, не может не вдумыв-

---

<sup>1</sup> В. Брюсов. Избранные сочинения в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1955, стр. 543—544.

<sup>2</sup> Л. Осповат, указ. соч., стр. 339.

<sup>3</sup> Журнал «Слово и словесность», 1938, № 1. (Перевод с чешского Игоря Иванова.)



ваться в эстетический смысл этих непривычных, но содержательных форм, даже если они и кажутся ему необычными для поэзии его родного языка. Может быть, эти формы и не лучше тех, традиционных, к которым он привык. Но они другие, и поэтому способны донести до читателя другое поэтическое содержание. Нельзя забывать о художественном смысле свободного стиха, порожденного XX веком: в этой поэтической системе без притворства, надрыва, усиления, со всеми своими естественными модуляциями и оттенками звучит естественный человеческий голос; голос, не подчиняющийся никаким внешним формальным правилам и потому вполне, до конца индивидуальный и правдивый. Свободный стих — современная форма лирической исповеди.

В области свободного стиха перед поэтом открыт широкий простор для художественного воссоздания. Категорически запретна для него только ложь, и прежде всего один из наиболее опасных ее видов — банализация.

Не всякое произведение переводной поэзии обладает чертами абсолютной подлинности, иначе говоря — не всякий перевод имеет право войти в национальную литературу переводчика. И все же такие не вполне совершенные переводы подчас могут существовать — они несут читателю известную информацию о смысловом содержании оригинала. Возможны и пересказы или прозаические переводы стихов, — читатель будет и за них благодарен издательству. Есть, однако, вид стихотворного перевода, где поэтическая подлинность необходима, где никакой пересказ невозможен. Это — поэзия для детей. Маленьким читателям нужна не информация, а — во всех случаях — стихи. Сюжетные рассказы в стихах, песни, которые непременно можно петь, считалки, которые мгновенно запоминаются наизусть, дразнилки, которые звучат смешно и обидно, стиховые игры — такие, которые в книге А. А. Милна «Винни-Пух и все остальные» (в чудесном переводе Бориса Заходера) называются ворчалками, сопелками, кричалками и пыхтелками, — вот что нужно ребятам. Дети не делают скидок на трудности перевода, они вообще не ведают различий между оригинальной и переводной поэзией. Дети — самые взыскательные и самые беспощадные, но и самые благодарные читатели.

Русская переводная поэзия для детей создана только советскими литераторами. Можно утверждать,

что прежде она просто не существовала. Ее неоспоримым классиком является С. Я. Маршак. Вот почему в этой главе речь пойдет преимущественно о нем и его школе.

Через полстолетие после своего появления в Англии, в 1909 году, знаменитая книжка Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» была напечатана детским журналом «Тропинка»; на русский язык ее перевела Allegro (псевдоним поэтессы начала нашего века П. С. Соловьевой). Девочка Алиса, попав в фантастическую страну, пытается вспомнить хорошо знакомые ей английские стихи, и у нее получается такое:

Божий крокодил не знает  
Ни заботы, ни труда;  
Он квартир не нанимает  
И прислуги — никогда.  
Ночью спит, зарывшись в тину,  
Солнце ль красное взойдет,  
Крокодил нагреет спину,  
Щелкнет пастью и плывет.

Воспроизведя столь удивительные строки, Алиса «произнесла с глазами, полными слез: — Я уверена, что это не те слова». Переводчица, скрывшая свое имя под веселым псевдонимом Allegro, на этот раз оказалась права: действительно, Алиса произносит «не те слова». Ведь если героиня книги — английская девочка Алиса, откуда ей помнить пушкинские стихи о птичке божией, которая «хлопотливо не свивает долговечного гнезда»? Впрочем, несколькими главами ниже Алиса предпринимает вторую попытку подобного рода. Она жалуется Червяку на изменившую ей память и на то, что вместо «Птички божией» у нее вышло «что-то совсем другое». «— Попробуйте сказать: «Горит восток зарею новой», — предлагает Червяк. И Алиса, сложив руки, начинает:

Горит восток зарею новой.  
По мшистым кочкам и буграм.  
В душистой заросли еловой  
Встают букашки здесь и там  
Навстречу утренним лучам.  
Жуки ряды свои сомкнули.  
Едва ползет улиток ряд. . .

Выходит, что в той, прежней жизни, еще не переступив порога фантастического мира, Алиса хорошо знала также и пушкинскую «Полтаву». Кто же она, эта Алиса, где живет? Уж не в Москве ли? Но ведь ученая Мышь, желая нагнать скуку на своих слушателей, рассказывает им не о русских царях и воителях, а о Вильгельме Завоевателе, архиепископе Кентерберийском, графе Нортумберленде... Могут сказать: все это происходит в сказочной стране, и чем нелепее — тем лучше. Нет, не лучше. Кэрролл фантастичен до известных пределов — его героиня, от первой строки до последней, остается англичанкой.

Можно считать, что в первом случае занятные стихи о «божьем крокодиле» представляют в общем удачное соответствие оригиналу, где высмеиваются хрестоматийные стишки Уоттса о «хлопотливой пчелке» (чем не «птичка божия?»). Зато во втором случае, когда бедная русифицированная Алиса по воле изобретательной Allegro тщится вспомнить описание Полтавского боя, у Кэрролла мы не найдем ничего похожего — автор вкладывает в уста героини шуточную балладу о старом папаше Вильяме, пародирующую сентиментальное стихотворение Соути. В переводе А. Оленича-Гнененко баллада эта начинается так:

— Папа Вильям, — спросил молодой человек, —  
Уж давно ты и стар и сед —  
Ты, однако, весь день ходишь на голове:  
То полезно ль на склоне лет? <sup>1</sup>

Это, конечно, совсем уже не то, что «Горит восток зарею новой» — мы оказываемся в Англии, а не в нелепой англоязычной России. Между этими двумя русскими вариантами «Алисы» — пропасть. В переводе 1909 года нет никакого историзма, никакого интереса к национальному колориту, никакого уважения к психологическому складу англичан. Юмор Кэрролла — характернейший образец именно английского юмора. Заменить кэрролловскую «чепуху» пародиями на стихи Пушкина — не значит ли это лишить «Алису

---

<sup>1</sup> Льюис Кэрролл. Алиса в стране чудес. М., Детгиз, 1958, стр. 62.

в стране чудес» обаяния, свойственного этой книге? Ведь важно то, как справедливо пишет автор предисловия к советскому изданию В. Важдаев, что «...частные детали сказки рисуют конкретный быт и реальные нравы... Маленькая Алиса по воле сказочника путешествует по своей собственной большой Англии».<sup>1</sup>

Уважение к национальным чертам иностранной литературы, к духовному складу другого народа, к своеобразию его юмора — таково главное свойство советской переводческой школы. Проникнутый таким уважением, А. Оленич-Гнененко и стремился в переводе комической баллады о Вильяме воспроизвести ритмический строй оригинала — характерный балладный стих, — а также и другие его внешние черты. Но А. Оленич-Гнененко не справился с заданием, которое сам же себе и поставил: внешность «баллады» он скопировал, но за пределами перевода остались — естественность вольной и хитроумной шутки, энергичная, свободная интонация оригинала. Уродлив и фальшив оборот: «То полезно ль...?» А как ритмически невыразительна спотыкливая строка «Ты, однако, весь день ходишь на голове», где ударение зачем-то выпячивает предлог «на»!

Неудачи А. Оленича-Гнененко видны особенно отчетливо рядом с переводом С. Маршака, сделанным или, во всяком случае, опубликованным раньше:

— Папа Вильям, — сказал любопытный малыш, —  
Голова твоя белого цвета.  
Между тем ты всегда вверх ногами стоишь.  
Как ты думаешь, правильно это?

— В ранней юности, — старец промолвил в ответ, —  
Я боялся раскинуть мозгами,  
Но, узнав, что мозгов в голове моей нет,  
Преспокойно стою вверх ногами.

Насколько же эта вторая строфа непосредственной, юмористичней, интонационно четче, чем у А. Оленича-Гнененко, где мертвенно скопированы даже паузы стиха:

— Долго я привыкал, но узнал я зато (?),  
Что мой череп — совсем не воск (?):  
В нем и мозга ведь нет, и никто и ничто  
Повредить мне не может мозг (??).

С. Маршак нашел возможность соединить своеобразную форму английского балладного стиха с пародийно-суконным слогом и вместе с тем — с живой, разговорной естественностью веселой русской речи. Может быть, еще яснее это видно на примере другой поэтической вставки из «Алисы в стране чудес» — песенки «Морская кадрили». В переводе Allegro Черепаха распевает такие псевдорусские вирши:

Вот мчится рыбка удаляя,  
Мерлан, по камешкам к волне.  
За ним Улитка, чуть сползая,  
Ракушку тащит на спине.  
— Скорей, Улитка, брось ты страхи,  
Не то Дельфин нагонит нас.  
Омары ждут и Черепахи,  
Чтоб вместе всем пуститься в пляс.  
Скажи, не хочешь или хочешь,  
Не хочешь ты пуститься в пляс?  
Скажи, не хочешь или хочешь,  
Не хочешь ты пуститься в пляс?

У А. Оленича-Гнененко сделана попытка передать некоторые свойства оригинала — веселую и смешную словесную игру-скороговорку:

Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?  
Will you, won't you, will you, won't you, won't you join the dance?

Впрочем, его попытка оказалась не слишком внятной:

Говорит Мерлан Улитке: «Не пройти ли нам вперед,  
А не то морская свинка хвост совсем мне оторвет!  
Посмотри, как резво скачут, где прибоя полоса,  
Черепахи и омары. Хочешь с ними поплясать?  
Хочешь, можешь, хочешь, можешь, хочешь поплясать?  
Можешь, хочешь, можешь, хочешь, можешь поплясать?»

Трудно понять смысл. Что это значит: «Не пройти ли нам вперед...»? Неприятен перенос из третьей строки в четвертую. Неприятно приблизительное созвучие «полоса» — «поплясать» (оно не случайно: вспомним в переводе баллады о Вильяме «человек» — «голове»);

режет слух ненужная красивость инверсированного оборота «где прибо́я поло́са». Насколько же у С. Маршака все четче, благозвучнее, понятнее и энергичнее:

Говорит треска улитке: — Побыстрее, дружок, иди.  
Мне на хвост дельфин наступит — он плетется позади.  
Видишь, крабы, черепахи мчатся к морю мимо нас.  
Нынче бал у нас на взморье. Ты пойдешь ли с нами в пляс?  
Хочешь — можешь, можешь — хочешь ты пуститься с нами в пляс?  
Можешь — хочешь, хочешь — можешь ты пуститься с нами в пляс?

Улитка не желает, чтобы ее унесло далеко в море, — она боится, она отказывается от пляски. И тогда спутник начинает уговаривать ее. У А. Оленича-Гнененко это звучит так:

Ей друг чешуйчатый твердит: «Станцует же хоть раз!  
Над нами буря пролетит, и берег встретит нас!  
Пусть Англия исчезла: там — Франция опять...  
Так не бледней! Скорей, скорей в морских волнах плясать!  
Хочешь, можешь...»

Вторая и третья строки зашифрованы — не только ребенок, для которого предназначена сказка об Алисе, но даже искушенный взрослый ничего тут не поймет. Какой «берег встретит нас»? Почему «Англия исчезла»? И где это «там» — «Франция опять»? К тому же, отчего «опять»?

Не задана ли такая «темнота» английским текстом? Отнюдь. Там все ясно и просто:

“What matters it how far we go?” his scaly friend replied,  
“There is another shore, you know, upon the other side.  
The farther off from England the nearer is to France;  
Then turn not pale, beloved snail, but come and join the dance.”

(— Не все ли равно, далеко ли мы зайдем? — ответил ее чешуйчатый приятель. — Есть, знаешь ли, и другой берег, там, на другой стороне. Чем дальше от Англии — тем ближе к Франции. Поэтому не бледней, милая улитка, — лучше пойдем плясать.)

Оленич-Гнененко держался за второстепенные детали: «друг чешуйчатый», «не бледней...» — и утратил смысловую внятность и интонационную энергию. С. Маршак перевел эту строфу так:

— Ах, что такое далеко? — ответила треска. —  
Где далеко от Англии, там Франция близка.  
За много миль от берегов есть берега опять.

Не робей, моя улитка, и пойдем со мной плясать.  
Хочешь — можешь, можешь — хочешь ты пойти со мной плясать?  
Можешь — хочешь, хочешь — можешь ты пойти со мной плясать?

На этих примерах хорошо видны творческие принципы С. Маршака-переводчика: передать национальное своеобразие оригинала. Передать индивидуальную стилистику переводимого поэта. До конца прояснить текст, не оставив не только темных, непонятных строк, фраз или оборотов, но даже и двусмысленностей. Создать абсолютно обязательное интонационное движение строки, заставив читателя произнести стих с такими повышениями и понижениями голоса, с какими его произнесет тот, кто его сочинил. Как А. Оленич-Гнененко хочет, чтобы мы произнесли: «Над нами буря пролетит, и берег встретит нас»? Какие слова выделены — «буря»? «пролетит»? «берег»? «встретит»? «нас»? Возможен любой вариант, потому что строка эта — бесформенна, интонация в нее не вписана. С. Маршак не терпит нигде и никогда бестолковой загадочности — она справедливо кажется ему антипоэтической. Он добивается единственно возможной модуляции голоса для каждой строки, как бы вписывая над словами ноты: «Ах, что такое далеко?», «Где далеко от Англии, там Франция близка», «Не робей, моя улитка...» Вот что важно для Маршака. Остальное играет подчиненную роль: он может заменить мерлана — треской, омара — крабом, морскую свинку — дельфином, может опустить «чешуйчатый» эпитет. Ведь поэт-переводчик не имеет права не видеть за деревьями леса. Деревья могут быть и другие: вместо сосны — ель, вместо березы — клен. Был бы лес, — это главное. Поэт-переводчик, гонящийся за каждым отдельным деревом, сбивается с ног и теряет дорогу.

Постоянно стремясь увидеть лес, охватить взглядом целое, Маршак совершает одно открытие за другим. Правда, иногда бывает, что поэтические открытия игнорируются собратьями: так произошло со стихами из «Алисы в стране чудес», — переводя их после С. Маршака, А. Оленич-Гнененко сделал решительный шаг назад. Но чаще всего процесс необратим, и «закрывать» однажды сделанное открытие невозможно:



оно обнаруживает в русской поэзии доселе неведомые краски и возможности.

Такое открытие сделано С. Маршаком и в переводах детских стихотворений Редьярда Киплинга.

Каким представал Киплинг-поэт русскому читателю его сказок?

Скучным. Вялым. Обыкновенным.

В «Сказках просто так» (1902) после сказки «Откуда у кита узкая глотка» идут стихи, которые в русском переводе А. В., изданном в 1908 году, звучат так:

Коль в каюте темно  
И мутнеет окно,  
И волна его все заливаает, —  
Весь кораблик трещит,  
Миска с супом летит,  
Сундуки с своих мест уползают;  
Няня смирно лежит  
И детей не бранит;  
И такая с тобою беда,  
Что тебя и умыть не успели,  
То ты помни всегда —  
На полсотенной ты параллели.<sup>1</sup>

Все это прежде всего серо и бездарно. Вялые двух- и трехстопные анапесты, расслабленные женскими окончаниями, банальные глагольные рифмы («трещит», «летит», «лежит», «бранит», «заливаает», «уползают»), сентиментальные «кораблик», «няня», «дети», — все это никакого отношения к Киплингу не имеет. У Киплинга — упругий и мужественный ритм, яркие, быстро сменяющие друг друга образы, романтика профессионально-морской терминологии и живой юмор:

When the cabin port-holes are dark and green  
Because of the seas outside;  
When the ship goes *wop* (with a wiggle between)  
And the steward falls into the soup-tureen,  
And the trunks begin to slide;  
When Nursey lies on the floor in a heap,

---

<sup>1</sup> Р. Киплинг. Вот так сказки. М., изд. Саблина, 1908, стр. 13.

And Mummy tells you to let her sleep,  
And you aren't waked, or washed, or dressed,  
Why, then you will know (if you haven't guessed) —  
You're "Fifty North and Forty West"!

(Если иллюминаторы каюты кажутся темными и зелеными от моря за стеклами; если судно вдруг поднимается дыбом и одновременно переваливается с борта на борт, и стюард падает в суповой котел, а чемоданы начинают скользить по полу; если нянька лежит на полу, как мешок, а мама просит тебя дать ей уснуть, а тебя не подняли с постели, не умыли, не одели, — тогда ты поймешь (если еще не догадался), что находишься вот где: пятьдесят градусов северной широты, сорок градусов западной долготы!)

Киплингская мальчишеская романтика воспроизведена у С. Маршака с необыкновенной полнотой:

Если в стеклах каюты  
Зеленая тьма,  
И брызги взлетают  
До труб,  
И встают поминутно  
То нос, то корма,  
А слуга, разливающий  
Суп,  
Неожиданно валится  
В куб,

Если мальчик с утра  
Не одет, не умыт,  
И мешком на полу  
Его нянька лежит,  
А у мамы от боли  
Трещит голова,  
И никто не смеется,  
Не пьет и не ест, —

Вот тогда вам понятно,  
Что значат слова:  
Сорок норд,  
Пятьдесят вест!

У С. Маршака русские слова приобрели смысловую и образную насыщенность — ту самую, которой обладают слова английского языка у Киплинга и какой не было ни в малейшей степени в рифмованной болтовне А. В.:

Коль в каюте темно  
И мутнеет окно...

Если в стеклах каюты  
Зеленая тьма...

С. Маршак разрешает себе одно значительное графическое отступление от оригинала — он разбивает строки, выделяет слова наиболее веские, требующие особого интонирования:

Сорок норд,  
Пятьдесят вест!

Такая разбивка строк связана все с тем же стремлением С. Маршака — до конца определить интонационный строй стиха, не оставить ни единой двусмысленности — ни смысловой, ни произносительной.

Лес — а не деревья. Мы снова видим этот принцип Маршака на киплингских переводах: детали заменимы, важнее всего — целое. Вот другое стихотворение Киплинга, сопровождающее сказку «Откуда взялись броненосцы»:

I've never sailed the Amazon,  
I've never reached Brazil;  
But the "Don" and "Magdalena",  
They can go there when they will.

Yes, weekly from Southampton,  
Great steamers, white and gold,  
Go rolling down to Rio  
(Roll down — roll down to Rio!).  
And I'd like to roll to Rio  
Some day before I'm old.

I've never seen a Jaguar,  
Nor yet an Armadill-  
O dilloing in his armour,  
And I s'pose I never will.

Unless I go to Rio  
These wonders to behold —  
Roll down — roll down to Rio —  
Roll really down to Rio!  
Oh, I'd love to roll to Rio  
Some day before I'm old!

(Я никогда не плавал по Амазонке, никогда не доезжал до Бразилии; а вот «Дон» и «Магдалина», они могут отправиться туда когда захотят.

Да, каждую неделю от Саутгемптона огромные пароходы, белые с золотом, отплывают в Рио (плывут, плывут в Рио!). И я бы хотел поплыть в Рио — когда-нибудь, пока я еще не состарился.

Никогда я не видал ягуара, никогда не видал броненосца, несущего свою броню,<sup>1</sup> и думаю, что не увижу никогда.

Если только я не поеду в Рио — посмотреть на эти чудеса, если только не поплыву, не поплыву в Рио, не поплыву в самом деле в Рио! О, как мне хотелось бы попасть в Рио — когда-нибудь, пока я еще не состарился!)

Эта песня — романтическая мечта о плавании в Рио-де-Жанейро, о южных бразильских чудесах. Шутливо-прозаические куплеты контрастируют с рефреном, в котором настойчиво повторяется слово «Рио», звучащее и как игра-скороговорка, и как магическое заклинание: если двадцать раз повторить «Рио», может быть, удастся туда попасть? В старом переводе ничего не оставалось ни от игры, ни от магии — было лишь скучное, худосочное воспроизведение английского текста в отдельных его частностях, без воображения, без поэзии, без ритма, без озорства:

Уж я поеду в Рио  
На чудо посмотреть;  
Плыви, корабль, в Рио:  
Хочу я видеть Рио.  
Как вырасту большой —  
По глади голубой  
И я поеду в Рио.  
Поеду в Рио, в Рио.

С. Маршак смело все перестроил, пренебрег деталями и даже отказался от главного у Киплинга слова «Рио», которое не давало игры — куда богаче по-русски слово «Бразилия»! Песня об Амазонке зазвучала веселой и немножко грустной мечтой о далекой стране, — зазвучала как произведение русской поэзии, сохранив в то же время иноязычную окраску. Эту песню, словно сочиненную по-русски, поет все-таки не русский, а конечно же англичанин:

На далекой Амазонке  
Не бывал я никогда.  
Только «Дон» и «Магдалина» —  
Быстроходные суда —  
Только «Дон» и «Магдалина»  
Ходят по морю туда.

---

<sup>1</sup> В подлиннике — шутливое расщепление слова “armadillo” (броненосец).

Из Ливерпульской гавани  
Всегда по четвергам  
Суда уходят в плаванье  
К далеким берегам.  
Плывут они в Бразилию,  
Бразилию,  
Бразилию,  
И я хочу в Бразилию —  
К далеким берегам!

Никогда вы не найдете  
В наших северных лесах  
Длиннохвостых ягуаров,  
Броненосных черепах.

Но в солнечной Бразилии,  
Бразилии моей,  
Такое изобилие  
Невиданных зверей!  
Увижу ли Бразилию,  
Бразилию,  
Бразилию,  
Увижу ли Бразилию  
До старости моей?

С. Маршак — удивительный мастер словесной игры, которая далеко не то же самое, что «игра слов». Последняя предполагает использование различных смыслов одинаково звучащих слов. Словесная игра — радостное или шутовское, озорное или насмешливое сплетение звуков, жонглирование словами и забавными рифмами; стихи, в которых есть такая игра, хочется запомнить наизусть. Во втором припеве песни об Амазонке в девяти строках шесть раз повторено длинное слово «Бразилия», с которым к тому же рифмует еще более длинное «изобилие». Всего в строфе 58 слогов, а «Бразилия» и рифма к ней занимают 29 слогов — ровно половину звукового состава строфы. Смело? Необыкновенно. Но не этим ли объясняется особый эффект стихов, которые словно манят читателя, обещая ему что-то сказочно-небывалое?

Одна из важнейших особенностей поэзии С. Маршака — предельная естественность. У него не встретишь натяжек, искусственных подстановок. Стих его отличается прозрачностью, и, читая строфу за строфой, дивишься их внутренней законченности. Особенно поражает рифмовка Маршака: кажется, что его

слова в языке так и созданы — с рифмами, что эти рифмы даже не нужно искать — они существуют сами по себе, от века. Вот зимний пейзаж из кантаты «Костер в снегу»:

Хлопья снега с неба падают  
Пеленой сквозной  
И, мелькая, сердце радуют  
Чистой белизной.

Сыплет, сыплет снег охапками  
На поля зима.  
До бровей накрывшись шапками,  
Щурятся дома.

Или, в той же кантате, описание зимнего леса:

Кругом — деревья до небес.  
И с каждым ветерком  
Вздыхает лес, роняет лес  
Тяжелый снежный ком.

Разве «сквозной» — «белизной», «охапками» — «шапками», «ветерком» — «ком» не единственно возможные в этих строфах слова? И не кажется ли чудом, что эти абсолютно точные, необходимейшие слова с такой звучностью и глубиной перекликаются между собой, рифмуют друг с другом?

Это свойство поэзии Маршака удивляет еще больше в шуточных стихах. Заметим, кстати, что поэты нередко стремятся поразить восприятие читателя неожиданностью никогда еще никем не использованной рифмы. Маршак в этом смысле прямо противоположен, скажем, Маяковскому. Он поражает не необычностью рифмовки, а естественностью и в то же время чудесной, колдовской перекличкой слов, как будто нуждающихся друг в друге и потому друг для друга придуманных. Кто не помнит веселый счет «От одного до десяти»?

Вот семерка — кочерга,  
У нее одна нога.

У восьмерки два кольца  
Без начала и конца.

...Круглый ноль такой хорошенький,  
Но не значит ничегошеньки!

Естественность и обязательность фразы, интонации, рифмы, составляющая внутренний закон собственных стихов Маршака, характерна и для его «детских» переводов. В песне об Амазонке рифмуются «по четвергам» — «берегам», «Бразилии» — «изобилие». В оригинале нет слова «четверг», нет слова «изобилие». Но поэту-переводчику они необходимы, ему нужно добиться главного — свободного дыхания стиха, когда кажется, что рифмованные строки рождаются с такой же непринужденной простотой, как вдох и выдох.

Посмотрим с этой точки зрения еще на одно стихотворение Р. Киплинга, следующее за сказкой «Отчего у верблюда горб». Вот как звучат его начальные строки в оригинале:

The Camel's hump is an ugly lump  
Which well you may see at the Zoo;  
But uglier yet is the hump we get  
From having too little to do.

Kiddies and grown-ups too-oo-oo,  
If we haven't enough to do-oo-oo,  
We get the hump —  
Cameelious hump —  
The hump that is black and blue!

(Горб верблюда — безобразный нарост: его в любое время можно увидеть в зверинце; но еще безобразней горб, появляющийся у нас оттого, что мы бездельничаем.

И у детей, и у взрослых, если мы слоняемся без дела, вырастает горб, верблюдовский горб, иссиня-черный горб!)

У Киплинга словесная игра проходит через все стихотворение: она и в повторениях слова “hump” — «горб», и в каламбурном использовании сходно звучащих словечек “too little to do”: они комически удлиняются — too-oo-oo, to do-oo-oo, — и возникает дразнящий звук, похожий на звук детской дудки. В переводе необходима игра, но, конечно, другая. Старик А. В. мало задумывался над этим. Он передал общий смысл киплинговских строф в неуклюжих и в то же время сглаженных стихках, — и этим удовольствовался:

Противный горб верблюжий  
В зверинце ты видал;

С тобою будет хуже,  
Коль ты не работал (!);  
От лени, ей-ей,  
У взрослых и детей  
Вспухает горб,  
Ужасный горб —  
Не только у зверей!

Вот какого Киплинга читали наши отцы. А вот что сделал из этого Маршак:

Горб  
Верблюжий,  
Такой неуклюжий,  
Видал я в зверинце не раз.  
Но горб  
Еще хуже,  
Еще неуклюжей  
Растет у меня и у вас.

У всех,  
Кто слоняется праздный,  
Немытый, нечесанный, грязный, —  
Появится  
Горб,  
Невиданный горб,  
Косматый, кривой, безобразный.

Почему А. В. не видел рифм «верблюжий» — «неуклюжий» — «еще неуклюжей»? Ведь они, казалось бы, лежат на поверхности, их вроде бы и искать не нужно... А вторая тройка рифм, «праздный» — «грязный» — «безобразный», почему ее нашел только Маршак? И почему А. В. не обнаружил естественного, как дыхание, ритмического хода:

Появится  
Горб,  
Невиданный горб...?

Вот это все вместе и есть открытие иноязычного поэта. Теперь даже трудно представить себе, как можно сказать иначе, чем сказал Маршак, и почему предшественник Маршака ничего этого не увидел.

Да, предшественник — не увидел. Зато многое увиденное Маршаком после его работы оказалось открытым для поэтов следующих за ним поколений, для «школы Маршака».



Одним из последователей автора «Алисы», классика английской «эксцентрической поэзии» Льюиса Кэрролла, явился автор другой знаменитой детской книжки, «Винни-Пух», — Алан Александр Милн (названный почему-то Артуром в выходных данных этой книги, выпущенной в 1960 году издательством «Детский мир»). Найти ключ к этому хитроумному, очень национальному поэту, писавшему и для детей, и для взрослых, нелегко. Маршак перевел из Милна смешное стихотворение «Королевский завтрак», озаглавив его «Баллада о королевском бутерброде». Если бы переводчик придерживался внешней формы подлинника, у него едва ли бы что-нибудь получилось. Вот как начинается стихотворение Милна:

The King asked  
The Queen, and  
The Queen asked  
The Dairymaid:  
“Could we have some butter for  
The Royal slice of bread?”  
The Queen asked  
The Dairymaid,  
The Dairymaid  
Said, “Certainly,  
I’ll go and tell  
The cow  
Now  
Before she goes to bed.”

(Король спросил / Королеву, а / Королева спросила / Молочницу: / — Можем ли мы получить немножко масла для / Королевского бутерброда? / Королева спросила / Молочницу, / Молочница / сказала: — Конечно, / пойду и скажу / корове / сейчас, / пока она не легла спать (буквально: не легла в постель).

У Милна одна и та же рифма (bread — bed — red и т. д.) проходит через все семь строф стихотворения. Правда, у него зато не рифмуют вовсе нечетные строки. Переводчик перестраивает метрическую основу вещи, систему рифмовки, графику стихотворения. Он сохраняет веселую эксцентрику, интонационное движение:

Король —  
Его величество —  
Просил ее величество,  
Чтобы ее величество

Спросило у молочницы,  
Нельзя ль доставить масла  
На завтрак королю.  
Придворная молочница  
Сказала: — Разумеется,  
Схожу,  
Скажу  
Корове,  
Покуда я не сплю.

Вместо комических повторений, возможных в английском языке с его односложными словами (Король спросил Королеву, Королева спросила Молочницу, Королева спросила Молочницу, Молочница сказала...), в русском тексте на первый план выступает игра на длинном дактилическом слове «величество», прелесть которого еще и в том, что оно — среднего рода («спросило у молочницы»). Та же игра продолжается и в следующих строфах. Молочница обращается к корове, лежащей на полу:

— Велели их величество  
Известное количество  
Отборнейшего масла  
Доставить к их столу!

Это — хитрее, чем у Милна, где молочница просто говорит корове:

“Don't forget the butter for  
The Royal slice of bread.”

(Не забудь о масле для королевского бутерброда.)

У Маршака корова «ответила спросонья»:

— Скажите их величествам,  
Что нынче очень многие  
Двуногие-безрогие  
Предпочитают мармелад,  
А также пастилу! —

вместо более лаконичного ответа в оригинале:

“You'd better tell  
His Majesty  
That many people nowadays  
Like marmalade  
Instead.”

(Вы бы лучше сказали его величеству, что в наши дни многие едят вместо этого мармелад.)

Игра заменена игрой, иногда даже более смешной и веселой, чем в оригинале, — но в конечном счете эквивалентной. Разве что Маршак внес в свой перевод некоторый дополнительный оттенок насмешливого отношения «полезной» коровы к тунеядцу-королю. Оттенок этот усиливается к концу стихотворения, когда королю приносят вожаделенное масло, и он ведет себя так:

The King said,  
“Butter, eh?”  
And bounced out of bed.  
“Nobody”, he said,  
As he kissed her  
Tenderly,  
“Nobody”, he said,  
As he slid down  
The banisters,  
“Nobody,  
My darling,  
Could call me  
A fussy man —  
BUT

*I do like a little bit of butter to my bread!”*

(Король сказал: / — Масло, да? — / и соскочил с постели. / — Никто, — сказал он, / нежно / целуя ее (королеву), / — никто, — сказал он, / съезжая вниз / по перилам, / — никто, / моя дорогая, / не скажет про меня, / что я вздорный человек, — / но / я люблю, чтобы хлеб был намазан маслом!)

А вот какими деталями обрастает эта строфа в трактровке Маршака:

— Никто, никто, — сказал он  
И вылез из кровати,  
— Никто, никто, — сказал он,  
Спускаясь вниз в халате,  
— Никто, никто, — сказал он,  
Намылив руки мылом,  
— Никто, никто, — сказал он,  
Съезжая по перилам, —  
Никто не скажет, будто я  
Тиран и сумасброд,  
За то, что к чаю я люблю  
Хороший бутерброд!

Внешне переделка кажется значительной. Еще бы, скажет недалекий критик, в оригинале слово «никто» произносится три раза, в переводе — девять раз!

К тому же переводчик придумал, как король спускается вниз в халате и как мылит руки мылом. Это, однако, то усиление, которое позволяет создать поэтически равноценную вещь, создать перевод, в котором достигнута точность интонации, комизма, эксцентрики, наконец — точность обаяния. Насколько же все это важнее формальной точности — метра, реплик, строк, слов!

Уже значительно позднее, чем С. Маршак, к А. А. Милну обратился Борис Заходер — он перевел «Винни-Пуха». В чудесной книжке Милна, как и в «Алисе», много стихотворных вставок: песенок, считалок, дразнилок. Б. Заходер перевел их, продолжая лучшие традиции нашей детской литературы: не гонясь за внешней похожестью текста, но воспроизводя самую его суть. Плюшевый медвежонок Винни-Пух поет поросенку Пятачку свою песенку, которую он называет «Шумелкой для Снежной Погоды». В оригинале она звучит так:

The more it snows  
                  (Tiddely pom),  
The more it goes  
                  (Tiddely pom),  
The more it goes  
                  (Tiddely pom),  
On snowing.  
And nobody knows  
                  (Tiddely pom),  
How cold my toes  
                  (Tiddely pom),  
How cold my toes  
                  (Tiddely pom)  
Are growing.<sup>1</sup>

(Чем больше падает снега — тидели-пом — тем больше — тидели-пом — тем больше — тидели-пом — идет снега. И никто не знает — тидели-пом — как у меня пальцы на ногах — тидели-пом — как у меня пальцы на ногах — тидели-пом — мерзнут.)

Песенка Винни-Пуха — милая чепуха: ведь ее сочинил игрушечный медвежонок, у которого в голове не мозги, а опилки. На русский язык «шумелка» уже потому непереводима, что эффект ее основан на спе-

---

<sup>1</sup> А. А. Milne. The House at Pooh Corner. London, 1956, pp. 1—2.

цифически английских синонимах — it snows (идет снег) и it goes on snowing (продолжает идти снег). Б. Заходер все перестроил и достиг близости комизма, нарушив элементарно смысловую точность:

Иду вперед —  
                  (Тирлим-бом-бом),  
И снег идет —  
                  (Тирлим-бом-бом),  
Хоть нам совсем —  
                  Совсем не по дороге.  
Но только вот —  
                  (Тирлим-бом-бом),  
Скажите, от —  
                  (Тирлим-бом-бом),  
Скажите, от —  
Чего так зябнут ноги? <sup>1</sup>

Чередование двух- и трехстопного ямба дает удивительный музыкальный эффект: «шумелка» получилась на редкость мелодичной, заразительно-напевной.

Или вот еще одна песенка Пуха — совсем другого склада. У Милна:

If Rabbit  
Was bigger  
And fatter  
And stronger,  
Or bigger  
Than Tigger,  
If Tigger  
Was smaller,  
Then Tigger's bad habit  
Of bouncing at Rabbit  
Would matter  
No longer,  
If Rabbit  
Was taller. <sup>2</sup>

(Если бы Кролик / был больше / и толще / и сильнее / или больше, / чем Тигр, / если бы Тигр / был меньше, / тогда дурная привычка Тигра / наскокивать на Кролика / никого бы уже / не смущала, / если бы Кролик / был выше.)

Игра оригинала на смешных рифмах (bigger — Tigger), на перечислении похожих двухсложных опре-

<sup>1</sup> А. А. Милн. Винни-Пух и все остальные. М., «Детский мир», 1960, стр. 73.

<sup>2</sup> А. А. Milne. The House at Pooh Corner, p. 111.

делений (bigger, fatter, stronger, smaller, taller) в прямом виде, конечно, невозпроизводима. Б. Заходер, верный своему принципу, создал аналогичную «сопелку»:

Если бы Кролик  
Был покрупнее,  
Если бы Тигра  
Был посмирнее,  
Глупые игры  
Нашего Тигры  
Кролика бы  
Не смущали нисколько.  
Если бы только...  
Если бы только...  
Если бы только  
Нашему Кролику  
Росту прибавить  
Хоть малую толику! <sup>1</sup>

Так благодаря открытию С. Маршака и Б. Заходера в русскую детскую литературу вошел на правах классика веселый, озорной, колючий и все же добрый Милн.

Джанни Родари был открыт для нас Маршаком в 1952 году. Такие циклы его стихов, как «Книга городов», «Поезд стихов», «Чем пахнут ремесла» и многое другое сразу завоевали маленького читателя. В исполнении С. Маршака Джанни Родари — поэт-сказочник, умеющий видеть необычайность окружающей нас будничной жизни. У него удивительный глаз: поэт по-детски простодушен, он видит все предметы словно впервые, с такой графической четкостью, как если бы они были залиты особым ровным светом. И слова у него простые и ясные, как эти высветленные до последних уголков предметы. Вот у Родари-Маршака Венеция:

Глядит в лагуну старый мост,  
И так вода ясна, 11  
Что в ней встает такой же мост,  
Такая же луна.

---

<sup>1</sup> А. А. Милн. Винни-Пух и все остальные, стр. 116.

Светла, как небо, глубина,  
Полна таких же звезд...  
Где ж настоящая луна?  
Где настоящий мост?

А вот мир с точки зрения ребенка, поднимающе-  
гося все выше и выше над землей вместе с рабочими  
разных профессий — от шахтера до крановщика:

Эта маленькая песенка  
Снизу вверх идет, как лесенка.

Под землей во тьме шахтеры  
Пробивают коридоры.

Землекопы роют ров.  
Скоро будет он готов.

По земле крестьянин ходит,  
Плугом борозды проводит.

По столбу ползет монтер.  
А вокруг такой простор!

Лезет кровельщик повыше.  
Нас с тобой он видит с крыши.

А над ним, как великан,  
Носит груз подъемный кран.

Человек на этом кране  
Еле видит нас в тумане.

Но зато со всех сторон  
Видит синий небосклон.

Небо слева, небо справа,  
А ему не страшно, право.

Этим удивленно-детским взглядом на мир и непо-  
средственностью отношения к простому, конкретному  
слову-предмету, этой поэзией будничности, волшебной  
преображающей юмором или грустью самые, каза-  
лось бы, привычные вещи, Джанни Родари близок  
С. Маршаку. И старый советский поэт, переводивший  
до того великих мастеров прошлого — Шекспира и  
Байрона, Бернса и Блейка, — воссоздал по-русски  
ставшие ему близкими стихи итальянского учителя и  
журналиста, поэта, который вдвое моложе своего пе-

реводчика. И вот что необыкновенно: стихи Родари, пройдя сквозь высветляющую призму С. Маршака, стали — в свою очередь — близкими советским детям, и можно сказать, что их с благодарностью приняли уже по меньшей мере два-три поколения ребят

Маршак, как всегда, безукоризненно близок к подлиннику. Лишь изредка он добавляет краску, малую деталь, незаметный штрих, — стихотворение озаряется изнутри светом, начинается его новая жизнь — в русской поэзии, для русских детей. Вот, например, как преображено и раскрыто стихотворение «Городской трамвай»:

In città non canta il galletto,  
è il primo tram che ti sveglia nel letto.

In tutta azzurra sul primo tranvai  
vanno in fabrica gli operai.

Secondo tram, l'impiegato statale  
va in ufficio leggendo il giornale.

Terzo tram, che confusione:  
gli scolari non san la lezione,

e tra l'una e l'altra fermata  
la ripassano di volata.

(В городе не поет петух, / это первый трамвай будит тебя в постели. / Первым трамваем, все в синем, / едут на фабрику рабочие. / Вторым трамваем государственный чиновник / едет в контору, читая газету. / В третьем трамвае — какая суета: / школьники не знают урока / и между двумя остановками / повторяют его на лету.)

Перевод С. Маршака:

Не будит меня на рассвете петух:  
Сигналы трамвая тревожат мой слух.

Одеты в спецовки свои темно-синие,  
Рабочие первыми едут по линии.

За ними в вагоне второго трамвая  
Чиновники едут, газеты читая.

А в третьем трамвае возня, суета:  
Ватага ребят занимает места.

Они повторяют во время движенья  
Сложенье, деленье, склоненье, спряженье!



Очень мало деталей добавил С. Маршак: «спецовки», «ватага... занимает места» — и, главное, блестящую последнюю строчку — ее игра придает особый смысл сжатому рассказу наблюдательного поэта: то, что все эти четыре школьных слова естественно легли в стих, да еще этот стих так свободно и натурально связался с предыдущим глубокой рифмой «движенья» — «спряженье» — это занятно и почему-то удивительно весело.

Дорога открыта, — после С. Маршака стихи Д. Родари могут переводить и другие поэты. Одним они удаются лучше, другим хуже, — но ключ найден мастером-первооткрывателем.

Вот одна из скороговорок Родари в двух похожих и весьма различных переводах. У Родари так:

Filastrocca corta corta,  
il porto vuole sposare la porta,  
la viola studia il violino,  
il mulo dice: «Mio figlio è il mulino»;  
la mela dice: «Mio nonno è il melone»;  
il matto vuol essere un mattone,  
e il più matto della terra  
sapete che vuole? Vuol fare la guerra!

(Коротенькая скороговорка: / порт хочет жениться на двери, / фиалка учится играть на скрипке, / мул говорит: — Моя дочь — мельница; / яблоко говорит: — Мой дедушка — арбуз; / сумасшедший хочет стать кирпичом, / но самый сумасшедший на земле — / знаете, чего он хочет? Он хочет воевать!)

Стишок построен на том, что совпадают звуки в словах: *il porto — la porta, la viola — il violino* и т. д. Прежде это называлось «непереводимая игра слов». Но вот два переводчика, прошедших школу С. Маршака, перевели «непереводимое»:

Это — короткий и глупый стишок.  
У волка родился сыночек — волчок;  
Камень погреться присел у камина;  
Оса говорит: «Моя мама — осина»;  
Баран говорит: «Я женюсь на баранке»;  
Мечтает болван о подружке-болванке;  
А самые злые болваны в стране,  
О чем же мечтают они? — о войне!

(Перевод Ю. Левина)

Скороговорка без смысла и толка:  
Волчок говорит, что он родственник волка,  
Перрон говорит, что он дядя пера,  
А гвоздик с гвоздикой — брат и сестра.  
А чай говорит: «Ты меня помешай,  
И я тогда буду помешанный чай!»  
На самом же деле помешанный тот,  
Кто хочет войны и опять ее ждет!

*(Перевод К. Чемены)*

Дети всех стран мира играют словами. Какой ребенок не знает особого языка считалок, всем понятного и в то же время пленительно загадочного, словно язык какой-нибудь гриновской страны, не отмеченной на карте? Как весело и выразительно звучит, например, такая «заумь»:

Эни бэни дўки бáки,  
Шёрба тёрба и башмáки,  
Эуш дэуш бармадэуш,  
Швяк!

На кого приходится это заключительное зловещее «швяк», тот и водит. Бывает, конечно, и менее заумно, вроде такого:

Из-под печки —  
Хлоп-хлоп —  
Вылезает  
Красный клоп.

Или полная глубокого, хотя и не вполне ясного смысла считалка:

Эн ден ду,  
Поп на льду,  
Папа Нелли  
На панели.  
Эн ден ду.

Считалки эти сочинил не Маршак. Но из таких и похожих детских песенок он многому научился: озорной словесной игре, радостному, залихватскому словотворчеству, вникающему в глубь корней и звучаний:

Ты у нас не мастер,  
Ты у нас ломастер, —

отважному использованию непривычных форм — глаголов и существительных (сравним в приведенной детской считалке: «Из-под печки — хлоп-хлоп...» и у Маршака в «Сказке об умном мышонке»:

Села старая на дуб  
И глазами луп да луп).

С великолепным юмором и чувством меры С. Маршак познакомил наших ребят с песенками и прибаутками их английских ровесников. Он не раз говорил о высокой художественной ценности этих жемчужин детского фольклора, куда более популярных среди малышей, чем искусственные поделки некоторых взрослых поэтов. С. Маршак с иронией отозвался о старой, дореволюционной книжке «Гусиные песенки» — «...это отдаленный перевод, или, вернее, пересказ английских детских песенок (“Nursery Rhymes”). Литературные ремесленники, переделывавшие такие тексты на свой лад, очевидно, и не подозревали, с каким драгоценным материалом имеют дело. Но даже в самом приблизительном и бледном переводе эти песенки запоминались лучше, чем детские стихи Валерия Брюсова... [Они] годились ребятам и в игре, и в пляске, и в считалке, и в дразнилке. Самый неуклюжий перевод не мог уничтожить в них причудливости построения, забавного чередования вопросов и ответов, простого и понятного детям юмора».<sup>1</sup>

Так писал С. Маршак в 1933 году. И никогда не мог он отделаться от настойчивого желания — воссоздать по-русски эти привлекательные песенки, полные игры и лукавства, так, чтобы они и в самом деле пошли в ход — стали считалками, дразнилками, скороговорками, сохранив при этом собственный национальный колорит. Маршак трудился не зря. Кто не знает теперь Шалтая-Болтая, или дома, который построил Джек, или трех смелых звероловов?

Вот известный всем малолетним англичанам стишок-считалочка про Рэбина-Бэбина:

---

<sup>1</sup> С. Маршак. Воспитание словом. М., «Советский писатель», 1961, стр. 296—297.

Робин-Бобин  
Кое-как  
Подкрепился  
Натошак.  
Съел теленка утром рано,  
Двух овечек и барана,  
Съел корову целиком  
И прилавок с мясником,  
Сотню жаворонков в тесте  
И коня с телегой вместе,  
Пять церквей и колоколен —  
Да еще и недоволен!

По-английски все немного иначе, начиная от размера: в оригинале преобладает четырехстопный ямб. К тому же Робин-Бобин съедает не совсем то, что у Маршака, — корову, теленка, полтора мясника, церковь с колокольней, священника и всех прихожан:

He ate a cow, he ate a calf,  
He ate a butcher and a half;  
He ate a church, he ate a steeple,  
He ate the priest, and the people.

В русском переводе ритм задан хорейческим именем «Робин-Бобин». Пожертвовав смешной игрой “a butcher and a half” — «мясник с половиной», которая имеет смысл только благодаря комичной рифме “a calf” (теленка) — “a half” (половина), переводчик без колебаний присочинил к мяснику — прилавок, да еще «сотню жаворонков в тесте», да еще коня с телегой, увеличил число церквей и колоколен до пяти, а главное, придумал последнюю строчку — «да еще и недоволен», которой нет в оригинале. В английской песенке есть забавные повторения, веселые рифмы: теперь, с прибавленной последней строкой, они размещены в переводе — и неожиданно естественной, а потому радующей рифмой «колоколен» — «недоволен», и глупой, но смешной шуткой, завершающей сказочную гиперболу.

Эту же песенку перевел другой наш сказочник, мастер детской поэзии и стихотворного перевода — Корней Чуковский. У него Робин-Бобин приобрел еще нечто вроде фамилии — Барабек, и песня о нем стала дразнилкой:

## БАРАБЕК

*(Как нужно дразнить обжору)*

Робин-Бобин Барабек  
Скушал сорок человек,  
И корову, и быка,  
И кривого мясника,  
И телегу, и дугу,  
И метлу, и кочергу,  
Скушал церковь, скушал дом  
И кузницу с кузнецом,  
А потом и говорит:  
— У меня живот болит! <sup>1</sup>

Имя «Барабек» прибавлено не случайно, и не только для рифмы. Оно напоминает читателю не то о страшном злодее Карабасе-Барабасе, не то о еще более страшном людоеде Бармалее. С. Маршак, воспроизведя ироническую интонацию подлинника, несколько преобразовал героя песни, который стал просто великаном-обжорой, чем-то вроде Гаргантюа. Вариант С. Маршака добродушный — у него Робин-Бобин проглотил много всякой живности, да еще и пять церквей с колокольнями, но ведь он не людоед: только как-то (видимо, случайно) он слопал вместе с прилавком мясника. Маршак намеренно игнорировал последнюю строку оригинала, где Робин-Бобин становится чудищем:

He ate the priest, and the people.

(Он съел попа и всех прихожан.)

Дело в том, что у Маршака каждое слово подается читателю во всей его весомости, словно на ладони.

При такой весомости каждого слова жестокость, содержащаяся в подлиннике, в передаче Маршака приобрела бы совсем уж кошмарный характер. Так что в конечном счете Маршак и как переводчик прав, отойдя от буквы и повторив юмористический дух английской песенки.

Насколько в наше время двинулся вперед перевод поэзии для детей, мы уже видели из сопоставления

маршаковских переводов Кэрролла и Кипплинга с дореволюционными. Но переводы детских народных песенок в этом смысле особенно интересны.

В книжке «Гусиные песенки»,<sup>1</sup> о которой выше приводился отзыв С. Маршака, есть перевод, или, если угодно, переделка английской песенки про пирог с птицами. Вот как звучала она лет пятьдесят назад:

Знаешь ли ты песенку  
Про пустой пирог?  
Как в него пирожник  
Двадцать птиц запек;  
Подали, разрезали...  
Птицы стали петь,  
Стали прыгать по столу,  
Крыльями шуметь.  
Сам король испуганный долго есть не мог...  
Знаешь ли ты песенку про пустой пирог?

Оригинал бесконечно богаче этой нищенской, вялой переделки, где нет ни игры, ни настоящего словесного юмора — осталась только смешная ситуация. А вот та же песенка — у С. Маршака:

Много, много птичек  
Запекли в пирог:  
Семьдесят  
Синичек,  
Сорок семь  
Сорок.

Трудно непоседам  
В тесте усидеть —  
Птицы за обедом  
Громко стали петь.

Побежали люди  
В золотой чертог,  
Королю на блюде  
Понесли пирог.

Где король?  
На троне  
Пишет манифест.

Королева  
В спальне  
Хлеб с вареньем ест.

---

<sup>1</sup> Гусиные песенки. М., изд. И. Кнебеля, без года и без автора.

Фрейлина стирает  
Ленту для волос.  
У нее сорока  
Отщипнула нос.

А потом сорока  
Принесла ей нос,  
И к тому же месту  
Сразу он прирос.

Все другое: ритм, язык, настроение, автор, читатель, — все. Даже сюжет иной: прежние переводчики мало заботились о правдивости создаваемого ими подобия. Они пренебрегли неуместным, на их взгляд, описанием «бытовых занятий» короля и королевы —

The King was in his counting-house,  
Counting out his money;  
The Queen was in the parlour,  
Eating bread and honey —

и присочинили свой конец — о том, что король «долго есть не мог...» С. Маршак воспроизвел это описание во всей его наивно-насмешливой прелести, заменив только подсчет казны — составлением манифеста.

В тех же «Гусиных песенках» есть и такие «английские» стихи:

Пекарь Филя с Простофилей как-то встретились в пути.  
Простофиля сказал Филе: — Ну-ка, пекарь, угости!  
Сказал Филя Простофиле: — Надо денежки достать!  
Простофиля сказал Филе: — Вот те раз! Да где ж мне взять?

Трудно узнать в этом диалоге известную считалочку:

Simple Simon met a pieman  
Going to the fair.

Простак Саймон превратился здесь в Простофилю, а безымянный торговец пирожками поэтому стал называться Филей. Сделано это с явно комической целью, но получилось не смешно, а глупо.

Такая переделка иностранного песенного творчества уже вообще для нашей культуры художественного перевода невозможна. Однако важно ведь не только отказаться от русификации, от переосмысления, но и воспроизвести средствами русского языка

психологический и поэтический строй другого народа, создать его поэтический портрет. На этом пути С. Маршак оказался первооткрывателем.

Вот известная народная прибаутка, которая обыгрывается Кэрроллом в сказке «Алиса в стране чудес»:

Humpty-Dumpty sat on a wall,  
Humpty-Dumpty had a great fall;  
All the King's horses and all the King's men  
Couldn't put Humpty-Dumpty together again.

(Хампти-Дампти сидел на стене, Хампти-Дампти свалился; все королевские кони и все королевские воины не могут снова собрать Хампти-Дампти.)

В переводе С. Маршака песенка звучит так:

Шалтай-Болтай  
Сидел на стене,  
Шалтай-Болтай  
Свалился во сне.  
Вся королевская конница,  
Вся королевская рать  
Не может  
Шалтая,  
Не может  
Болтая,  
Шалтая-Болтая,  
Болтая-Шалтая,  
Шалтая-Болтая собрать.

Перевод точен какой-то удивительной сверхточностью, — начиная от имени сказочного, яйцеподобного героя. «Шалтай-Болтай» — имя, по-русски содержательное и убедительно звучащее, хотя точно сказать, что означает глагол «шалтать», вряд ли возможно. В то же время имя это не то чтобы уж слишком русское — в его звучании есть некий чужеземный оттенок. Кроме того, «королевская конница», «королевская рать» сразу предупреждают, что речь идет отнюдь не о русском герое — в России королей не было. Эпитет «королевский», как и в оригинале, повторен дважды, и это имеет огромный вес в маленьком стихотворении, где и всего-то разных слов меньше десятка.



С. Маршак — великий мастер ритмических, интонационно выразительных повторений, когда двумя-тремя словами создается целая сценка. Так, в английской народной песне «Три подарка»:

— Полдюжины булавок  
Я вам преподношу  
И быть моей женою  
Покорно вас прошу.  
Надеюсь, вы пойдете плясать со мной, со мной,  
И будете моей женой!

— Полдюжины булавок  
От вас я не приму,  
Полдюжины булавок  
Нужны вам самому.  
Плясать вы не пойдете со мной, со мной, со мной,  
И вашу не буду я женой!

Педанты могут обвинить С. Маршака в том, что иногда он улучшает подлинник — углубляет рифмы, прибавляет их там, где в оригинале рифм нет, укрепляет ритмический строй, делает концовки острее и неожиданнее. Такое обвинение неосновательно. Укрепляя внешнюю форму, Маршак лишь компенсирует неизбежные утраты, — а при переводе народных песен и прибауток потеря бывает немало. Вот пример — известная английская песенка “Three Wise Men of Gotham” («Три мудреца из Готама» — страны дураков):

Three wise men of Gotham  
Went to sea in a bowl;  
And if the bowl had been stronger  
My song would have been longer.

(Три мудреца из Готама пустились по морю в миске; и если бы миска была крепче, моя песня была бы длиннее.)

У С. Маршака:

Три мудреца в одном тазу  
Пустились по морю в грозу.  
Будь попрочнее старый таз,  
Длиннее был бы мой рассказ.

В оригинале первые две строки не рифмуют, ритм вольнее, стих примитивнее, чем у Маршака. Зато там

есть особый, национальный — и потому прямо не воссоздаваемый — юмор сочетания “three wise men of Gotham” — «три мудреца из страны дураков». Маршак лишь вознаградил себя и читателя за потерю звучанием стиха. То же и в следующем случае:

Dame Trot and her cat  
Sat down for to chat;  
The Dame sat on this side,  
And Puss sat on that.

“Puss,” says the Dame,  
“Can you catch a rat  
Or a mouse in the dark?”  
“Purr,” says the cat.

(Госпожа Трот и ее кошка сели поболтать; госпожа сидела с этой стороны, а киска — с той. — Киска, — говорит госпожа, — ты можешь поймать в темноте крысу или мышь? — Мурр, — отвечает кошка.)

В переводе стих звучнее, весомее, наряднее:

Тетя Трот и кошка  
Сели у окошка,  
Сели рядом вечерком  
Поболтать немножко.

Трот спросила: — Кис-кис-кис,  
Ты ловить умеешь крыс?  
— Мурр, — сказала кошка,  
Помолчав немножко.

И Маршак, чуть улучшая внешнюю форму, прав. Даже в этом маленьком стихотворении из-за различий в языках он теряет — и не может не потерять — много выразительных штрихов. Тут и особый оттенок слова “Dame” (госпожа), и внутренняя рифма “sat” — “that”, и смешное распределение мест — “The Dame sat on this side...”, и всякое другое.

Насколько Маршак прав, видно при сопоставлении его «детских» переводов с переводами других поэтов, игнорирующих подобный принцип.

Прелестно изданная книжка французских детских стихов «Да, это так! И все же...» в переводе М. Кудинова дает примеры ослабления художественной цельности сравнительно с подлинником. Так, один из

видных поэтов для детей Робер Деснос написал стихотворение «Муравей». Вот оно:

Une fourmi de dix-huit mètres  
Avec un chapeau sur la tête,  
Ça n'existe pas, ça n'existe pas.

Une fourmi traînant un char  
Plein de pingouins et de canards,  
Ça n'existe pas, ça n'existe pas.

Une fourmi parlant français,  
Parlant latin et japonais,  
Ça n'existe pas, ça n'existe pas.

Eh! Pourquoi pas? <sup>1</sup>

(Муравей восемнадцати метров ростом, / со шляпой на голове, — / не бывает такого, не бывает такого. / Муравей, везущий телегу, / полную пингинов и уток, — / не бывает такого, не бывает такого. / Муравей, говорящий по-французски, / по-латыни и по-явански, — / не бывает такого, не бывает такого. / Ну, а почему бы и нет?)

В этих десяти строчках Деснос создает фантастический мир сказки, истинность которого отрицает некий скептик, — может быть, не в меру трезвый слушатель-ребенок. Не бывает такого, — твердит он упрямо. А поэт стоит на своем — он кончает веселый стишок утверждением истинности своей сказки: «А почему бы и нет?» Так что стишок-то этот не так уж прост — в нем выражено целое художественное мировоззрение и, мало того, борьба противоположных натур.

Переводчику понадобилось в полтора раза больше текста — целых 16 строк. И вот что он сказал на этом обширном пространстве:

Муравей, муравей  
Ростом выше крыши.  
Муравей, муравей  
Прогуляться вышел.  
Муравей, муравей  
По дороге бегал.  
Муравья, муравья  
Запрягли в телегу.

А в телеге той сидят  
Курицы да утки  
И кричат, и галдят:  
— Это вам не шутки!  
Но пока они галдят,  
Скажем по секрету,  
Что такого муравья  
Не было и нету.<sup>1</sup>

При чем тут Робер Деснос? М. Кудинов написал совсем иначе, скажем прямо — хуже. Он убрал четкую архитектонику, разрушил внутреннюю логику оригинала, а что он дал взамен? Шутку.

После Маршака, который в поэзии для детей столь же (а иногда и более!..) честен по отношению к подлиннику, как и во взрослой поэзии, так уже поступать нельзя. Да и М. Кудинов не всегда так беззаботен. Его переводы из Мориса Карема куда ближе к своему первоисточнику.

С. Маршак научил советских поэтов-переводчиков относиться к стихам для маленьких читателей со всей серьезностью. Сам он, переводя считалки и дразнилки, шутки и скороговорки, неизменно придерживается того закона переводческого творчества, который сам отлично сформулировал:

«Чем глубже и пристальнее вникает художник в сущность изображаемого, тем свободнее его мастерство, тем точнее изображение. Точность получается не в результате слепого, механического воспроизведения оригинала. Поэтическая точность дается только смелому воображению, основанному на глубоком и пристрастном знании предмета».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> «Да, это так! И все же...». М., «Детский мир», 1961.

<sup>2</sup> С. Маршак. Собр. соч. в 4-х томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1960, стр. 346.

Лирика есть жизнь и душа всякой поэзии; лирика есть поэзия по преимуществу, есть поэзия поэзии...

*В. Белинский*

...Поэзия в песнях неуловима, очаровательна, грациозна, как музыка. Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков или, лучше сказать, поэзия поэзии.

*Н. Гоголь*

В лирической поэзии все черты, отличающие стихи от прозы, доведены до крайней степени сгущения. Если в поэзии слово, стоящее в ритмическом ряду, всегда живет более интенсивной жизнью, чем в прозаическом контексте — обнажая свою внутреннюю форму, свою исконную образность, — то в музыкально-лирических стихах эти свойства бесконечно усилены. «Слова, — пишет С. Маршак в статье, прекрасно озаглавленной «Слово в строю», — говорят не только своим значением, но и всеми гласными и согласными, и своей протяженностью, и весом, и окраской, дающей нам ощущение эпохи, местности, быта».<sup>1</sup> Музыкальная тема, проходящая сквозь стихотворение, может выступать с большей или меньшей отчетливостью. Порой она может звучать где-то в глубине произведения, являясь своеобразным сопровождением, эмоционально усиливающим впечатление, производимое образным рядом. Порой она может стать главной формообразующей силой стихотворения, оттеснив на задний план смысловое содержание и логику пластического образа. В каждом из таких случаев

<sup>1</sup> С. Маршак. Собр. соч. в 4-х томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1960, стр. 285.

переводчик-поэт окажется лицом к лицу с особыми трудностями, требующими особых, индивидуальных решений.

Выше приводились примеры из поэзии А. Блока, на которых с особой ясностью видна сложность перевода музыкальной лирики. Остановимся несколько подробнее еще на одном примере из Блока.

В стихотворении «Незнакомка» с необыкновенной конкретной точностью увиден окружающий быт, где «Чуть золотится крендель булочной», где, «Заламывая котелки, / Среди канав гуляют с дамами / Испытанные остряки». Во внешнем мире царят дисгармоничные, уродливые звуки — пьяные окрики, детский плач, скрип уключин, женский визг. Этому миру посвящены шесть строф стихотворения, из которых в первой «правит окриками пьяными / Весенний и тлетворный дух», а в последней, шестой — «пьяницы с глазами кроликов / «In vino veritas!» кричат». Создается композиционное кольцо из почти одинаковых слов-образов: «окриками пьяными» — «пьяницы... кричат»; между ними располагается рассказ о быте петербургского пригорода. Здесь доминируют конкретные и грубо прозаические слова (большинство которых рифмуется) — *пыль переулочная, булочная, шлакбаумы, котелки, канавы, остряки, уключины, кривится, лакеи, пьяницы, кролики, торчат, кричат*. И впечатление антимзыкальности усилено резкими, похожими на крик, односложными словами, которые тоже преобладают на рифмах: *дик, глух, дух, дач, плач, визг, диск*.

Но вот в стихотворение вступает Незнакомка — и стилистический строй круто меняется. Определенность уступает место таинственной зыбкости, уродливый крик и визг — гармонической музыкальности. Кто она, эта женщина? Романтическая муза или вульгарная проститутка? Или новый образ прежней прекрасной дамы, видение, родившееся в затуманенном вином воображении поэта? Она лишена точных черт внешнего облика — лица ее мы не видим, оно закрыто вуалью. Появляется лишь «Девичий стан, шелками схваченный», «...шляпа с траурными перьями, / И в кольцах узкая рука». Ее вводит в стихи

музыкальный лейтмотив — протяжный звук **а**, отчетливее всего звучащий в повторенных словах «туман», «шелка»:

Девичий стан, шелками схваченный...

Дыша духами и туманами...

И шляпа с траурными перьями...

Тот же звук **а** — в рифмах этих строф о Незнакомке: пьяными, одна, туманами, окна, шелка, рука, вуаль, даль.

Стихия музыки усиливается, она ощущается все более явной противоположностью миру «антимузыки», изображенному в первой половине стихотворения. Из музыки рождается фантастический и таинственный внутренний мир, мир поэзии: «И вижу берег очарованный, / И очарованную даль», «И перья страуса склоненные / В моем качаются мозгу, / И очи синие, бездонные / Цветут на дальнем берегу».

О чем же это стихотворение? О двух мирах — противоположных и в то же время составляющих одно нерасторжимое целое. Они противоположны, потому что поэт в своем непреодолимом одиночестве («друг единственный» — ведь это и есть сам поэт) враждебен окружающей его уродливой, будничной пошлости. Они едины, потому что Незнакомка принадлежит тому другому, враждебному миру, но ведь именно в этой женщине поэту раскрывается «очарованная даль», «дальний берег». Это стихотворение — о прозе и поэзии, о противоположности и единстве враждебных и трагически родственных друг другу стихий, о преобразующей силе поэтической фантазии, в каком-то высоко духовном смысле близкой преобразующему влиянию вина, — но, хотя поэт и кончает стихотворение словами «Ты право, пьяное чудовище! / Я знаю: истина в вине», его опьянение, его «вино» иное, чем то, которым дурманят себя «пьяницы с глазами кроликов». Сила этого поэтического, то есть индосказательного, вина в том, что оно сквозь мертвую прозу пошлости позволяет видеть поэтическую сущность мира — в конечном счете мира единого, целостного.

Поэтическое содержание стихотворения Блока раскрывается через образ музыки, звучащей в каждой строке, в каждом слове, — музыки, рождающейся как антитеза уродливым звукам пошлого ресторанного мира. Перевести «Незнакомку» Блока на другой язык — значит прежде всего воссоздать музыкальную образность стихотворения. Но эта музыка звучит в словах, она рождается из единства звучаний и смыслов. Если переводчик увидит лейтмотив Незнакомки в гласном **а** и станет воспроизводить одно лишь чередование звуков, он создаст формально похожее, но по существу — бессодержательное подобие блоковского стихотворения. Найти на другом языке такое же соединение смыслов и звучаний почти невозможно. Вот когда обнажаются глубоко национальные корни поэтического искусства. Строка

Дыша духами и туманами

впечатляет не только сквозным **а**, но еще и тем, что этот звук объединяет три различных слова: первое относится к женщине, второе связывает ее с миром ресторанной пошлости, третье — с величавой стихией природы. Музыкальная нота служит средством, связующим воедино все три темы стихотворения: Она — Проза — Поэзия.

В немецком переводе это звучит так:

Parfüm und Nebelatem steigen hier  
Am Fenster auf, wenn sie sich setzt.<sup>1</sup>

(Духи и дыхание тумана поднимаются здесь у окна, когда она садится.)

Зыбкость уступила место губительной конкретности, образ становится чуть ли не смешным в своей четкости: девушка как будто дымится ароматом духов и туманом. У Блока особая впечатляющая сила — в множественном числе «туманов», которое придает слову чуть ли не космический масштаб и в то же время делает его параллельным слову «духи»; манерное «Nebelatem» (дыхание тумана) переключает всю строфу в другой регистр. Французское слово

<sup>1</sup> Alexander Block. Gesammelte Dichtungen. Deutsch von Johannes von Guenther. München, Willi Weismann Verlag, 1947, S. 143.



«Pargfüm» лишено всякой поэтической притягательности — в отличие от русского. А главное — бесследно исчезла всякая музыка, исчезли внутренние звуковые связи между словами, которые у Блока вдвойне объединены: «дыша духами» и «духами и туманами». Дактилическое окончание дает в подлиннике ощущение замедленности, отделяющей строку от последующей, подчеркивающей музыкально-смысловую паузу в конце стиха. По-немецки, где дактилические рифмы — редкостный изыск, окончание строки сконструировано искусственно, добавлением неударяемого односложного слова — «...steigen hier»: это довершает разрушение естественного дыхания строфы. Чудо перевоплощения не состоялось.

Переводчик очень точно передал первую часть стихотворения — шесть строф, посвященных дисгармоническому миру. Здесь все близко и похоже. Он не смог воспроизвести вторую часть — другие шесть строф, проникнутые музыкой языка и поэзией. В итоге стихотворение лишилось внутренней борьбы между низким и высоким, уродливым хаосом звуков и музыкой, прозой и поэзией. Значит, «Незнакомка» начисто утратила свое поэтическое содержание.

А ведь перелажатель «Незнакомки» — самый видный немецкий переводчик русских стихов, Иоганнес фон Гюнтер, литератор, который за пятьдесят лет работы перевел почти целиком Пушкина (4 тома), Лермонтова (2 тома), Некрасова (2 тома), а также множество русских прозаиков — Лескова (6 томов), Чехова (6 томов), Островского (4 тома), Тургенева (5 томов). С Гюнтером был знаком А. Блок, посвятивший ему прекрасное стихотворение:

Ты был осыпан звездным цветом  
Ее торжественной весны,  
И были пышно над поэтом  
Восторг и горе сплетены.

К тому же Гюнтер и вообще тесно связан с Россией, прежде всего как активный участник русской литературной жизни начала века, один из основателей журнала «Аполлон». Гюнтер — автор интересных воспоминаний о Блоке и размышлений о его поэзии. Все это так, — а вот переводы «Незнакомки» и большин-

ства других лучших образцов блоковской лирики у него не получились. Почему?

Говоря о своих переводческих принципах, Гюнтер в 1947 году признавался: «Я считаю, что поэта надо дословно верно (*wortgetreu*) передавать строка за строкой, не только соблюдая предельную метрическую близость оригиналу (давать женские рифмы по-немецки там, где в русском тексте женские рифмы, передавать ассонансы — ассонансами и дактилические рифмы — как это ни трудно — воспроизводить дактилическими рифмами), но и сохраняя смысловую точность, иногда вплоть до окончаний строк. Я добиваюсь этого чаще всего тем, что некоторые строки, представляющиеся мне особенно важными (ради которых стихотворение написано, вокруг которых оно кристаллизовалось, от которых оно исходит), я пытаюсь воспроизвести дословно. Этим я достигаю — как мне кажется — абсолютной близости между исходной русской строкой и немецким воссозданием. Если оба стихотворения несколько удаляются друг от друга по причинам, обусловленным разностью языков (хотя бы уже из-за различия в языковой музыке), то это (так мне, по крайней мере, представляется) не слишком существенно, потому что уловлен центральный мотив. А так как в 95 случаях из 100 строка соответствует строке по содержанию, то на этом пути должна быть достигнута абсолютная близость, — ведь и в пяти остальных случаях дело идет лишь о передвижке строк, вызванной требованиями немецкого стиха».<sup>1</sup>

Такова методология стихотворного перевода, как ее понимает Гюнтер. Для воссоздания блоковской лирики она едва ли пригодна. В редчайших случаях, следуя слово за слово подлиннику, Гюнтеру удается создать действительно некоторое подобие — это бывает, когда у Блока преобладают конкретные вещи, скажем, в восьмистишии 1912 года:

Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи еще хоть четверть века —  
Все будет так. Исхода нет.

<sup>1</sup> Alexander Blok. *Gesammelte Dichtungen*, S. 497—498.

Умрешь — начнешь опять сначала,  
И повторится все, как встарь:  
Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь.

Nacht, Straße, Pharmazie, Laterne,  
Ein sinnloses und trübes Licht.  
Leb fünfundzwanzig Jahr noch gerne —  
Es bleibt so. Auswege gibt's nicht.

Du stirbst — und lebst zum andern Male,  
Es wiederholt sich alles — sieh:  
Nacht, eis'ge Wellchen im Kanale,  
Laterne, Straße, Pharmazie.<sup>1</sup>

Точность поистине феноменальная: все без исключения слова прямо ложатся в немецкий текст, словно так и было задумано. Даже рифмуют те же самые слова: *свет — нет: Licht — nicht; сначала — канала: zum andern Male — Kanale*. Некоторую досаду вызывают остальные слова, стоящие в рифме; у Блока они всегда — самые значимые, в переводе — служебные (*gerne, sieh*). И конечно, это придает переводу некоторую вялость. Однако в целом на стихотворениях такого типа метод Гюнтера оправдывается. В других же случаях — там, где стих Блока менее конкретен, более музыкален, более, так сказать, духовен, — Гюнтер терпит неудачу.

Нет, перевод лирической поэзии не может осуществляться по Гюнтеру: следуя оригиналу слово за словом, строка за строкой, нельзя воспроизвести его внутренней жизни, его поэтического обаяния. Нельзя не согласиться с Вольфом Дювелем, автором предисловия к одному из гюнтеровских сборников русской лирики, писавшим: «Перевод лирических произведений с одного языка на другой всегда остается переводом непереводаемого... Здесь противопоставлена всякая простая передача слов и всякая рутинная. Задача в том, чтобы лирическую полифонию одного художественного языка безо всякого ущерба как бы переключить в другую тональность».<sup>2</sup> Переводческая работа Гюнтера пострадала именно от педантической

<sup>1</sup> Alexander Block. Gesammelte Dichtungen, S. 181.

<sup>2</sup> Geliebtes Rußland. B., Aufbau-Verlag, 1956, S. 7.

приверженности этой самой рутине — рутине метрической, смысловой, внешне-формальной точности. Совершенно ясно, что, если дактилическая рифмовка противоречит нормам немецкого языка и немецкой поэтической практике, если она сковывает интонационную свободу поэтической речи, — ее следует отбросить. Внешнюю, формальную точность нельзя предпочитать внутренней близости, музыкально-интонационной, образно-смысловой.

Мы остановились на примере из истории немецкого Блока потому, что нашему читателю гораздо очевиднее объем потерь, когда речь идет о близком ему русском поэте. На этом примере становится ясно, почему как раз самые музыкальные лирики менее всего доступны воссозданию на другом языке. Наши поэты создали по-русски отличные переводы гражданской лирики Барбье и Верхарна, политической сатиры Гейне и Вайнерта, философской поэзии Шиллера и Гете, лиро-эпических произведений Байрона и Гюго, рационалистической поэзии Лукреция и Буало. С лирикой дело обстоит хуже. У нас до сих пор лишь отдельными, редкими удачами представлена лирическая поэзия таких тончайших мастеров, как Шелли, Китс, Гете, Бодлер, Верлен, Рильке, Гофмансталь, Элюар... Переводчики постепенно нащупывают пути для воссоздания творчества таких поэтов. Нет сомнения, что при нынешнем возросшем уровне поэтической техники они добьются успехов. Мы можем утверждать, не боясь ошибиться, что именно в наши дни труднейший вид поэтического перевода — перевод лирики — шагнул вперед. Может быть, советским переводчикам удастся опровергнуть грустные слова В. Брюсова: «Кто не знает, что невозможно воссоздать, во всей полноте, создание лирики на другом языке!»<sup>1</sup>

Насколько метод поэтического перевода изменился, можно увидеть на многих примерах. Остановимся на одном, до известной степени аналогичном приведенному примеру из Блока.

---

<sup>1</sup> В. Брюсов. Полн. собр. соч., т. XXI. СПб., 1913, стр. XI.

Большие трудности для перевода представляет лирика Поля Верлена. В 1872 году Верлен выпустил сборник «Романсы без слов». Заглавие этой книги — не метафора. Верлен в самом деле пытался создать лирику, в которой, как он писал в своем стихотворном манифесте «Искусство поэзии», должна быть «музыка прежде всего». Переживания поэта здесь выражаются не вещественным смыслом слов, а музыкально-интонационными средствами — повторами, сплетением звуков, синтаксическим рисунком строфы. Вот одно из наиболее известных стихотворений этого сборника (рядом даю подстрочный перевод):

Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

Среди бесконечной  
Скуки равнины  
Неясный снег  
Светится, как песок.

Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune.  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.

Небо из меди  
Без всякого блеска.  
Кажется, видишь, как живет  
И умирает луна.

Comme des nuées  
Flottent gris les chênes  
Des forêts prochaines  
Parmi les buées.

Как облака,  
Парят серые дубы  
Ближних лесов  
Посреди тумана.

Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune.  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.

Небо из меди  
Без всякого блеска.  
Кажется, видишь, как живет  
И умирает луна.

Corneille pousse  
Et vous les loups maigres,  
Par ces bises aigres  
Quoi donc vous arrive?

Страдающая одышкой ворона  
И вы, тощие волки, —  
Во время этих резких ветров  
Что происходит с вами?

Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

Среди бесконечной  
Скуки равнины  
Неясный снег  
Светится, как песок.

Это стихотворение — «пейзаж души». Однако здесь нет первого члена метафорического сопоставления; осталась только картина природы. И все же стихотворение не носит описательного характера — это скорее

песня, выражающая определенную душевную настроенность.

Заснеженная равнина, над которой простирается мутное небо... Картина, созданная поэтом, содержит очень мало конкретного: бескрайняя степь, снег, небо, туман, дубы. Стихотворение строится на повторении строф по схеме 1—2—3—2—4—1. Повторяясь, строфы ничего не прибавляют к внешней картине, — создается томительно-печальное впечатление однообразия, беспросветности. Да и те конкретные черты пейзажа, которые имеются в стихотворении, словно размыты. Уже в 1-й строфе поэт ставит в центр предложения не конкретное «*plaine*» (равнина), но отвлеченное «*ennui de la plaine*» (скука равнины), так что эпитет «*interminable*» (бесконечный) оказывается неопределенным: то ли имеется в виду безграничность пространства, то ли «беспредельность» тоски. Конкретное слово «*neige*» (снег) сопровождается зыбким эпитетом «*incertaine*» (неясный), а сравнение «*luit comme du sable*» (светится, как песок), хотя оно и напоминает о далекой пустыне, воображением почти не реализуется. То же и во 2-й строфе: «*sans leur aiscine*» (без всякого блеска) — противопоставленное предшествующему «*luit*» (светится) — дает небу, так сказать, отрицательную характеристику, а строчки

On croirait voir vivre  
Et mourir la lune

(кажется, видишь, как живет и умирает луна) воспринимаются скорее как эмоциональный аккорд, нежели конкретный образ. 3-я строфа рисует смутную, расплывчатую картину дубов, которые в тумане кажутся облаками. Эпитет «*gris*» (серые), определяющий глагол «*flottent*» (парят), — импрессионистическое пятно, отнесенное, по существу, совсем не к глаголу, а ко всей картине в целом. Определение «*forêts prochaines*» (ближние леса) почти ничего не уточняет, и дубы, которые предшествуют ему, не становятся зримыми, — оно тоже играет лишь роль дополнительной музыкальной ноты. Наконец, в 5-й строфе упоминаются хриплые вороны и отощавшие волки, однако и эти образы ничего к картине не до-

бавляют — они появляются лишь в скорбном размышлении поэта о трагической судьбе всякого живого существа посреди этого пустынного и жестокого мира. Итак, в 24 строках стихотворения не более пяти-шести вещественно значимых слов. Все остальные служат для того, чтобы передать чувство, навевают некую эмоциональную настроенность.

Эмоция поэта выражена особыми средствами, помимо реальной значимости слов и предложений. Мы уже видели, как этой цели способствует повторение строк. Впечатление тоскливой монотонности усиливается благодаря сплошным женским рифмам на протяжении всего стихотворения. Единственное, что вносит известное разнообразие в смену строк, — это чередование систем рифмовки: в первых четырех строках охватные рифмы (А Б Б А) сменяются перекрестными (В Г В Г). Тем бо́льшую выразительность приобретает нарушение этой, казалось бы, установившейся закономерности — последние две строфы, вопреки ожиданию, строятся по схеме А Б Б А : В Г Г В.

Звуковая организация песни тоже способствует нагнетанию уныния и тоски. Через все нечетные строфы лейтмотивом проходит доминирующий в них звук — открытое е:

.. la plaine  
La neige incertaine... (1)

.. les chênes  
Des forêts prochaines... (3)

.. les loups maigres,  
Par ces bises aigres... (5)

В повторяющейся 2-й строфе преобладает гласный **и** (*lueig ausupe, lune*) и аллитерация на **в** (*voig, vivre*).

Наконец, заметим, что Верлен избрал для своей песни метр пятисложного стиха, редко используемый во французской поэзии. Верлен вообще полагал, что стих, обладающий нечетным числом слогов, отличается повышенной музыкальностью.

Несколько раз переводил это стихотворение В. Брюсов. Привожу два варианта — 1906 и 1911 годов.

1906 г.

По тоске безмерной,  
По равнине снежной,  
Что блестит неверно,  
Как песок прибрежный?

Нет на тверди медной  
Ни мерцанья света.  
Месяц глянул где-то  
И исчез бесследно.

Как сквозь дым летучий,  
На краю равнины  
Высятся вершины  
Бора, словно тучи.

Нет на тверди медной  
Ни мерцанья света.  
Месяц глянул где-то  
И исчез бесследно.

Чу! кричат вороны!  
Воет волк голодный,  
Здесь, в степи холодной  
Властелин законный!

По тоске безмерной,  
По равнине снежной,  
Что блестит неверно,  
Как песок прибрежный?

1911 г.

Тянется безмерно  
Луговин тоска.  
Блещет снег неверно,  
Как пласты песка.

Небеса без света,  
Тверды, словно медь.  
Месяц глянул где-то,  
Вновь чтоб умереть.

Зыблется, как тучи,  
Дальний синий бор,  
Там, где пар летучий  
Кроет кругозор.

Небеса без света,  
Тверды, словно медь.  
Месяц глянул где-то,  
Вновь чтоб умереть.

Ворон с хриплым криком,  
Старый волк худой,  
Вам в просторе диком  
Хорошо зимой!

Тянется безмерно  
Луговин тоска.  
Блещет снег неверно,  
Как пласты песка.<sup>1</sup>

Оба варианта не вполне удачны: и в том, и в другом Брюсов слишком многое утратил, и прежде всего — свободу интонации. У Верлена каждая строфа — одна фраза, развивающаяся совершенно естественно, подчиненная только законам дыхания. В переводе фраза дробится, движение ее затруднено. В первом варианте естественность и однообразие нарушены вопросительной конструкцией первой строфы (и последней), неуклюжим переносом в третьей строфе («вершины / Бора»), условно-поэтическим возгласом «чу!» и неловким приложением «Здесь... властелин...» — в пятой. Простота испорчена неудачной лексикой — темной метафорой «медная твердь», ненужными повторами, излишне конкретным эпите-

<sup>1</sup> Поль Верлен. Собрание стихов в переводе В. Брюсова. М., 1911, стр. 43 и 164—165.



том — «песок *прибрежный*». Во втором варианте введены нарушающие унылое единство мужские окончания, перекрестные рифмы, банализирующие строфу и уводящие ее от подлинника. В Брюсов не соблюдает до конца то правило, которое сам для себя формулировал во введении «От переводчика»: «Надо было найти в звуках русских слов что-то соответствующее музыке слов французских, по возможности не удаляясь слишком от оригинала. Во всяком случае, в этих стихотворениях скорее можно было пожертвовать точностью образа, чем певучестью стиха».<sup>1</sup>

В 1908 году был опубликован перевод Ф. Сологуба, исправленный для второго издания 1923 года:

В полях кругом  
В тоске безбрежной  
Снег ненадежный  
Блестит песком.

Как пыль металла,  
Лазурь тускла.  
Луна блуждала  
И умерла.

О ворон жадный  
И тощий волк,  
Что ждет ваш полк  
Зимой нещадной?

Дрожат, как спяна,  
В дубраве той  
Дубы толпой  
Среди тумана.

Как пыль металла,  
Лазурь тускла.  
Луна блуждала  
И умерла.

В полях кругом  
В тоске безбрежной  
Снег ненадежный  
Блестит песком.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Поль Верлэн. Собрание стихов в переводе В. Брюсова. М., 1911, стр. 11.

<sup>2</sup> Ф. Сологуб. Поль Верлэн. Стихи. Пг., 1923, стр. 53.

Конечно, у Верлена предметное значение слова отступает на второй план перед музыкальным звучанием. Но при этом Верлен всюду логичен и употребляет слова отнюдь не сомнительные, не непонятные. А что значит у Сологуба эпитет «снег *ненадежный*» (в оригинале снег *неясный, неотчетливый*), и почему он «блестит *песком*»? Откуда взялась «лазурь» и почему она тускла, «как пыль металла»? Отчего дубы «в дубраве той» (какой — той?) дрожат «как спьяна»? Спьяна не дрожат. Почему волки и вороны организуются в полки — из потребностей рифмы? Сологуб пошел гораздо дальше возможного и вместо «Романса без слов» дал читателю романс с непонятными и неточными словами. Достоинства сологубовских переводов из Верлена весьма преувеличены. Лучше перевод Б. Пастернака, опубликованный в 1940 году:

Средь необозримо  
Унылой равнины  
Снежинки от глины  
Едва отличимы.

То выглянет бледно  
Под тусклой латуню,  
То канет бесследно  
Во мглу новолунье.

Обрывками дыма  
Со стертою гранью  
Деревья в тумане  
Пронесятся мимо.

То выглянет бледно  
Под тусклой латуню,  
То канет бесследно  
Во мглу новолунье.

Худые вороны  
И злые волчицы,  
На что вам и льститься  
Зимой разъяренной?

Средь необозримо  
Унылой равнины  
Снежинки от глины  
Едва отличимы.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Борис Пастернак. Избранные переводы. М., «Советский писатель», 1940, стр. 132—133.

В отличие от предшественников, Пастернак избрал двухстопный амфибрахий, дающий возможность создать звуковую атмосферу заунывного напева. В ритмическом отношении его перевод выгодно отличается от других, более ранних. Интонационно он тоже хорош: фраза естественно охватывается строфой, развивается свободно и легко. Вообще, импрессионистский пейзаж Верлена, являющийся в то же время и «пейзажем души», вполне соответствует пастернаковскому видению мира — в этом основная причина успеха переводчика. Можно лишь возразить против странного искажения верленовского образа в строфах 1 и 6 — что значит «Снежинки от глины / Едва отличимы»? Снег похож на глину или снежинки едва покрывают глину? Некоторая излишняя словесная четкость в «тусклой латуни» — метафоре неба и в «стертой грани» обрывков дыма, — эти образы уничтожают иллюзию близкого родства между Верленом и Пастернаком.

Наконец, последний по времени перевод принадлежит Э. Линецкой:

Все краски стерты,  
Поля тоскливы,  
Лишь переливы  
Снегов простертых.

На небе медном  
Луна витает,  
Виденьем бледным  
Живет и тает.

Седые кручи  
Дубов и елей  
Сквозь вихрь метели  
Парят, как тучи.

На небе медном  
Луна витает,  
Виденьем бледным  
Живет и тает.

Вещуньи-птицы,  
Худые волки,  
От ветров колких  
Куда вам скрыться?

Все краски стерты,  
Поля тоскливы,  
Лишь переливы  
Снегов простертых.<sup>1</sup>

В переводе Э. Линецкой Верлен освобожден от нелепого искажения его образов, принесенных ее предшественниками в жертву догматически понятой музыкальности. Она взяла верный угол по отношению к оригиналу, отбросив мешавшие композиции строфы сравнения снега с песком, заменив ворон — птицами, пойдя на смелые творческие преобразования. Все это позволило ей остаться в пределах наилучшей из испробованных ритмической формы — монотонного двухстопного ямба со сплошь женскими окончаниями. Интонация стала естественнее, дыхание — свободнее, слова — точнее и ближе к верленовским. Возможно, что и ритм двухстопного ямба родился из необходимости сказать «На небе медном...» — только так, и никак иначе! Как видим, от Брюсова и Сологуба до наших дней искусство поэтического перевода шло путем прогресса. Надо полагать, что решение Э. Линецкой — не последнее и что возможно еще большее приближение к художественному своеобразию верленовской лирики.

Всмотревшись в приведенные переводы, мы увидим и то, о чем говорилось выше: переводчик-поэт не отбрасывает своего взгляда на пейзаж, не освобождается от собственной оптики. Разве не характерны для брюсовского видения мира «медная твердь» или «Небеса... тверды, словно медь»? Разве не узнаем мы Сологуба в его «лазури», тусклой, «как пыль металла»? Разве не сказывается Пастернак в образе «тусклой латуни»? В такой же степени для переводного лирического творчества Э. Линецкой характерна словесно-образная точность строки «На небе медном...».

Произведение подлинной высокой лирики обладает бесконечной смысловой перспективой, и потому возможно не одно переводческое решение, а, теорети-

---

<sup>1</sup> В кн.: Е. Эткинд. Семинарий по французской стилистике, ч. 2. Поэзия. Л., Учпедгиз, 1961, стр. 116.

чески говоря, бесконечное множество. Если перед нами ряд талантливых, художественно целостных переводных вариантов, то нелегко какому-нибудь из них отдать безусловное предпочтение. Можно представить себе сборник, содержащий по несколько переводов одной и той же вещи — переводов, раскрывающих гениальный подлинник с разных сторон, под разными углами зрения.

Приведем один из лучших образцов лирики Шарля Бодлера — «Chant d'Automne» («Осенняя песнь»):

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;  
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!  
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres  
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère,  
Haine, frisson, horreur, labeur dur et forcé,  
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,  
Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe;  
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas de bruit plus sourd.  
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe  
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce chant monotone,  
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part...  
Pour qui? — C'était hier l'été; voici l'automne!  
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

(Скоро мы погрузимся в холодный сумрак; прощай, яркий свет нашего слишком короткого лета. Я уже слышу, как падают с погребальным стуком дрова, громыхающие в мощеных дворах.

Вся зима вновь проникнет в мое существо: гнев, ненависть, дрожь, ужас, тяжкий и безрадостный труд, и, как солнце в своем морозном аду, сердце мое будет всего лишь красным, застывшим комком.

Я, содрогаясь, слышу паденье каждого полена; когда сооружают эшафот, звук не бывает более глухим. Мой дух подобен башне, которая рушится под ударами неутомимого и тяжелого тарана.

Мне, убаюканному этим монотонным стуком, кажется, что где-то в спешке сколачивают гроб... Для кого? — Вчера было лето; наступила осень. Этот таинственный звук кажется прощальным.)

Стихотворение Бодлера посвящено весьма, казалось бы, незначительному поводу: во дворе сбрасывают (видимо, с подводы) дрова. Стук падающих поленьев — основной образ: в первой строфе он сопровождается неожиданным, грозным эпитетом — «des chocs funèbres» (погребальный стук). В третьей строфе образ растет и углубляется: этот стук страшнее, чем удары (молотка?), когда сооружают эшафот; он подобен ударам тарана в стены осажденной башни. В четвертой строфе он сопровождается эпитетом «monotone» (монотонный) и снова уподоблен ударам молотка, который вбивает гвозди в наспех сколачиваемый гроб; последняя строка «Осенней песни» подводит итог: теперь это «таинственный звук», кажущийся «прощальным». Образ стука поленьев перерастает в образ смерти. Чьей? Этот же вопрос задает и поэт, но не отвечает на него, а лишь неопределенно говорит: «Вчера было лето; наступила осень».

Умерло лето? Или умирает человек, лирический герой стихотворения? Вторая строфа посвящена духовной смерти человека, в душу которого входит зима. Что же это такое — зима? Перечисление поясняет: гнев, ненависть, дрожь, ужас, тяжелый и безрадостный труд.

Как всегда у Бодлера, в единое целое соединяются малое, будничное, прозаичное — и большое, трагическое, связанное с жизнью и смертью. Дрова — и духовное умирание. Закономерная смена времен года становится метафорой человеческой трагедии, выраженной двумя сравнениями огромной силы: сердце — мерзлый красный комок, подобный зимнему солнцу, и дух, готовый рухнуть, как крепостная башня. Эти уподобления поддержаны внутренними звуковыми перекличками — особенно во второй строфе: *hiver* (зима), *enfer* (ад), *horreur* (ужас), *labeur* (труд), *cœur* (сердце) и в третьей строфе — *sourd* (глухой), *tour* (башня), *lourd* (тяжелый).

Все стихотворение в целом проникнуто двойным смыслом: это и наступление осени, сменяющей цветущее лето, и наступление старости, приближающей поэта к смерти.

Вот два перевода. Один из них сделан В. Левиком  
и озаглавлен —

#### ОСЕННЯЯ ПЕСНЯ

Прощайте, дни тепла, померкшие в тумане.  
Сырой холодный мрак вступил в свои права.  
Я слышу, как топор, стуча в морозной рани,  
Надрывно звякает о мерзлые дрова.

Зима ведет в мой дом содружеством знакомым  
Унылый, тяжкий труд, гнев, отвращенье, страх,  
И станет сердце вновь застывшим красным комом,  
Как солнце мертвое в полярных небесах.

Я слушаю, дрожа, как падают поленья, —  
Так забивают гвоздь, готовя эшафот.  
Мой дух шатается, как башня в миг паденья,  
Когда в нее таран неутомимый бьет.

И в странном забытии я чувствую, что где-то  
Огромный строят склеп — но где же? Но кому?  
Мы завтра зиму ждем, вчера скончалось лето,  
И этот мерный стук — отходная ему.

Второй перевод принадлежит М. Донскому. Он  
озаглавлен чуть иначе:

#### ОСЕННЯЯ ПЕСНЬ

Мы погружаемся во мрак, в оцепененье...  
О лето жаркое, недолго праздник твой.  
Я с дрожью слушаю, как падают поленья  
Со стуком траурным на камни мостовой.

Зима передо мной встает виденьем грозным,  
Тоскою, ужасом, отчаяньем дыша;  
Как солнце зимнее в своем аду морозном,  
Багровой глыбою смерзается душа.

В глухом паденье дров мне чудится свирепость,  
Как будто там, внизу, готовят эшафот;  
И потрясен мой дух, как гибнущая крепость,  
В которую таран неутомимо бьет.

Как монотонен стук. Мне кажется, что где-то  
Сколачивают гроб поспешно... Но кому?  
Сегодня умерло пылающее лето,  
И осень алчная наследует ему.

Оба эти перевода воспроизводят стилистику подлинника. С удивительным искусством оба русских

поэта передали важнейшие образы, стоящие в центре бодлеровского стихотворения, — трудно отдать предпочтение одному из них. В самом деле, что лучше — первый вариант или второй:

В. Левик

И станет сердце вновь застывшим красным комом,  
Как солнце мертвое в полярных небесах.

М. Донской

Как солнце зимнее в своем аду морозном,  
Багровой глыбою смерзается душа.

В. Левик

Мой дух шатается, как башня в миг паденья,  
Когда в нее таран неутомимый бьет.

М. Донской

И потрясен мой дух, как гибнущая крепость,  
В которую таран неутомимо бьет.

У каждой из этих строк есть свои преимущества, но все они звучат, как хорошие русские стихи.

На первый взгляд переводы В. Левика и М. Донской кажутся похожими. Есть даже почти совпадающие стихи: и цитированная строка о таране, и другая —

Я слушаю, дрожа, как падают поленья...

(Левик)

Я с дрожью слушаю, как падают поленья...

(Донской)

Но, присмотревшись, мы видим, что это совершенно разные стихотворения, — у них разное поэтическое содержание. Перевод В. Левика недаром называется «Осенняя песня», — он посвящен осени или даже зиме как времени года. Первая строфа и начинается прощанием с летом, противопоставлением тепла и холода. Морозное утро, — топор, «стуча в морозной рани, / Надрывно звякает о мерзлые дрова». Идет зима, — она ведет с собой «унылый, тяжкий труд»; вполне закономерно, что «труд» стоит у Левика на первом месте, — если речь идет о зиме как таковой, тяжкий труд можно и даже нужно переставить



в начало. А как характерен крохотный оттенок, вносимый словом «вновь»: «И сердце станет вновь застывшим красным комом...» «Вновь» — потому что речь идет о естественном круговороте: мы уже переживали суровые зимы и еще не раз будем их переживать. Поэтому же «Я слушаю, *дрожь*...», — ведь «дрожь» значит скорее от холода, чем от ужаса. Отсюда и «в странном забытьи», и «мерный стук — отходная ему». Общая тональность у Левика ничуть не трагическая. Что ж, люди готовятся к зиме, колют мерзлые (уже?! ) дрова, и это все — «похороны лета». А вообще-то атмосфера скорее светлая: «морозная рань» звучит бодряще.

У М. Донского тональность совсем иная, потому что в его стихотворении речь идет о другом — о старости и смерти. Уже первая строка вводит читателя в трагическую атмосферу: «Мы погружаемся во мрак, в оцепененье...» И дальше каждый образ, связанный со сменой времен года, приобретает подчеркнуто метафорический смысл. В определении зимы слова о труде, выдвинутые у Левика на первое место, опущены вовсе, — здесь зима «встает виденьем грозным, / Тоскою, ужасом, отчаяньем дыша...» Появляются такие насыщенные трагическим смыслом слова, как «свирепость», которая чудится в «паденье дров», как эпитет «*алчная* осень», понятный только при восприятии всего стихотворения как развернутой метафоры.

Кто же из двух поэтов прав? В стихотворении Бодлера заложены возможности для разных решений. Правда, у Бодлера есть продолжение — вторая часть «Осенней песни», где речь идет уже не о зиме, а впрямую — только о старости. Но у Бодлера первая часть, пожалуй, более многосмысленна, чем у Донского, сделавшего крен в сторону метафоры, и чем у Левика, ослабившего психологическую сторону сюжета. Вообще Донской в большинстве случаев текстуально ближе к подлиннику. Левик присочинил колку дров и, следовательно, топор; изменил климат, прибавив к осенней картине еще и морозное утро (вполне российское!); заменил простой гроб торжественным склепом. Донской ничего не добавлял — у него есть неко-

торые пропуски (вроде «темы труда» во второй строфе). Без добавлений, пропусков, изменений перевод стихов невозможен. Важно отметить, что каждый из переводчиков добавляет или опускает те или иные частности текста не случайно, а строго в соответствии со своей концепцией.

Содержание лирической поэзии, еще в большей степени, чем всякого другого вида словесно-поэтического искусства, — не предмет, а отношение к предмету. Задача переводчика — передать своеобразие этого отношения, этой эмоциональной оценки мира. Очень редко душевный строй переводимого поэта и поэта-переводчика совпадают. Чаще переводчику приходится перевоплощаться в автора. Удача зависит от совпадения характеров или от степени перевоплощения. Однако здесь мы сталкиваемся с труднопреодолимым противоречием. Дело в том, что лирические стихи, конечно, лучше всего сможет воссоздать на другом языке поэт-лирик, но как раз лирик, как правило, менее всего способен отказаться от себя, от своего собственного душевного строя. Вот, в частности, почему удачи в лирических переводах так редки. С. Маршак блистателен как воссоздатель Бернса — интонация этой поэзии оказалась ему органичной. Из единоборства с Байроном он далеко не всегда выходит победителем. Знаменитое стихотворение из «Еврейских мелодий» — «Она идет во всей красе» — под пером Маршака оказалось переосмысленным. Вот последняя, третья его строфа:

And on that cheek, and o'er that brow  
So soft, so calm, yet eloquent,  
The smiles that win, the tints that glow,  
But tell of days in goodness spent,  
A mind at peace with all below,  
A heart whose love is innocent!

А этот взгляд, и цвет ланит,  
И легкий смех, как всплеск морской,  
Все в ней о мире говорит.  
Она в душе хранит покой  
И если счастье подарит,  
То самой щедрою рукой!

Смысл заключительных строк совсем не тот, что в подлиннике. Байрон ни словом не упоминает о щедрости своей героини, — ее черты, как было в старом (довольно безвкусном, но вполне правильном) переводе Д. Михаловского,

...так ясно говорят  
О жизни светлой, безмятежной,  
О мыслях, зреющих в тиши,  
О непорочности души.

Переводчик, изменив характер девушки, изменил и отношение к ней — оно из восхищенного созерцания стало активным, связанным с надеждой на обещаемое ею счастье. А значит, изменился и характер лирического героя. Поэтическое содержание байроновской лирической миниатюры стало другим. Маршак написал хорошее стихотворение, но оно оказалось — по настроенности, по отношению поэта к воспеваемой женщине, по содержанию — другим стихотворением. Ошибка? Нет, конечно, не ошибка, а поэтическое переосмысление, вызванное слишком резкой несхожестью творческих индивидуальностей. Это наблюдение относится в большей или меньшей степени и к другим переводам Маршака из Байрона.

Мы видели, как проникновенно Б. Пастернаку удалось перевести «Оду западному ветру» Шелли. Но вот еще один его перевод из «Романсов без слов» Верлена:

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville.  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon cœur?

O doux bruit de la pluie  
Par terre et sur les toits!  
Pour un cœur qui s'ennuie,  
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison  
Dans ce cœur qui s'écœure.  
Quoi? Nulle trahison?  
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi,  
Sans amour et sans haine,  
Mon cœur a tant de peine.

И в сердце растрava,  
И дождик с утра.  
Откуда бы, право,  
Такая хандра?

О дождик желанный,  
Твой шорох — предлог  
Душе бесталанной  
Всплакнуть под шумок.

Откуда ж кручина  
И сердца вдовство?  
Хандра без причины  
И ни от чего.

Хандра ниоткуда,  
Но та и хандра,  
Когда не от худа  
И не от добра.

Стихотворение Верлена — о беспричинной печали, возникшей в сердце поэта с такой же неотвратимостью, как дождь на дворе. Эта мысль определила форму первых двух строк: «Что-то плачет в моем сердце, как дождь идет над городом». Конечно, по-русски нельзя создать такого сочетания слов, которое равнялось бы французскому «il pleure» (плачется) — такой формы в языке нет, Верлен сочинил ее в параллель к «il pleut» (идет дождь), и параллелизм укреплен фонетической сходностью глаголов *pleure* — *pleut*. Образ подхвачен в третьей строфе: новообразованная форма «il pleure» получает развитие в словах «sans raison» (без причины), «dans ce cœur qui s'écœure» (в этом сердце, которое само у себя вызывает отвращение), причем опять слова *cœur* — *s'écœure* объединены почти тождественным звучанием. Эта вязь фонетически сходных слов (*il pleure* — *il pleut, bruit* — *pluie, ce cœur* — *s'écœure*), повторение одних и тех же слов в конце первой и четвертой строк каждой из строф (*mon cœur* — *mon cœur, la pluie* — *la pluie, sans raison* — *sans raison, reine* — *reine*) создает настроение гнетущей безысходности. Повторяющиеся слова в музыкальном и смысловом отношении — самые весомые и эмоционально значимые в стихотворении (*сердце, дождь, без причины, горе*). Наконец, характер рифмовки тоже способствует нагнетанию тоски: схема рифм каждой из строф одинакова — *а ба а*, то есть вторая строка оказывается без рифмы, а первая рифмуется с третьей и четвертой, создавая монотонную напевность.

Ничего похожего нет у Б. Пастернака. Вместо печали у него — прозаическое слово «хандра». У Верлена — трагическая безысходность неодолимой и необъяснимой тоски. У переводчика — беспричинная хандра. Концовка стихотворения в переводе вполне логична: действительно, «...та и хандра, / Когда не от худа / И не от добра». Но Верлен здесь ни при чем; у него говорится: «Это, наверно, самая тяжкая мука — не знать отчего, без любви и без ненависти, в сердце моем такая мука». Понятно, что в переводе все перестроено: верленовскую строфу *а ба а* заменила твердая строфа с перекрестной рифмовкой

*а ба б*; отброшена музыкально-словесная вязь; на место торжественно-печального тона пришел чуть насмешливый тон легкого раздражения, иронической досады («растрава», «но·та и хандра»), появилась ничем в оригинале не мотивированная разговорная грубоватость. Итак: другое настроение, другой лирический герой, совершенно другое поэтическое содержание.

Можно ли назвать стихотворение Пастернака переводом? Нет. Это стихотворение на сходную тему, совпадающее с верленовским в числе строк и в некоторых мотивах: сердце, дождь, плач, беспричинность. Но даже и эти мотивы изменили функцию. Например, у Верлена дождь — и реальность, и трагическая метафора душевного состояния; у Пастернака «дождик с утра» — просто признак скверной погоды, навевающей скуку. У Верлена беспричинность страшна, потому что относится к печали, которая должна бы иметь какое-то объяснение; у Пастернака она естественна: хандра и в самом деле не имеет причин.

Так различное отношение к предмету лирического стихотворения приводит к тому, что оригинал переживает решительную трансформацию: вторичное стихотворение выходит за пределы перевода — оно становится самостоятельным произведением, лишь условно связанным с подлинником как первоисточником поэтического переживания.

В XIX и начале XX века у многих критиков и теоретиков перевода сложилась весьма твердая точка зрения на непереводаемость лирической поэзии. Известный в прошлом столетии переводчик А. Струговщиков выразил свое убеждение в следующих словах: «Стараясь оставаться верным подлиннику в поэзии повествовательной и драматической, не допускающей произвола и исключаяющей, так сказать, в переводчике всякое творчество, я не мог и не хотел покоряться тому же условию, когда вступил в очаровательную область лиризма. Убеждение, что для произведений лирической поэзии переводов не существует, примирило меня с чувством ответственности перед лицом гениев, избранных мною в руководители. Здесь, забывая и отбрасывая иногда подробности, я был на-

путствуем одними главнейшими впечатлениями подлинника; так иногда воспоминания действуют на душу сильнее явления».<sup>1</sup>

Этой мысли придерживались и в новейшее время практики стихотворного перевода. В. Брюсов, сам очень много переводивший, однажды заметил, что «передать создание поэта с одного языка на другой невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты».<sup>2</sup> О принципиальной непереводаемости некоторых произведений лирической поэзии писал даже И. Эренбург, сам автор переводов из Франсуа Вийона и французской народной поэзии: «Есть поэты, которые поддаются переводу: можно передать на другом языке не только мысль их и образы, но порой и стихотворные приемы». Однако, полагает И. Эренбург, есть другие стихи, — он цитирует пушкинское «Чудное мгновенье» и верленовский «Дождь» и заключает: «Обаяние приведенных строк относится к найденному сочетанию обычных слов, и его невозможно воссоздать на другом языке».<sup>3</sup>

Искусство перевода прогрессирует, русская поэзия завоевывает все новые области, овладевает сложнейшей, прежде не использованной стиховой техникой. Это совершенствование идет в ногу с развитием таких необходимых для перевода наук, как литературоведение, стилистика и поэтика, делающих в наши дни большие успехи. Уже на примере нескольких переводов стихотворений Гете и Верлена читатель мог видеть, как шаг за шагом поэты приближались к подлиннику и в то же время к читателю. Пессимистическая точка зрения, установившаяся в XIX веке, объяснялась тем, что литераторы видели пропасть между переводами точным и вольным — второй они склонны были относить к самостоятельному творчеству переводчика-поэта.

---

<sup>1</sup> Цит. по статье В. Белинского «Стихотворения А. Струговщикова, заимствованные из Гете и Шиллера». В кн.: В. Белинский и. Полн. собр. соч., т. IX. Изд-во АН СССР, стр. 277—278.

<sup>2</sup> «Весы», 1905, № 27, стр. 12.

<sup>3</sup> И. Эренбург. О поэзии Поля Элюара. В кн.: P. Eluard. Choix de Poèmes. М., Изд-во литературы на иностр. языках, 1958, стр. 4.

Ежели твой перевод перестал переводом казаться,  
Ставь свое имя в челе, сам за себя отвечай,—

писал в известном двустишии А. Струговщиков. При таком понимании различий между переводом и переделкой всякая попытка воссоздать произведение лирической поэзии должна была называться переделкой.

Современная точка зрения отличается большей гибкостью. Переводчик-поэт допускает немало формальных вольностей — от этого его работа не перестает быть переводом. Наша эстетика исходит из понятия стихотворения как целого. Задача переводчика — создать вторичное художественное единство, которое было бы равноценно оригиналу. Создавая это единство, он — в случае крайней необходимости — меняет размер, перестраивает или меняет местами образы, использует другую систему рифмовки и звукописи — нет абсолютных, формальных догм! Мастера поэтического перевода, идя даже на некоторые вольности, стремятся воссоздать на своем языке эмоциональное отношение, свойственное подлиннику, образ лирического героя с его специфической интонацией, во всей его психологической, социальной, национальной, исторической характерности, а значит — воссоздать поэтическое содержание как единство смыслового содержания и словесной формы. Такова задача. Чтобы решить ее, нужно, как сказано выше, уметь безошибочно определить угол расхождения между оригиналом и переводом. В сущности, чем угол расхождения больше, тем задача поэта-переводчика сложнее. Подражая формальным чертам подлинника, он порой может спрятаться за иллюзорной похожестью и ограничиться, так сказать, информацией о внешних чертах переведенного стихотворения. Так поступали многие переводчики двадцатых—тридцатых годов, в особенности из числа тех, кто был воспитан в традициях издательства «Academia». Отойти от формального подобия можно лишь во имя создания нового органического единства. Лучшим примером такой творческой свободы, обусловленной художественной необходимостью, служит работа С. Маршака над Р. Бернсом, образцы которой разобраны в предыдущих главах.

Всякая, даже и небольшая свобода от внешней формы оригинала таит в себе опасность. Свобода не может быть рождена произволом, прихотью переводчика, как это нередко бывало в практике поэтов начала XX века, например К. Бальмонта. Ее можно основывать лишь на фундаменте точного знания соответствий между языками и между литературами. Ею можно пользоваться лишь во имя высокой цели. В искусстве лирического перевода известны удачи при малом угле расхождения с оригиналом. Правда, такие случаи редки, но все же очень поучительны.

Приведем два примера близких решений. Одно — перевод из русской поэзии на немецкий язык, другое — перевод немецкого стихотворения на русский. Оба эти примера представляют собой высшее достижение в переводе лирики.

Лермонтовское «Выхожу один я на дорогу» — жемчужина русской поэзии. С. Маршак, посвятивший ему специальную статью «Об одном стихотворении», говорит о том, как оно удивительно дышит и поет, как «чудесно соответствуют ритму нашего дыхания сосредоточенные, неторопливые строки с теми равномерными паузами внутри стиха, которые позволяют нам дышать легко и свободно». Он пишет о «неразрывной песенной вязи» — каждая строфа подхватывает одно из последних слов предшествующей, и «размер, ритм, аллитерации, рифмы, цезура служат одной музыкальной и смысловой теме». <sup>1</sup> Для перевода стихотворение Лермонтова, проникнутое внутренней музыкой, не легче блоковской «Незнакомки» — иначе говоря, оно кажется непереводаемым. Но Р.-М. Рильке, большой лирический поэт Австрии, глубоко связанный с русской литературой, нашел в немецком языке средства для его воссоздания, — не меняя ритма, строфики, рифмовки, образного строя, он лишь по-своему переоркестровал лермонтовские стихи.

Выхожу один я на дорогу,  
Сквозь туман кремнистый путь блестит;

---

<sup>1</sup> С. Маршак. Собр. соч. в 4-х томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1960, стр. 332—333.



Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,  
И звезда с звездой говорит.

В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сияньи голубом...  
Что же мне так больно и так трудно?  
Жду ль чего? жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть,  
Я ищу свободы и покоя!  
Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном мognлы...  
Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб, вечно зеленея,  
Темный дуб склонялся и шумел.

Einsam tret ich auf den Weg, den leeren,  
der durch Nebel leise schimmernd bricht;  
seh die Leere still mit Gott verkehren  
und wie jeder Stern mit Sternen spricht.

Feierliches Wunder: hingeruhte  
Erde in der Himmel Herrlichkeit...  
Ach, warum ist mir so schwer zumute?  
Was erwart ich denn? Was tut mir leid?

Nichts hab ich vom Leben zu verlangen,  
und Vergangenes bereu ich nicht:  
Freiheit soll und Friede mich umfängen  
im Vergessen, das der Schlaf verspricht.

Aber nicht der kalte Schlaf im Grabe.  
Schlafen möcht ich so jahrhundertlang,  
daß ich alle Kräfte in mir habe  
und in ruhiger Brust des Atems Gang.

Daß mir Tag und Nacht die süße, kühne  
Stimme sänge, die aus Liebe steigt,  
und ich wüßte, wie die immergrüne  
Eiche flüstert, düster hergeneigt.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> R. M. Rilke. Werke. Auswahl in zwei Bänden, Leipzig, 1959, Bd. 1, S. 378.

Рильке нарушил некоторые черты внешней формы: например, он снял цезуру на второй стопе, проходящую через все лермонтовские строки и придающую им песенно-интонационную четкость. Это — серьезная утрата. Рильке в трех случаях — из них два приходится на последнюю строфу — допустил переносы, невозможные в этом стихотворении для Лермонтова. И это тоже значительное нарушение формы. Впрочем, несмотря на переносы, последняя строфа в переводе, как и в подлиннике, состоит из двух сложных фраз, каждая из которых распротранена на две строки. Утратив некоторые песенные черты, Рильке возместил их другой, внутренней музыкальностью. Сквозь 1-ю строфу проходит организующий ее звук *e*: *tret ich — Weg — leeren — Nebel — die Leere — verkehren — jeder*; 4-я строфа пронизана другим звуком — открытым *a*: *kalte Schlaf im Grabe, Schlafen — lang — habe — Atems Gang*; наконец, в 5-й строфе, которая у Лермонтова оркестрована звуками *л* (слух лелея, любовь, сладкий голос пел, зеленея, склонялся и шумел) и *е* (весь день. . . лелея, мне. . . пел, вечно зеленея, шумел), у Рильке музыка стиха построена на *ü* и *s* (*süße, kühne, wüßte, immergrüne, flüstert, düster*). Дело, однако, не только в звуках. Рильке сумел найти лучшие из возможных слова, поставить их свободно в широко напевных строках и там, где необходимо, синтаксически и фонетически — звуковым курсивом — их выделить. Образность оригинала воспроизведена с проникновенной поэтичностью и близостью:

*Einsam tret ich auf den Weg, den leeren,  
der durch Nebel leise schimmernd bricht. . .*

Определение «den leeren» (пустынный) поставлено на самое сильное место; оно добавлено по сравнению с подлинником, но оказалось здесь необыкновенно впечатляющим; «leise schimmernd bricht» (тихо мерцающая, пробивается) — это сочетание отлично передает образ поблескивающего сквозь туман кремнистого пути. С большим искусством синтаксически выделены важнейшие слова: «Freiheit soll und Friede mich umfassen» — здесь разделение слов «Freiheit» (свобода) и

«Friede» (мир, покой) придает каждому из них особую вескость. Слово «Schlaf» (сон) выделено тройным повтором, несколько интенсивнее, чем в оригинале (*заснуть — сном — заснуть*). Слово «Eiche» (дуб) выделено тем, что после переноса поставлено первым в строке.

Как видим, Рильке многое перестроил, но и в каждой строфе, и в стихотворении в целом сохранил удивительную близость — внутреннюю и внешнюю — к подлиннику. В итоге австрийский лирик создал один из лучших на немецком языке переводов русской поэзии, превосходящий работы даже таких хороших переводчиков, как Боденштедт, Фидлер, Ашарин, Гупперт. Читатель, узнавший Лермонтова по одному этому стихотворению, уже не забудет русского поэта.

Образцом необычайно близкого воссоздания лирики может послужить перевод М. Лозинским «Чайльд Гарольда» — стихотворения Г. Гейне, посвященного памяти Байрона.

Eine starke, schwarze Barke  
Segelt trauervoll dahin.  
Die vermummten und verstummten  
Leichenhüter sitzen drin.

Toter Dichter, stille liegt er  
Mit entblößtem Angesicht;  
Seine blauen Augen schauen  
Immer noch zum Himmelslicht.

Aus der Tiefe klingt's, als riefte  
Eine kranke Nixenbraut.  
Und die Wellen, sie zerschellen  
An dem Kahn, wie Klage laut.

Крепкий, черный, челн просторный  
Мрачно режет лоно вод.  
В нем с угрюмой тихой думой  
Стража смертная плывет.

Бледный ликом, в сне великом  
Недвижим лежит поэт.  
Голубые, как живые,  
Смотрят очи в горний свет.

Словно жалкий клич русалки,  
Звонко стонет глубина.  
Это волны, скорбью полны,  
Мерно плещут вокруг челна.

Гейневское стихотворение представляет большие формальные трудности для переводчика: строки короткие — четырехстопный хорей, причем первая и третья строки каждой строфы содержат внутреннюю рифму. Естественно было бы, сохраняя строфическую и ритмическую структуру стихотворения и стремясь одновременно к эстетической полноценности русского текста, позволить себе свободу в отношении лексического состава, допустить утраты, замены и добавления, которых, как утверждал сам М. Лозинский, требует «тираническая форма». Но — удивительное дело: их почти нет.

В переводе переданы все прилагательные первой строки: «starke» — «крепкий», «schwarze» — «черный»; лишнее прилагательное «просторный» отнюдь не лишнее, оно лишь компенсирует смысловое различие в словах «Barke» и «челн». И так на протяжении всего стихотворения. Лишь в отдельных случаях переводчик позволяет себе некоторые замены. Так, «mit entblößtem Angesicht» заменено на «бледный ликом», а «eine kranke Nixenbraut» — на «жалкий клич русалки». Впрочем, это и не замены даже, а воспроизведение всех смысловых элементов оригинала при небольшой, невооруженным глазом едва различимой их перестройке. Параллельно с этой исключительной бережностью в отношении лексического состава стихотворения, переводчик с точностью воспроизводит синтаксическую его структуру. У Гейне каждая строфа состоит из двух предложений: предложение занимает две строки, причем поэт свободно перебрасывает его из первой строки во вторую. Перевод и в этом отношении является точной копией оригинала.

Но в первую очередь нас интересует в этой связи то, как переводчик передает гейневскую звукопись. М. Лозинский придавал звучанию стиха большое значение. Он превосходно писал об этой проблеме в докладе «Искусство стихотворного перевода»:

«Звукопись, звуки слов в стихах, всего ярче воздействует на нашу эмоциональность. Это не просто музыкальный звук, так или иначе нас настраивающий. Звучат слова, а слова — носители мыслей, образов, понятий, чувств. И вот эти-то мысли, образы,

понятия, чувства проникнуты звуком, светятся изнутри разно окрашенным звуковым светом. Они вступают между собой в сложную переключку, звуки таинственно роднят их между собой, создают для нас сложные сети мысленных и чувственных ассоциаций. Вот перед вами два стиха. Они живут этой светящейся переключкой звуков. Измените звук в одном из слов первой строки, и сразу во второй строке погаснет нетронутое вами слово, которое было полно волнующего смысла. Оно станет слепо и невыразительно только потому, что в первой строке в каком-то слове погас перекликающийся с ним звук».<sup>1</sup>

В стихотворении Гейне много таких слов, которые «светятся изнутри разно окрашенным звуковым светом». Это особенно ясно в строках, где внутренние рифмы усиливают переключку слов: «Die verummumten und verstumumten», «Und die Wellen, die zerschellen...» М. Лозинский с поистине волшебной точностью заставляет звучать почти всегда именно те слова, которые и Гейне подчеркивает звуком: «В нем с угрюмой тихой думой...», «Это волны, скорбью полны...» Но вот другой случай — так называемая «гармонизация гласных». Первый стих у Гейне покоится на трех ударных **а**, повторение которых создает сразу необходимый торжественно-скорбный эмоциональный строй:

Eine starke schwarze Barke...

М. Лозинский воспроизводит эту строку:

Крепкий, черный, челн просторный, —

ставя три ударных **о** и полностью сохраняя эффект.

В первом стихе третьей строфы звенят три ударных **і**, передающие впечатление жалобного стога моря:

Aus der Tiefe klingt's, als riefе...

Этого в переводе нет, но зато вторая и третья строки перскликаются сильно подчеркнутым ударным **о**:

Звонко стонет глубина.

Это волны, скорбью полны...

---

<sup>1</sup> М. Л. Лозинский. Искусство стихотворного перевода. — «Дружба народов», 1955, № 7, стр. 164.

В итоге «звуковым курсивом» выделены те же слова, что в немецком оригинале.

И, наконец, главное. При всей этой сложнейшей, максимально рассчитанной приближенности корригналу, переводное стихотворение ничего не потеряло от своей естественности, от своего поэтического обаяния. Слова в нем стоят свободно, им легко и вольно дышится в стихотворной строке. Стихотворение «Чайльд Гарольд» не только в отдельных частностях, но и в целом эстетически воспроизводит оригинал.

Нельзя сказать, что приведенные примеры замечательных переводов музыкально-лирической поэзии сколько-нибудь характерны для переводческой практики. Нет, они скорее представляют собой исключения. Перевод лирики — это самая трудная и самая привлекательная задача, стоящая перед нашей поэтической культурой. Мы еще только приступили к ее решению. Примеры, данные и в этой главе, и в предыдущих, как они ни исключительны, убеждают в том, что принципиально задача разрешима, в особенности если учесть высокий уровень стихотворной техники, в настоящее время достигнутый нашей поэзией. В этой труднейшей области переводческого искусства все зависит, разумеется, от таланта, но также и от правильного понимания путей, по которым следует идти, от понимания различий в критериях верности, применимых к тому или иному виду поэзии.

Банально то, что в настоящее время общепринято, общеизвестно. Банальное теперь могло быть оригинальным столетие назад, может быть оригинальным в другой стране, может вновь стать оригинальным через несколько лет. На низшей ступени развития человек не знает ничего, кроме банального: признает только общепризнанное, говорит только общеизвестное.

*В. Брюсов*

Искусство перевода находится во власти двух противоречивых тенденций. Переводные стихи должны производить на читателя непосредственное эмоциональное воздействие, они должны быть доступны, как доступен подлинник на родине оригинального поэта, — такова первая тенденция. Переводные стихи должны вносить новое; пусть они окажутся труднее для непосредственного восприятия, нежели более привычные стихи своих поэтов, зато они обогатят нас неведомым поэтическим содержанием, иной, чуждой нам образностью, новыми для нашей поэзии ритмами и строфами. Такова вторая тенденция.

Приспособить чуждое искусство к восприятию читателя, сделать непривычное — привычным, далекое — близким. К этому сводится художественный смысл первого метода.

Раскрыть перед читателем богатство искусства, показать ему красоту различных национальных форм, исторических напластований, индивидуальных творческих систем. Заставить его пережить эстетический восторг от далекого, непривычного, чуждого искусства, от множественности идеала и художественных форм. Вот смысл второго метода.

Пушкин экспериментировал, он пробовал переводить то одним методом, то другим. Похожие в оригинале строфы Анакреона Пушкин переводил то с риф-

мами, то без рифм, — он искал наиболее верных путей к сердцу и разуму своего читателя. И у самого Пушкина, и у большинства его современников победила воля к обогащению русской поэзии новыми, не освоенными ею образами, ритмами, строфами. Справедливо говорил Б. В. Томашевский о пушкинских переводах: «Их цель — не передача в точности оригинала, а обогащение русской поэзии формами, существовавшими на чуждом языке». <sup>1</sup> Сказанное относится не только к переводам как таковым, но и к вольным переложениям, именовавшимся в то время подражаниями, и к стихотворениям, которые в большей или меньшей степени были стилизацией. Пушкин проявлял смелость новатора, когда переводил «Песни западных славян».

У Мериме в песне «Видение Фомы II, короля Боснии» читаем: «Тут почудилось доброму королю: басурманы разрывают его одежду, ятаганами надрезают кожу, тянут ее пальцами и зубами. Так они содрали с него кожу до самых ногтей на пальцах ног. Личкуя, надел ее на себя Радивой». <sup>2</sup>

Эта сцена воспроизведена у Пушкина с величайшей точностью:

Басурманы на короля наскочили,  
Донага всего его раздели,  
Атаганом ему кожу вспороли,  
Стали драть руками и зубами,  
Обнажили и мясо и жилы,  
И до самых костей ободрали,  
И одели кожею Радивоя.

Пушкин не только не смутился необычностью картины, не только не попытался смягчить произведенное ею впечатление, но даже несколько усилил ее натуралистическую грубость, — он заменил слова «до самых ногтей на пальцах ног» более страшными и подробными: «Обнажили и мясо и жилы, / И до самых костей ободрали». Да и вообще в «Песнях западных славян» Пушкин не подлаживался к привычным для

<sup>1</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., «Советский писатель», 1960, стр. 78.

<sup>2</sup> П. Мериме. Избр. соч. в двух томах, т. I. М., Гослитиздат, 1956, стр. 168 (перевод Н. Рыковой).



читателя вкусам: неожидан ритм песен, неожиданна образность. Все это теперь вошло в русскую поэзию, стало органической ее частью, срослось с нею. Нет, русские поэты не стали писать подражания Иакинфу Маглановичу, и не в этом смысле «Видение короля» оказало влияние на нашу поэзию. Просто само переводное стихотворение стало ее частью, не утратив при этом своей «иноязычности», если понимать это слово широко, в смысле специфически национальной образности и ритмики.

«Видение короля» — лишь один из бесчисленных примеров, которые можно почерпнуть в наследии Пушкина. Вот несколько случаев «иноязычной» образности, воссоздаваемой средствами новаторски перестроенного русского стиха.

Испанский исторический романс:

Напоследок, утомившись,  
Соскочил с коня Родрик,  
Меч с запекшеюся кровью  
От ладони отклеил. . .

*(«На Испанию родную. . .», 1835,  
вольный перевод поэмы Соути  
«Родерик, последний изготов»)*

Библия:

Притек сатрап к ущельям горным  
И зрит: их узкие врата  
Замком замкнуты непокорным,  
Стеной, как поясом узорным,  
Препоясалась высота.

И над тесниной торжествуя,  
Как муж на страже, в тишине,  
Стоит, белеясь, Ветилуя  
В недостижимой вышине.

*(«Когда владыка ассирийский. . .», 1835,  
переложение начала библейской книги  
«Юдифь»)*

Сербская народная песня:

Что белеется на горе зеленой?  
Снег ли то али лебеди белы?  
Был бы снег — он уже бы растаял.  
Были б лебеди — они б улетели.  
То не снег и не лебеди белы,  
А шатер Аги Асан-аги.

Итальянский поэт Франческо Джанни, автор «Сонета о Иуде»:

Как с древа сорвался предатель-ученик,  
Дьявол прилетел, к лицу его приник,  
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной  
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...

(1836)

Примеры взяты из творчества двух последних лет Пушкина — 1835 и 1836 годов. В каждом из этих переводов или подражаний — иной образный строй, обычно неожиданный для русского уха. До сих пор звучит поразительным новшеством строка

И бросил труп живой в гортань геенны гладной... —

хотя ей уже столетие с четвертью.

Пушкин не боялся ошеломить читателя, остаться ему чуждым, не быть понятым. Он стремился ввести в русскую поэзию все беспредельное многообразие ритмических и образных форм, характерных для поэзии всех стран мира, — хотя, конечно, и он был немало озабочен тем, чтобы читатель не отмахнулся от нового как художественно ему недоступного. Не то чтобы Пушкин шел на компромисс, но в каких-то возможных пределах он допускал уступки господствующему вкусу. Интересна в этом смысле история ритмики «Песен западных славян». Предшественником Пушкина тут был А. Востоков, который в 1825 году опубликовал в «Северных цветах» три песни, переведенные с сербского, из сборника Вука Караджича. В примечаниях к своим переводам Востоков писал: «В сербском подлиннике размер хорейский пяти-стопный с пересечением (т. е. цезурой. — Е. Э.) на второй стопе. Чтобы сохранить силу подлинника, переводчик не счел за нужное рабски подражать сему размеру, неупотребительному у нас, и для русского слуха, может быть, несколько утомительному. Он предпочел русский размер о трех ударениях с хорейским окончанием».<sup>1</sup> Пушкин, с большим уважением отзывавшийся о деятельности Востокова, пошел

<sup>1</sup> Цит. по кн. Б. В. Томашевского «О стихе» (Л., «Прибой», 1929, стр. 64).

здесь по его стопам. Напомним: Пушкин и вообще предполагал, что будущее за безрифменным стихом. В статье о книге Радищева Пушкин цитирует его соображения о рифмах в русском стихе. Радищев писал: «Долго благой перемене в стихосложении препятствовать будет привыкшее ухо к краесловию. Слышав долгое время единогласное в стихах окончание, безрифмие покажется грубо, негладко и нестройно... Чувства наши, как гибкое и молодое дерево, можно вырастить прямо и криво, по произволению. Сверх же того, в стихотворении, так, как и во всех вещах, может господствовать мода, и если она хотя несколько имеет в себе естественного, то принята будет без прекословия. Но все модное мгновенно, а особливо в стихотворстве. Блеск наружный может заржаветь, но истинная красота не поблекнет никогда». Пушкин сочувственно цитирует эти строки Радищева, о котором говорит: «Радищев, будучи нововводителем в душе, силится переменить и русское стихосложение». И дальше Пушкин замечает: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху... Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большой ученостию и сметливостию. Вероятно, будущий эпический наш поэт изберет его и сделает народным».<sup>1</sup> Пушкин перестраивал сербский стих даже и там, где переводил непосредственно с сербского («Сестра и братья»), потому что, вслед за Востоковым, считал русский вариант этого стиха монотонным, не отражающим «силу подлинника». Но в то же время образный и ритмический строй сербской народной поэзии сохраняет под пером Пушкина свою самобытность и особую, несколько варварскую мощь.

Такова была сложная и смелая литературная позиция Пушкина.

На противоположной позиции стоял такой поэт, как Курочкин. Его русифицированный Беранже терял свойственные ему национальные черты, — это уже и не перевод, и не подражание, а самостоятельное творчество на мотивы французского песенника. У Курочкина были на то свои веские художественно-по-

литические соображения. Ведь и сам Курочкин предпочитал не называть свои работы переводами.

Вторая половина XIX века прошла под знаком приспособления к читателю, — переводчики этого времени изменяют пушкинским заветам историзма и новаторства, они не чувствуют себя активными строителями своей культуры и своей поэзии. Их функция — информировать читателя о сюжетах непонятных ему иностранных стихов. Они — только переводчики. Именно они скомпрометировали в глазах читателей и литераторов понятие «переводная поэзия». Былое искусство, расцветавшее под пером Жуковского, Гнедича, Пушкина, выродилось в доходное предприятие: многотомные собрания сочинений классических поэтов, выходившие в ту пору, нередко представляли собой образцы дурного вкуса. Неудивительно, что они отбили у публики охоту читать переводные стихи и надолго затруднили работу последующих поэтов.

Переводчики нашего времени ведут свой род от Пушкина: они уважают национальные и индивидуальные особенности подлинника и в то же время уважают восприимчивость читателя. О. Савичу, переводчику Николаса Гильена, ничуть не захотелось придать необыкновенному — привычные и нормальные формы; он так и воспроизвел в переводе диалог, несколько удивительный для русского глаза:

Стучат!

— Эй, кто там?

— Сирень и роза.

— Открыть ворота.

Стучат!

— Эй, кто там?

— Вояка с саблей.

— Закрыть ворота!

Читая сборник переводов С. Липкина, мы то и дело наталкиваемся на образы, которых русская поэзия не знает, на изысканную восточную строфику, которая нашему читателю чужда. С. Липкин стремится донести до нас, не владеющих восточными языками, особый характер поэтического обобщения, свойственного Востоку, особый тип образов.

Непривычна, но и пленительна строфика туркменского поэта XVIII века Махтум-Кули. Вот начало его стихотворения «На чужбине»:

Я на родине шахом был,  
А для шахов я страхом был.  
Для несчастных я царством был,  
Для больных я лекарством был,  
Я душой для бездушных был, —  
А теперь я слабее птенца.

Для слепых я глазами был,  
Для немых я устами был.  
Для любимой я лаской был,  
Для народа я сказкой был,  
Я могучим, великим был, —  
А теперь нет беднее певца.<sup>1</sup>

Наши мастера перевода преодолели столь распространенную прежде теорию — о необходимости подстраиваться к читателю. Читатель, даже широкий, так называемый «массовый», в наши дни отличается большим эстетическим диапазоном, он научился воспринимать поэзию самого различного строя. Маяковский и Есенин, Блок и Заболоцкий, Асеев и Твардовский, Светлов и Берггольц, Мартынов и Прокофьев — все это входит в кругозор современного любителя стихов. Здесь названо несколько имен резко несхожих между собой поэтов, а читатель, ничуть не будучи всеядным, принимает одновременно их всех, не говоря уж о нашем великом наследии, насчитывающем немало различных, очень различных поэтов — Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Некрасов, Фет... Воспитанный на таком разнообразии поэтических стилей и манер, читатель восприимчив и чуток ко всему новому. Он не отталкивает от себя ни новаторской структуры образов, ни нового принципа рифмовки, ни успешного экспериментирования в области ритма. И случается подчас, что поэты-переводчики отстают от своего читателя, недооценивая его способности к восприятию.

Читатель подготовлен к тому, чтобы с радостной благодарностью принять поэтические открытия со-

---

<sup>1</sup> С. Липкин. Строки мудрых. М., «Советский писатель», 1961, стр. 159.

временных поэтов всего мира, даже и далекие от русских национальных традиций. А некоторые поэты-переводчики твердят свое: слишком крутые повороты — не поймут; нет рифмы — русскому уху это неприятно; нет классического размера — не примут; слишком субъективные ассоциации, слишком ненадежная логика — надо упростить, просветлить, выпрямить.

Вероятно, так рассуждал и К. Бальмонт, переводя Уолта Уитмена. Можно ли досаждать русскому читателю длинными строками аморфной, рубленой прозы? Никто не воспримет ее как стихи. В хозяйстве Уитмена надо навести порядок: урегулировать ритмы, расчесать образы, смягчить грубости, снизить крик до нормальной речи, сократить и уравновесить гиперболы.

Но вот Уолта Уитмена прочитал другой русский литератор, Корней Чуковский. Прочитал как исследователь, как критик и как поэт. Переводя Уитмена, Чуковский стремился воспроизвести его прозаичность и космизм, грубость и хаотичность, грандиозные преувеличения и аллегорическую обобщенность. Саркастически оценивая модернистскую пошлость в переводах, К. Чуковский писал о том, что Уитмену враждебны такие бальмонтизмы, как «музыка слов поцелуйных» (1), «бесчисленность пашен», «несчетность телег», или такие рифмованные строчки:

С ветрами будем мы кружиться,  
С безмерным ветром веселиться.

Или в том же стихотворении «Песня рассветного знамени» — дальше:

Все сюда, да, всего я хочу,  
Я, бранное знамя, подобное видом мечу.<sup>1</sup>

Конечно, читатель был удивлен новым Уитменом. Но ведь он был не меньше удивлен, впервые услышав от Маяковского:

Я прочитал на блюде студня  
Косые скулы океана.

---

<sup>1</sup> См.: К. Чуковский. Искусство перевода. М. — Л., Академия, 1936, стр. 19.

Удивление — полезная для искусства реакция. Надо ли его бояться? Уолт Уитмен, столь непривычный, даже, может быть, и неприятный поначалу, давно прижился в России, вошел в наше художественное сознание, как входят классики.

И когда теперь Иван Кашкин предлагает нам стихи современного американца Карла Сэндберга, мы уже не так удивлены, как первые читатели Уитмена. Более того, мы благодарны И. Кашкину за уважение к нашему художественному чутью, — из ложного стремления к «доходчивости» он не стал ритмизовать и связывать рифмами прекрасные в своей непосредственности строки четверостишия:

Для одиноких сердец почти всегда звучит музыка.  
Когда музыка смолкает, наступает тишина,  
Которая равнозначна звучанию музыки.  
Познать тишину до конца — значит познать музыку.<sup>1</sup>

Стихи К. Сэндберга, переходящие в прозу, проникнутые почти неизвестным нам американским фольклором, радуют неподдельным своеобразием, тем национальным духом, который живет в каждой строке Уитмена. Национально своеобразны в этих стихах и патетика, и печаль, и ирония, и юмор. Для русской поэзии все эти особенности американского духа раскрыли честные и смелые переводчики — К. Чуковский, М. Зенкевич, И. Кашкин.

Можно ли сомневаться в широчайшей восприимчивости нашего читателя? Опубликованный в 1960 году небольшой сборник стихов Поля Элюара разошелся мгновенно. Он во многом неудачен, — встречаются стихи «нормализованные», в них введены логика здравого смысла, регулярная метрика, пустая, но привычная риторика. И если Элюар пользуется успехом у молодой аудитории, то не благодаря, а вопреки этим приспособляющимся, серым виршам. Зато не могут не убедить любого из современных читателей такие строки — в переводе Мориса Ваксмахера — из

стихотворения, озаглавленного «Отсчитанные мне часы»:

Я был человеком, я был скалой,  
Я был скалой в человеке, человеком в скале,  
Птицею в небе, простором в птице,  
Цветком во льду, рекою в солнце,  
Перламутром в росе —  
Всем братьям брат, одинок и свободен.

Заслуга М. Кудинова, переводчика Жака Превера, в том, что он решительно воссоздает смелые, иногда чуть ли не дикие образы французского поэта. Вспомним стихотворение «Стирка». Все семейство некоего начальника канцелярии господина Эдмона стирает — стирает хозяйскую дочку. «На ней пятно, на хозяйской дочке» — она беременна и не хочет назвать имя мужчины:

О, честь семьи,  
честь отца и сына,  
честь попугая Святого Духа!

Семья совершает убийство — «в этой давилъне семейной чести... порознь топчут девчонку и вместе». И вот, удовлетворенный окончанием семейной драмы,

Глава семьи,  
глава канцелярии...  
шагает по направлению к своей канцелярии,  
и когда он переступает ее порог,  
то воздух канцелярии оглашают приветы:  
начальник с подчиненными совсем не строг.  
Начищены до блеска его штиблеты  
и выпачканы кровью  
ступни  
ног.

Любая уступка робкой традиции погубила бы Жака Превера. Его стихи иногда переводят на русский, превращая свободный и безрифменный стих в четкий и рифмованный, до предела заостренные, экспрессивные образы — в обыкновенные, привычно-реалистические (ср. выше «Праздничную ярмарку» в убийственном переводе И. Кобзева). Между тем только путь наибольшего сопротивления сулит успех. Это можно видеть по переводам выдающихся новаторских произведений XX века — таких, как поэма В. Незвала «Эди-



сон» (перевод Д. Самойлова), поэма Иржи Тауфера «Героика» (перевод М. Луконина), поэма Арагона «Неоконченный роман» (перевод М. Алигер) и др.

Почему перед новыми формами в поэзии робеют подчас даже и смелые переводчики? Андрей Сергеев завоевал хорошее имя переводами из американских поэтов Фроста, Уильямса и других. Но вот он взялся за стихотворения Огдена Нэша — и испугался. Огден Нэш — наш современник, немолодой американец, поэт-сатирик. Он пишет почти прозой; последние слова разновеликих абзацев связаны острой, обычно смешной и запоминающейся рифмой. Абзац у Нэша стал стиховой строкой — поэт играет тем, что сквозь прозу просвечивают стихи, хотя проза остается при этом честнейшей прозой. Вот, к примеру, начало стихотворения О. Нэша «Ужасные люди» (“The Terrible People”) в подлиннике:

People who have what they want are very fond of telling people  
who haven't what they want that they really don't want it,  
And I wish I could afford to gather all such people into a gloomy  
castle on the Danube and hire half a dozen capable Draculas  
to haunt it.  
I don't mind their having a lot of money, and I don't care how they  
employ it,  
But I do think they damn well ought to admit they enjoy it.  
But no, they insist on being stealthy  
About the pleasures of being wealthy...

Своеобразная прелесть этих дразнящих, раздражающих прозо-стихов в переводе А. Сергеева снята:

Те, у которых деньжищ не сочтешь,  
обожают твердить беднякам,  
что отнюдь не в богатстве суть.  
Эх, запереть бы всех этих умников  
в темную комнату с опытным призраком  
да как следует припугнуть!  
Ну, нахапали денег,  
сорите ими невероятно —  
Так, по крайней мере, не делайте вид,  
что это вам неприятно.  
Но нет, эти привыкли все делать тайком  
И молчать или говорить меж собой шепотком.<sup>1</sup>

Отброшены повторения. Почему? Может быть, они показались переводчику трудными? А ведь они нужны, необходимы — они создают интонацию и иронию: “People who have what they want”, “people who haven’t what they want”, “that they really don’t want it” (люди, у которых есть то, чего они хотят... , люди, у которых нет того, чего они хотят... , что они на самом деле этого не хотят). Почему в переводе пропал «замок на Дунае», куда «надо было бы собрать вместе всех таких людей»? Замок превратился в «темную комнату», а «полдюжины дельных привидений» усохли до одного «опытного призрака». Почему? В следующей строке оригинала сказано так: «Мне нет дела до того, что у них куча денег, и мне нет дела до того, как они их употребляют...» У А. Сергеева совсем не то. Огдену Нэшу необходима некоторая витиеватость, усложненность синтаксиса, — ведь это насмешливая проза. Огдена Нэша нельзя дробить на короткие ритмические строчки: пропадает его своеобразие.

А. Сергеев все это сделал потому, что он, видимо, считал: русский читатель (или, может быть, редактор) не поймет, он приучен к другому. Может быть, он даже исходил из того, что не все, что возможно по-английски, допустимо по-русски. Нет, по-русски можно очень многое. В отличном переводе Ирины Комаровой стихотворение «Ужасные люди» начинается так:

Люди, у которых есть все, что им нужно, любят убеждать людей, у которых нет того, что им нужно, в том, что им вовсе не нужно этого и что они попросту сгущают краски.

Этих людей я собрал бы в какой-нибудь мрачный замок на Дунае и направил бы туда полдюжины толковых привидений — для острастки.

Я не против того, что у них куча денег, и пусть себе покупают одежду и продовольствие,

Но пусть признают, черт побери, что это доставляет им удовольствие.

Но нет! Владельцы недвижимого имущества  
Предпочитают замалчивать свои преимущества.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Журнал «Новый мир», 1963, № 1, стр. 155.



и всякой изысканности. Вот те же десять строк в переводе Б. Ахмадулиной:

В пять лет я был *достойным* генералом.  
*Я армии приказывал: «Вперед!»* —  
и радовался: падали *на скатерть*  
*солдатики и кони* из свинца.  
Поздней я радовался *настоящей* битве.  
*Прошу вас отыскать мою могилу*  
и на *могильном* камне начертать:  
«Когда ему *исполнилось* семнадцать,  
его сразил, *пробив навывлет* сердце,  
свинец, с которым в детстве он играл». <sup>1</sup>

Все выделенные курсивом слова и словосочетания — вымышлены, в оригинале их нет. Зачем переводчица их добавила? Для привычности, желая приблизить стихи Прейслера к русскому читателю. А получилось — банально. В самом ли деле русский читатель не может понять ничего, кроме пятистопного ямба, который, как известно, был любим не только автором «Бориса Годунова», но, увы, и Васисуалием Лоханкиным? И на этом сером пятистопном фоне появилось враждебное оригиналу пошло-кокетливое самолюбование: «я был *достойным* генералом», чуждые ему многословные красоты: «его сразил, *пробив навывлет сердце...*»

А ведь тут же рядом, буквально через две страницы, дано другое стихотворение того же автора, переведенное Л. Гинзбургом совсем иначе, в соответствии с подлинником:

Я выросла в детском приюте.  
Родителей не помню,  
но знаю, кто их убил, —  
их расстреляли фашисты. . .  
У меня никого не осталось,  
кроме вас,  
мои братья по классу.

Примите меня к себе. . . <sup>2</sup>

Надо полагать, что это стихотворение найдет пути к читателю, и дойдет оно, может быть, полнее, чем

<sup>1</sup> Немецкая поэзия 1954—1959. М., Издательство иностранной литературы, 1960, стр. 177.

<sup>2</sup> Там же, стр. 180.

первое, несущее на себе клеймо робости и созданное на основе «теории подлаживания».

Теория эта особенно живуча благодаря изобилию переводов с подстрочника. Если перевод похож на портрет, то, переводя с подстрочника, мы пишем портрет без натуры, по словесному описанию. Можно ли при таком методе думать о подлинно художественном сходстве? Переводчик с подстрочника чаще всего идет либо путем безудержного своеволия, либо легкой тропой дешевой банализации — приспособления к читательским вкусам. Подстрочник — питательная среда, в которой со сказочной быстротой размножаются бактерии банальности; малейшая доза этого яда смертельна для искусства.

Есть и еще одна причина, способствующая засилью банальности в переводной поэзии. Эта причина — неперемнная коллективность почти всех издающихся у нас стихотворных сборников и поэтических собраний сочинений. В коллективной книге каждый из многих поэтов-переводчиков обязан приглушить свою индивидуальность, подчинить ее некоему среднему уровню, объединяющему художников непохожих стилистических систем. При этом страдают и они, и, в еще большей степени, переводимый ими поэт. Если же поэты-переводчики не идут на жертвы, не покоряются нивелирующей воле редактора, его режиссерской палочке, — переводимый поэт страдает еще больше, облик поэта расслаивается: Байрон или Петефи, Гете или Рембо утрачивают художественное единство и становятся многоликими. Такова драма наших многолюдных стихотворных изданий: опытные редакторы, стремясь к единству образа переводимого поэта, сознательно ищут банализации — она кажется им предпочтительнее пестрой многоликости лоскутных сборников. Книгу поэта должен переводить один поэт — только в таком случае талант переводчика раскроется во всем своеобразии, а значит, и талант оригинального поэта родится вторично в формах иного языка. Если же книга делается усилиями коллектива, то последний должен быть создан редактором книги и быть в самом деле коллективом поэтов, сознательно под-

чиняющих себя творческой воле дирижера этого поэтического оркестра — редактора.

Новаторство может одержать верх над рутинной с помощью двух сил, слитых в нерасторжимом творческом единстве: эти силы — точное знание и высокое вдохновение, в тесном содружестве они гарантируют превращение перевода в поэзию. «Обозначение «перевод» в отношении поэзии, — пишет А. Твардовский, — чаще всего в той или иной мере отталкивает читателя: оно позволяет предполагать, что имеешь дело с некоей условной копией поэтического произведения, именно «переводом», за пределами которого находится недоступная тебе в данном случае подлинная прелесть оригинала». <sup>1</sup>

Цель книги «Поэзия и перевод» сводится к одному: осмыслить путь современного искусства стихотворного перевода, путь, устраняющий роковое различие между поэтом и переводчиком, путь, на котором иноязычное поэтическое произведение превращается в создание подлинной, неподдельной поэзии. Условные копии недолговечны. Поэзия бессмертна. Но поэзия — всегда новаторство.

---

<sup>1</sup> А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. М., «Советский писатель», 1961, стр. 68.

<b>О Г Л А В Л Е Н И Е</b>	<b>Введение</b>	♦ ♦ ♦	<b>3</b>
	<b>Поэтическое содержание</b>	♦	<b>12</b>
	<b>О критериях верности</b>	♦	<b>39</b>
	<b>Переводчик как поэт</b>	♦	<b>72</b>
	<b>Переводчик как читатель</b>	♦	<b>119</b>
	<b>Поэзия и наука</b>	♦ ♦	<b>163</b>
	<b>Открытие стиля</b>	♦ ♦	<b>202</b>
	<b>Метр. Ритм. Интонация</b>	♦	<b>266</b>
	<b>Современный свободный стих</b>	♦	<b>317</b>
	<b>Для маленьких читателей</b>	♦	<b>345</b>
	<b>Поэзия поэзии</b>	♦ ♦	<b>380</b>
<hr/>	<b>Заключение</b>	♦ ♦ ♦	<b>414</b>

**ЭТКИНД**

**ЕФИМ ГРИГОРЬЕВИЧ**

**ПОЭЗИЯ И ПЕРЕВОД**

Редактор **М. И. Дикман**

Художник **М. Г. Эткинд**

Худож. редактор **М. Е. Новиков**

Техн. редактор **В. Г. Комм**

Корректор **З. Н. Петрова**

Сдано в набор 23/1 1963 г. Подписано в печать 22/VII 1963 г. М-21155.  
Бумага 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печ. л. 13<sup>1</sup>/<sub>2</sub>(22,14).  
Уч.-изд. л. 20,01. Тираж 6000.  
Заказ № 150. Цена 95 к.

Издательство «Советский писатель»  
Ленинградское отделение  
Ленинград, Невский пр., 28.

Ленинградский Совет народного хозяйства. Управление целлюлозно-бумажной и полиграфической промышленности. Типография № 1 «Печатный Двор» им. А. М. Горького. Ленинград, Гатчинская, 26.