

Е. Эткинд



**РУССКИЕ
ПОЭТЫ-
ПЕРЕВОДЧИКИ
ОТ
ТРЕДИАКОВСКОГО
ДО
ПУШКИНА**



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Е. Эткин

**РУССКИЕ
ПОЭТЫ-
ПЕРЕВОДЧИКИ
ОТ
ТРЕДИАКОВСКОГО
ДО
ПУШКИНА**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Ленинградское отделение

Ленинград

1973

Серия «ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»

Э $\frac{0722-1102}{042(02)-73}$ 51-72(НП.Л)

© Издательство «Наука», 1973

ВВЕДЕНИЕ

Мы любим все — и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно все — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений. . .

Александр Блок.

Вынесенные в эпиграф слова поэта определяют важнейшую национальную особенность литературы, которая на протяжении двух столетий впитывала все лучшее, что создавалось в иноязычных поэзиях. Можно, пожалуй, сказать, что она в этом отношении не знала соперниц: ни одна из великих европейских литератур не овладевала чужим богатством с такой настойчивостью, с такой спокойной уверенностью в собственной силе, в неизменности своего назначения, как русская. Даже поэты, отдавшие переводу значительную часть своей творческой энергии, были уверены, что, беря у других, они творят оригинальное искусство и остаются собой. Известны слова Жуковского: «... у меня почти все чужое или по поводу чужого, — и все, однако, мое» (письмо Гоголю 20 января 1850 г.). Жуковский имел все основания так утверждать: большинство его переводов очень близки оригиналам, но они были поэзией русской, они двигали вперед национальную литературу. То же можно сказать о переводных произведениях Е. Баратынского и Н. Гнедича, К. Батюшкова и П. Катенина, И. Козлова и, наконец, Пушкина.

Для того чтобы близко и верно пересоздавать творения иноязычных поэтов, нужно было разработать многообразную технику. Начиная с второй половины XVIII в. русские поэты неутомимо экспериментировали, — они искали возможностей передать средствами своего языка и своего стиха самые различные стиховые формы, ритмические и строфические. Они овладевали французским александрийским стихом, древнегреческим и латинским гекзаметром, итальянской октавой, немецкими и английскими балладными строфами, итальянским сонетом, ритмикой испан-

ского романа и южнославянских народных песен, античными логаядами — алкеевой, асклеиадовой, сапфической строфой. Решая каждую из этих задач, они сталкивались с трудностями различного рода; средствами русского силлабо-тонического стиха им приходилось воспроизводить поэтические факты иных систем: метрической просодии греков и римлян, силлабической — французов, итальянцев, испанцев, чисто-тонической — англичан и немцев. Русский язык таил в себе возможности неограниченные — он оказался способен к перевыражению любых иноязычных форм. Оправдались слова Ломоносова, который, со свойственной ему высокооптимистической верой в назначение родной речи, торжественно заявил еще в 1755 г., на заре русской литературы, задолго до Жуковского, Батюшкова и Пушкина, что язык российский имеет «великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность италийского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка... Сильное красноречие Цицероново, великолепная Вергилиева важность, Овидиево приятное витийство не теряют своего достоинства на российском языке».¹

Предносящая эти слова своей «Российской грамматике», Ломоносов зорко смотрел вперед — Вергилий, Овидий, Цицерон еще не были удовлетворительно переведены, но отец нашей литературы и филологии предрекал российскому переводческому искусству великое будущее, видя огромные возможности, заложенные в русском языке. Он не ошибся: ближайшие десятилетия с блеском показали его правоту. Спустя семьдесят лет Пушкин скажет: «Все должно творить в этой России и в этом русском языке».² Пушкин уже не предсказывает, он утверждает всемогущество языка, опираясь на опыт предшественников и современников. Об этом опыте и пойдет речь в предлагаемой книге.

¹ М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. VII, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 391—392.

² А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в десяти томах, М., «Наука», 1962—1965, т. VII, стр. 512. Далее все цитаты из произведений Пушкина даются по этому изданию, в скобках указаны том и страница.

ПО СТУПЕНЯМ ИДЕАЛА

1

Порой у разума всего одна дорога.

Н. Буало, «Поэтическое искусство»
(1674).

Перевод стихов возник в России в середине XVIII в., в эпоху классицизма, ставшего за краткий срок господствующим методом и стилем русской литературы. Принципы, сложившиеся в то время, определились с большой четкостью и сразу оказались общими для всех авторов, подчинивших себя провозглашенной эстетической норме.

Теоретики и практики классицизма не различали писательских индивидуальностей, но лишь стилистические особенности жанра. Для Никола Буало, а вслед за ним и для Александра Сумарокова важны были различия между эпической поэмой и сатирой, одой и элегией, идиллией и басней, а не между отдельными сатириками или, скажем, баснописцами. Называя в своем «Поэтическом искусстве» элегика Ракана или творца од Малерба, Буало имел в виду определенный жанровый тип творчества, а не индивидуальность поэтическую. Сумароков шел еще дальше; в «Епистоле II» (О стихотворстве, 1747) он приводил в качестве таких литературно-аллегорических понятий имена поэтов разных наций, не отличая римлян от греков, французов от русских:

Когда ты рвешься, зря на свете тьму страстей,
Ступай за Боалом и исправляй людей.
Смеешься ль, страсти зря, представь мне их примером
И, представляя их, ступай за Молиером.
Когда имеешь ты дух гордый, ум летущ
И вдруг из мысли в мысль стремительно бегущ,

Оставь идиллию, элегию, сатпру
И драмы для других: возьми гремящу лиру
И с пышным Пиндаром взлетай до небеси,
И с Ломоносовым глас громкий вознеси:
Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен...¹

Не видя существенных различий как между национальными культурами, так и между писательскими индивидуальностями, классицисты выдвигали на первое место мысль, подлежащую совершенному выражению на языке поэзии. Если такая мысль — нравственная, философская, эстетическая, политическая, религиозная — уже один раз обрела полноценное выражение, этого вполне достаточно, незачем стремиться к недостижимому — к тому, чтобы высказать ее в другой раз и столь же хорошо: «... у разума всего одна дорога». Следовательно, стихотворец вполне может заимствовать у другого строку или строфу: XVIII век не знал понятия плагиата. Г. А. Гуковский писал о «принципиальной анонимности поэтических произведений в XVIII в.; ... имя автора, условия появления произведения в свет и в печать не входят в состав его эстетического облика; оно живет, функционирует, бытует без автора, хотя бы автор и был известен и имя его было напечатано в соответственном месте».² Для искусства перевода эта «принципиальная анонимность» имела значение особое, проявлявшееся в двух различных аспектах.

Первый. Если произведение не имеет автора, если, иначе говоря, несущественно, кто и почему это сказал, а важно только, что и как сказано, то возникает особое отношение переводчика к автору оригинала. Личность автора утрачивает интерес; имеет значение лишь то, что им написано и с какой степенью полноты и совершенства выражена идея. Сама же идея эта — общее достояние. Если автор оригинала не справился с ее полноценным выражением, может быть даже и потому, что он сам не понял до конца собственный замысел, задача переводчика — взять на себя довершение того, что автор довершить не сумел.

¹ А. П. Сумароков, Избр. произв., Л., «Советский писатель», 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 125.

² Гр. Гуковский. О русском классицизме. — В сб.: Поэтика, У. Л., «Academia», 1929, стр. 62.

Второй. Перевод того или иного произведения может быть уже сделан одним или несколькими предшественниками, новый же переводчик не только имеет право, но даже обязан воспользоваться всеми их удачами и продолжить их труд, улучшить его. В XVIII в. нередки своеобразные «коллективные» переводы, сделанные, впрочем, без реального сотрудничества. Исследователи русского классицизма приводят многочисленные примеры заимствований, — через несколько десятилетий они рассматривались бы как наказуемые факты литературных хищений. В основе переводческой эстетики XVIII в. — понятие абсолютной художественной ценности идеального произведения, перевод которого должен и может быть — в пределе — переводом объективным, идеально точным, абсолютным, а значит — единственным. Расхождения между языками не могут служить препятствием для абсолютного перевода. Ведь с классицистической точки зрения слово однозначно, оно носитель объективного смысла, и поэтому найти ему иноязычное соответствие принципиально всегда возможно; затруднением может оказаться только недостаточная развитость языка перевода, т. е. его количественная недостаточность. Именно бедностью словаря и отличаются те языки, которые не удовлетворяли Сумарокова, когда он в «Епистоле I» (О русском языке) заявлял, что

... не такие так полезны языки,
Какими говорят мордва и вотяки,

и рекомендовал брать «себе в пример словесных чело-
веков», ибо, как он утверждал,

Такой нам надобен язык, как был у греков,
Какой у римлян был, и, следуя в том им,
Как ныне говорит Италия и Рим,
Каков в прошедший век прекрасен стал французский,
Иль наконец сказать, каков способен русский!

Главный довод Сумарокова в пользу русского языка и возможности выразить на нем все, что выражают языки древних народов, — довод количественный:

Довольно наш язык в себе имеет слов,
Но нет довольного числа на нем писцов.³

³ А. П. Сумароков, Избр. произв., стр. 112.

Стиль — что нос: двух одинаковых не бывает.

Бернард Шоу.

Идея перевода абсолютного, объективного, внеличного намного пережила классицизм как эстетическую концепцию определенного этапа развития искусства, — она дожила и до наших дней, принимая то одну, то другую форму, нередко вступая в противоречие с художественной практикой современности. Сегодня мы отчетливо понимаем, что эстетическая теория классицизма упрощает и потому обедняет крупные явления даже искусства классицистического. Поэзию Расина, Лафонтена, Мольера нельзя ни понять, ни воссоздать на другом языке, если исходить из теории однозначности слов и, значит, плоской односмысленности произведения. Совсем уже зловещим анахронизмом кажется возвращение к идеям классицистических теоретиков, когда идет речь о крупнейших произведениях новой поэзии, проникнутых личным авторским началом. Примером такого «возвращения вспять» может послужить однотомник Гете, выпущенный в 1963 г. в Москве.⁴ Здесь о переводах «Фауста» между прочим сказано: «Перевод Холодковского отличается большой точностью, но поэтические его достоинства неравноценны. В советское время „Фауст“ заново переведен Б. Пастернаком, которому особенно удалось лирические сцены. В настоящем издании мы даем трагедию Гете в избранных переводах. Кроме Н. Холодковского и Б. Пастернака, русского „Фауста“ представляют Д. Веневитинов и В. Брюсов».⁵

С точки зрения Сумарокова издатель нового «Фауста» поступил в высшей степени справедливо: он игнорировал личные черты и автора, и четырех его переводчиков, стремясь лишь к воссозданию некоего объективно-идеального «Фауста». С точки зрения эстетики XX в. он, этот современный нам издатель, совершил акт беспрецедентный: соединил вместе, в едином произведении, любомудра 30-х годов XIX в. Веневитинова, профессионального переводчика второй половины того же столетия Холодковского, символиста-просветителя, а как

⁴ Иоганн Вольфганг Гете, Избранное. М., Детгиз, 1963.

⁵ Там же, стр. 504.

переводчика «Фауста» — буквалиста Брюсова и прямо противоположного ему по творческим принципам, безудержно субъективного лирика Пастернака, причем этот противоестественный симбиоз мотивирован классицистической идеей приближения к идеалу. В результате вот как по-разному говорит один и тот же Фауст в пределах одной и той же первой сцены трагедии:

Что за блаженство вновь в груди моей
Зажглось при этом виде, сердцу милом!
Как будто счастье жизни юных дней
Вновь заструилось пламенно по жилам!

(Н. Холодковский)

Небесное, к чему наш дух стремится,
Все дальше, дальше гонится земным;
Когда житейских благ нам удалось добиться,
Мы лучшее — обманом, тенью мним.

Возвышенная жизнь! Богов обитель!
Недавно червь, ты стоишь ли ее?
Да! Лишь от ласки солнца, земножитель,
Отважно отвори лицо свое!

(В. Брюсов)

Лиюющие звуки торжества,
Зачем вы раздаются в этом месте?
Гудите там, где набожность жива,
А здесь вы не найдете благочестья.
Ведь чудо — веры лучшее дитя.
Я не сумею уместиться в те сферы,
Откуда радостная весть пришла.
Хотя и ныне, много лет спустя,
Вы мне вернули жизнь, колокола,
Как в памятные годы детской веры...

(Б. Пастернак)⁶

Нужен ли пристальный анализ этих трех отрывков, дабы убедиться, что они принадлежат не только разным поэтам, отличающимся друг от друга индивидуальными свойствами и пристрастиями, но и разным эпохам русской литературы? У Холодковского преобладают образно-опустошенные поэтические штампы эпигонов прошлого века, которых, конечно, у Гете нет и в помине («вид, сердцу милый», «блаженство зажглось в груди моей», «счастье юных дней» «пламенно заструилось по жилам»), у Брюсова — неуклюжие кальки немецкой поэтико-метафизической фразеологии («небесное... гонится (!)

⁶ Там же, стр. 184, 190—192, 194.

земным», «лучшее — обманом... мним», «недавно червь»), у Пастернака — безостановочный лирический поток и весьма современная фактура стиха, подчеркнутое преобладание христианской лексики. Чтобы наглядно убедиться в стилистической несовместимости приведенных кусков, достаточно посмотреть на то, как у каждого из цитированных переводчиков выглядят монологи, приведенные в другом переводе. Так или иначе, то, что было до известных пределов допустимо в XVIII в., в наше время оказывается вопиющим нарушением эстетических норм.⁷

3

... что нужды читателям, мое ль они,
или чужое от меня читают, только б им
читать приятное, важное и полезное, а не
шпынское, пустое и сатирическое?

В. Тредиаковский, «Предуведомление
к „Римской истории“ Роллена»
(1761).

Господствовавшей в XVIII в. теории идеального, абсолютного перевода не мешали никакие исторические и иные расхождения между национальными культурами — эти расхождения игнорировались, потому что ведь и вообще игнорировались своеобразные черты исторических эпох и национальных характеров. Не было препятствий и со стороны несходства поэтических индивидуальностей — игнорировались своеобразные черты этих индивидуальностей. Наконец, не принимались во внимание и препятствия, возникавшие вследствие несходства языковых пар. Не следует обольщаться современным звучанием известных стихов Сумарокова из его «Епистолы II»:

Что очень хорошо на языке французском,
То может в точности быть скарредно на русском.
Не мни, переводя, что склад в творце готов:
Творец дарует мысль, но не дарует слов.
В спряжение речей его ты не вдавайся
И свойственно себе словами украшайся.
На что степень в степень последовать ему?
Ступай лишь тем путем и область дай уму.

⁷ Попытку подвести базу под эту неоклассицистическую практику см.: А. Л. Яценко. «Фауст» Гете в интерпретации русской критики и переводах. Автореф. канд. дисс. Горький, 1964.

Ты сим, как твой творец письмом своим ни славен,
Достигнешь до него и будешь сам с ним равен.
... Когда переводить захочешь беспорочно,
Не то, — творцов мне дух яви и силу точно.⁸

В XVIII в. это было не только и даже не столько предостережением против наивного буквализма, но утверждением вольного перевода, который призван не воспроизвести текст переводимого автора, но воссоздать его замысел, не слишком вдаваясь «в спряжение его речей». При этом замысел рассматривался как нечто объективное, вне автора существующее и обладающее ценностью вполне самостоятельной. В самом деле, большинство крупных классицистических произведений, эпических поэм и трагедий это разработка древних мифов или известных исторических ситуаций, являющихся общим достоянием. Расин обработал миф о Федре, но ведь и Прадон, соревнуясь с ним, написал свою «Федру», сюжет которой не отличался от расиновского сюжета. Корнель написал трагедию «Тит и Береника», но ведь и Расин на основании того же исторического эпизода написал трагедию «Береника»; по отзывам современников, Расин одержал победу в «состязании» (хотя, с нашей точки зрения, ни о каком состязании не может быть и речи: оба великих трагика написали совершенно различные пьесы; не считал же А. К. Толстой себя соперником Пушкина оттого, что 45 лет спустя, в 1869 г., тоже написал трагедию о Борисе Годунове). Обработка ограниченного круга сюжетов была связана с принципом «состязаний», который имел для эпохи классицизма важнейшее значение и о котором подробно пишет Г. А. Гуковский в замечательной статье 1928 г., специально посвященной этой теме.⁹

Одной из наиболее нашумевших поэтических дискуссий такого рода был спор Ломоносова, Сумарокова и Тредиаковского о выразительных свойствах двусложных раз-

Впрочем, задолго до А. Яценко Н. Гумилев в известной статье «Переводы стихотворные» провозгласил классицистический тезис как некий общий закон переводческого творчества. «В идеале, — писал он, — переводы не должны быть подписными» (Н. Гумилев. Переводы стихотворные. В кн.: Принципы художественного перевода. Пгр., «Всемирная литература», 1949, стр. 30).

⁸ А. П. Сумароков, Избр. прозв., стр. 114.

⁹ Гр. Гуковский. К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы. — В сб.: Поэтика, IV. Л., «Academia», 1928, стр. 139—140.

меров. Спор этот характерен: он касается неких свойств, якобы объективно присущих размерам, хорею и ямбу, подобно тому как словам — с точки зрения теоретиков классицизма — объективно присуща стилистическая выразительность, не зависящая от реальных условий контекста.

Если судить по изложению В. К. Тредиаковского, предпосланному книге «Три оды парафрастические псалма 143» (1752), расхождение сводилось к следующему: один из спорящих (Ломоносов) утверждал, что ямб приспособлен для высокой, одической поэзии, потому что построен по принципу восхождения («стопа, называемая иамб, высокое само собою имеет благородство, для того, что она возносится снизу вверх, от чего всякому чувствительно слышна высота ее и великолепие»), а хорей, основанный на нисхождении, скорее, приспособлен для поэзии элегической («хорей, с природы нежность и приятную сладость имеющий сам же собою... должен токмо составлять элегический род стихотворения и другие подобные, которые нежных и мягких требуют описаний, потому что он сверху вниз упадает, чем больше показывает нежную умильность, нежели высоту и устремительное течение»). Второй (Тредиаковский) утверждал, что 1) стопы сами по себе лишены стилистической экспрессии — она зависит от содержания и составляющих его слов, 2) логически его противник неправ, противопоставляя «благородство» и «умильность», тогда как антиподом высокого благородства является вульгарность («хорею... надлежало быть... низку и подлу»), 3) если развивать далее эту логику «восходящих» и «нисходящих» размеров, следует признать героическим стихом анапест, а вульгарным — дактиль; между тем героические поэмы написаны «нисходящим» дактилем. «Итак, наконец, обе сии стопы по всему себе равны, так что одна пред другою никакого преимущества иметь не может, когда они токмо сами в себе и к словам ненриложенные рассматриваются».¹⁰ Спор завершился тем, что каждый из его участников (а также и Сумароков, примкнувший к точке зрения Ломоносова) написал по своему парафразу 143-го псалма. Привожу лишь первую строфу всех трех «парафрастических од».

¹⁰ В. К. Тредиаковский, Избр. произв., М.—Л., «Советский писатель», 1963 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 421.

Ломоносов

Благословен господь мой бог,
Мою десницу укрепивый
И персты в брани научивый
Сотреть врагов взнесенный рог.

Сумароков

Благословен творец вселенны,
Которым днесь я ополчен!
Се руки ныне вознесенны,
И дух к победе устремлен:
Вся мысль к тебе падежду правит;
Твоя рука меня прославит.

Тредиаковский

Крепкий, чудный, бесконечный	Совершенство пресововершенный,
Полн хвалы, преславный весь,	Неприступна окружен
Боже! Ты един предвечный,	Сам величества лучами
Сый господь вчера и днесь:	И огньпальных слуг зарями,
Неспостижный, неизменный,	О! будь ввек благословен.

На суд читателей и критиков выносилась, таким образом, следующая проблема: какой из обоих двусложных размеров русской поэзии — ямб или хорей — лучше способен воссоздать подлинное содержание псалма? Имена участников состязания в книжке названы не были (их раскрыл Тредиаковский в своем предисловии) — дело было не в них, а в объективных свойствах метра. Тредиаковский оказался ближе к нашей современной точке зрения на экспрессию размеров: можно сказать, что здесь он до известной степени отошел от классицистической эстетики и подошел к понятию контекста. Но самый принцип был классицистическим. Несколько лет спустя Тредиаковский горько сетовал на то, что его доводы не были признаны: «... сколько ни доказывал правду, что ни хорей не нежен, ни иамб не благороден по себе, но что та и другая стопа и благородна и нежна по словам, однако мало смотрели на мои доказательства: пребывали поныне в своем мнении, кому в том была нужда».¹¹

Состязание, однако, и не предполагало, что непременно найдутся судьи, которые вынесут окончательный вердикт, — поэмы как бы подвергали свои варианты суду

¹¹ В. К. Тредиаковский. О древнем, среднем и новом стихотворении российском (1755). — В кн.: В. К. Тредиаковский, Избр. произв., стр. 442.

высшего разума, рано или поздно способному определить, который из них в большей степени приблизился к идеалу.

Состязание между несколькими поэтами было не единственным способом апелляции к суду высшего разума, воплощенному в читателях. Можно сказать, что русский классицизм даже и начался с такой апелляции, — еще в 1730 г. молодой Василий Тредиаковский, только что возвратившийся из Парижа, напечатал вместе с «Ездой в Остров Любви» в составе цикла «Стихи на разные случаи» стихотворение «Ода о непостоянстве мира» и рядом с ним другое под заглавием «Та же самая ода по-французски». И русский, и французский варианты были адресованы читателям, владевшим обоими языками, и, разумеется, были рассчитаны на сопоставление. Которое из этих двух стихотворений — оригинал? Я склонен думать, что французское. Так или иначе, они наглядно демонстрируют читателю необходимые расхождения между языками и как бы даже национальным складом мышления. Кстати, по этим стихам хорошо видно и то, насколько техника французского стиха была в 1730 г. полнее и тоньше разработана, насколько в ту пору русский поэтический язык по гибкости уступал французскому:

Le noir dispute avec le blanc,
Le sec de même avec l'humide,
Le léger cède au lourd son rang,
Le beau jeune au vieux incipide;
En vaste mer change un étang.

Бой у черного с белым,
У сухого есть с влажным.
Младое? потом спелым,
Бывает легко важным,
Низким — высоко.¹²

4

П... Невозможно подумать, чтоб книга сия на иное что годилася, как на завивальные бумажки или на что пожелаешь.

Б. Согласен во всем, что ты сказал, — да читал ли ты «Тилемахиду»?

А. Радищев, «Памятник дактилохореическому витязю» (около 1793).

Одна из центральных переводческих работ, созданных в эпоху классицизма, — «Тилемахида» В. Тредиаковского, переложение в стихах прозаического романа Фенелона

¹² В. К. Тредиаковский, Избр. произв., стр. 78—80.

«Приключения Телемаха, сына Улисса» (1699). Привлеченный к знаменитой книге Фенелона выдвинутыми в ней политико-этическими проблемами («... автор Телемаха соединил самую совершенную политику с пре крайнею добродетелию»), Тредиаковский воспринял роман Фенелона как героическую поэму, которая была словно бы прозаическим переводом на французский язык с неведомого подлинника, и в соответствии с принципом классицизма поставил перед собой задачу: восстановить этот подлинник, пробиться через Фенелонов «перевод» к идеальному «оригиналу».¹³ Что же помешало самому Фенелопу сохранить близость к известному ему идеальному прототипу? Своеобразная ограниченность французского языка. Фенелопу пришлось «воспеть» Телемаха прозой «за неспособностью французского языка к ироическому еллино-латинскому стиху; а так называемый на том языке александровский стих есть не стих, но прозаическая простая строчка, рифмою токмо на конце в лад гудящая, которая уже и всего нестройнее примешается к течению слова в пииме самоначальной. Что ж до нашего языка, то он столько же благолепно воскриляется дактилем, сколько и сам еллинский и римский; и так же преизящно употребляет перенесение речей с места на другое, не пригвождаясь к одному определенному, как и оный еллипский с латинским: природа ему даровала все изобилие и сладость языка того еллинского, а всю важность и сановность латинского. На что же нам претерпевать добровольно скудость и тесноту французского, имеющим всякородное богатство и пространство словенороссий-

¹³ Г. А. Гуковский дал исчерпывающее эстетико-психологическое обоснование принципа «украшающих переводов» XVIII в. Он писал: «Поскольку автор оригинала не достиг цели, а лишь приблизился к ней, нужно, отправляясь от достигнутого им и воспользовавшись достижениями поэтов, пришедших после него, прибавить к его достоинствам новое; нужно сделать еще один шаг вперед по пути, на котором остановился автор подлинника, нужно украсить, улучшить оригинальный текст в той мере, в какой это позволяет состояние искусства в момент перевода и какой текст в этом нуждается. Перевод, изменяющий и исправляющий текст, лишь служит на пользу достоинству этого последнего» (Гр. Гуковский. К вопросу о русском классицизме, стр. 144—145). См. также: И. Серман. Русская литература XVIII века и перевод. В сб.: Мастерство перевода. 1962. М., «Советский писатель», 1963, стр. 337 и след.

ское?». ¹⁴ Рассуждение Тредиаковского очень интересное и в известной мере убедительное даже для современного нам читателя: в самом деле, зачем, переводя на русский, «претерпевать добровольно скудость и тесноту французского»? Примишляя к Фенелонову роману некий греческий подлинник, Тредиаковский умозрительно конструировал эстетический идеал, споря при этом с предшествующими переводами из Фенелона, исполненными честной прозой. ¹⁵ Не следует, однако, доверять легенде, изображающей Тредиаковского в смешном и глупом виде. ¹⁶ Против уничтожения Тредиаковского решительно возражал Пушкин, ставивший творца «Тилемахиды» выше его знаменитых современников: «Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков. Любовь его к Фенелонову эпосу делает ему честь, а мысль перевести его стихами и самый выбор стиха доказывает необыкновенное чувство изящного. В „Тилемахиде“ находится много хороших стихов и счастливых оборотов» (VII, 284). ¹⁷ Значит, Пушкин разделял мысль Тредиаковского о возможности перевести книгу Фенелона стихами, видел в этой идее отнюдь не прихоть, а объективный смысл. Присмотримся к тексту Фенелона сравнительно с переводом Тредиаковского. Ниже — перевод отрывка из кн. V (Телемак прибывает на остров Крит, где народ избирает нового царя, и там находчиво отвечает на вопросы, запечатленные в Книге Законов):

«Затем тот, кто председательствовал, предложил три вопроса, которые следовало разрешить при помощи изречений Миноса.

Первый вопрос был о том, кто из людей самый свободный. Одни отвечали, что это монарх, который обладает над своим народом неограниченной властью и одержал победу над всеми

¹⁴ Тилемахида, или Страпствования Тилемаха сына Одиссея. СПб., 1766, Предызъясение об иронической пиме, стр. 6. См.: И. Сермап, ук. соч., стр. 349 и след. Также: И. Сермап. Русский классицизм. Л., 1973, стр. 65 и след.

¹⁵ Например, в 1734 г. был сделан и в 1747 г. опубликован перевод «Похождений Телемака» А. Ф. Хрущева.

¹⁶ Ср.: И. Введенский. Тредьяковский. — Северное обозрение, 1849, т. II.

¹⁷ Пушкин здесь спорит с Радищевым, который в «Памятнике дактилохоренческому витязю» (около 1798) писал: «...сама мысль преложить „Телемака“ в стихи есть неудачное нечто». Однако в той же статье Пушкин высоко оценивает диалог-исследование Радищева.

своими врагами. Другие заявили, что это человек настолько богатый, что он мог удовлетворять все свои желания. Другие сказали, что это человек, который не вступил в брак и который всю жизнь путешествует по разным странам, никогда не подчиняясь законам какой-либо нации. Другие вообразили, что это варвар, который, живя посреди лесов охотой, независим от всякой цивилизации и всяких потребностей. Другие утверждали, что это человек, лишь недавно вырвавшийся на свободу, ибо, сбросив с себя цепи рабства, он более всякого иного ценит счастье, даруемое волею. Другие, наконец, предположили, что это человек умирающий, ибо смерть освобождает его от всего и все люди вместе не имеют более никакой власти над ним.

Когда подошел мой черед, мне было нетрудно ответить, ибо я не забыл того, что мне часто говорил Ментор. Самый свободный из людей, отвечал я, тот, кто может быть свободен даже в самом рабстве. В какой бы стране и в каких бы условиях ни жил человек, он совсем свободен, если страшится богов и если страшится только их одних. Одним словом, истинно свободен тот человек, который, не ведая никакого страха и никаких желаний, покоряется лишь богам и собственному разуму. Старики посмотрели друг на друга с улыбкой и удивились тому, что мой ответ в точности соответствовал ответу Миноса» (перевод мой, — Е. Э.).

Очевиден ритмический строй этой прозы, причем ритм здесь в большей степени зависит от синтаксического параллелизма, чем от равносложия отрезков. Что же касается синтаксической композиции, то обратим лишь внимание на анафору всех фраз первого абзаца (кроме, понятно, пачальной):

Les uns répondirent que c'était un roi...

(Одни отвечали, что это монарх...)

D'autres soutinrent que c'était un homme qui...

(Другие заявили, что это человек, который...)

D'autres s'imaginèrent que c'était un barbare, qui...

(Другие сказали, что это варвар, который...)

D'autres crurent que c'était un homme...

(Другие утверждали, что это человек...)

D'autres enfin s'avisèrent de dire que c'était un homme...

(Другие, наконец, предположили, что это человек...)

Параллелизм этих фраз не нарушается, а только подчеркивается серией сменяющих друг друга синонимических глаголов (*répondirent que...*, *soutinrent que...*, *s'imaginèrent que...*, *crurent que...*, *s'avisèrent de dire que...*); он усиливается, с другой стороны, и относительной равновеликостью фраз (число слогов таково: 25, 24, 35, 38, 43, 41).

Вот как этот отчетливый прозаический ритм преобразуется под пером Тредиаковского в ритм дактилохорейческих стихов гекзаметра:

А потом председатель нам предложил три задачи,
Кой репить по Миноевым правилам все падлежало.

Первая сих: кто вольнейший есть из всех человеков?
Тот отвечал, что царь верховну державу имущий,
И победитель есть всегда над-своими врагами.
Но другой, что то человек пребезмерно богатый,
Кой довольствоваться все свои пожелания может.
Сии мнили, что-тот, который есть не-женатый
И путешествует жизнь всю-свою в чужестранные земли,
Не подчинен отнюдь никакого парода законам.
Те содержали, что-варвар то в лесу пребываяя
И звериным питаеяся ловом, отнюдь не-зависящ
От повелений градских и-от-всякия нужды другия.
Были и-мнящие, что человек, увольненный ново,
Как исходяй от-работ жестоких всегдашни неволи,
Болей чувствует всех других он сладость свободы.
А наконец иные, что-то человек, кой-при-смерти,
Тем, что оногo рок от-всего освобождает конечно,
И человеки все над ним не-имеют-уж власти.

Я, в мою чреду, отвечал, не-оппущивши пи-мало,
Как не-забывший, что-Ментор о-том-мне говаривал часто:
«Вольнейший всех, я-сказал, кто волен в самой неволе.
Где б и-каков кто-ни-был, пресвободен тот пребывает,
Если боится богов, и токмо-что опых боится:
Словом, поистине волен тот, кто, всякого страха
Чужд и всех прихотей, богам и разуму служит».
Старшие мужи воззрели на-друга друг осклабясь,
И удивились они, что-ответ мой точно Миноев.¹⁸

Несмотря на необходимость приспособляться к условиям стиха, да и к тому же стиха неразработанного, — экспериментального гекзаметра с «единитными палочками», — Тредиаковский на протяжении всего эпизода ни единого слова не упустил, ни единого не прибавил (кроме служебных слов в строках 5—6: «всегда» и «пребезмерно») и только нарушил параллелизм перечисляющих предложений, заменив устойчивый ритм прозы Фенелона по-иному устойчивым ритмом гекзаметра.

Переводя Фенелона, Тредиаковский не сталкивался с чрезмерными смысловыми или художественными трудностями: слово у рассказчика XVII в. однозначно, почти терминологично. Лишь в одном случае можно было усом-

¹⁸ Тилемахида... , т. 1, стр. 451 и след.

ниться: un barbare... indépendant de toute police Тредиаковский перевел «отнюдь не зависящ... От повелений градских», видимо, ошибившись; надо думать, что Фенелон здесь имел в виду вообще «цивилизацию» (ср. les peuples policés). Переводческий метод Тредиаковского вполне соответствовал эстетическому, лежавшему в основе оригинала. В сущности, восстановление идеала в переводе было возможно и справедливо потому, что сам автор оригинала стремился к некоему идеалу, каковым для него в данном случае был героический эпос «Одиссеи», но приспособленный к читателям и, в особенности, читательницам французских салонов конца XVII в. Характерно, что русская «Тилемахида», благодаря и гекзаметру и многочисленным архаизмам, оказалась не столь вненациональной, абстрактно-повествовательной книгой, как эпос-роман Фенелопа; в «Тилемахиде» ожили ее греческие корни. И. Введенский иронизировал, как бы произнося монолог от имени Тредиаковского: «Восточное произношение будет гораздо сановитее: им я и воспользуюсь... *Зевс*, а не Юпитер; *Посидон*, а не Нептун; *Фив*, а не Феб; *Муса*, а не Муза; *Тихия*, а не Фортуна».¹⁹ Смешного здесь ничего нет: нововведения Тредиаковского означают, что даже в пределах последовательно классицистической эстетики русская литература стремилась преодолеть национально-историческую абстрактность французского классицизма и овладеть некоторой конкретностью, пусть даже и внешней.

5

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера.
Боком одним с образцом схож и его перевод.

А. Пушкин (1830).

Судьба русской «Илиады» наглядно показывает и суть классицизма как переводческого метода, и его преодоление противоположными принципами. В России сквозь призму французского классицистического перевода (перевода Удара де ла Мотта, см. ниже) увидел «Илиаду» Е. И. Костров, который в 1787 г. опубликовал неполных

¹⁹ И. Введенский. Тредьяковский, стр. 447—448.

девять песен, переведенных александрийским стихом. Но уже в 1829 г. вышел из печати перевод Н. И. Гнедича (который, между прочим, начинал в 1807 г. с продолжения классицистической традиции Е. Кострова — перевода александрийским стихом). Гнедич сумел отделаться от французской классицистической концепции Гомера, в частности, благодаря влиянию на него английских исследователей Блэкуола (1736) и Вуда (1776), а также работ таких немцев, как Гердер, Фосс и Христиан-Готтлиб Гейне. Впрочем, в начале XIX в., когда Гнедич работал над «Илиадой», классицизм был достоянием прошлого: русские поэты далеко ушли от представления о единичности художественного идеала, они увлекались Оссианом, немецкими и английскими поэтами, фольклором разных народов.

Уже в сопоставлении «Тилемахиды» с книгой Фенелона обнаруживается угол расхождения между французским классицизмом и русским, сравнительно легко уступившим свое место романтическому, а потом и реалистическому методу. Французский же классицизм оказался необыкновенно живучим, в особенности в области поэтического перевода он не сдавал своих позиций много десятилетий.

Покажем это расхождение на переводах «Илиады».

В том же 1699 г., что и «Приключения Телемаха», вышел в свет перевод «Илиады», исполненный Анной Дасье. Хотя французская переводчица в предисловии провозглашает своими законами верность и смирение (*Fidélité et Humilité*), хотя она решительно осуждает украшательство (*Rien ne serait plus ridicule que de rendre plus beau en détruisant la ressemblance*) и подделку под вкус читателя, перевод Дасье оказался порождением своего времени и господствующих стилистических принципов. Она не позволяет себе «грубостей», нарушающих светскую учтивость; она не произносит слова «осел», заменяя его изящной перифразой: «животное терпеливое и сильное, но медлительное и ленивое» (*l'animal patient et robuste, mais lent et paresseux*).²⁰ Например, в песни I, где Ахилл грубо и резко поносит Агамемнона (стихи 223—232), текст Дасье смягчен, приспособлен к вкусу аристо-

²⁰ Цит. по: Edmond Cargy. *Les grands traducteurs français*. Genève, 1963, p. 33.

кратических читательниц той эпохи: «Едва Паллада исчезла, как Ахилл обрушился на Агамемнона и произнес самые свирепые ругательства, которые пришли на уста» (les injures les plus atroces). «Безумец, — сказал он ему, — которому винные пары смутили разум, у которого в глазах дерзость собаки, а в сердце — робость оленя...» (Insensé, lui dit-il, à qui les fumées de vin troublent la raison, qui as l'impudence d'un chien dans les yeux, et la timidité d'un serf dans le cœur...). Пятнадцать лет спустя, в 1715 г., появился исполненный александрийским стихом перевод Удара де ла Мотта, где Ахилл оказался еще учтивее и сдержаннее:

Quel orgueil effrené possède Agamemnon?
Quel excès, quelle ivresse a troublé ta raison?
Lâche, ton seul aspect doit détromper la Grèce:
Et tes yeux de ton cœur décèlent la faiblesse.²¹

(Что за неукротимое честолюбие владеет Агамемноном?
Какой порыв, какой хмель смутил твой разум?
Низкий, один только твой вид должен вывести
из заблуждения Грецию:
И глаза твои обнаруживают слабость твоего сердца.)

Удар де ла Мотт, впрочем, и в теории прямо заявлял о своих намерениях: перевод «должен быть не только полезным, он должен нравиться», переводчик готов идти на любые переделки, смягчения, перестройки, лишь бы «создать французскую поэму, которая нашла бы своего читателя» («Discours sur Homère»).²²

В 1807 г. Н. И. Гнедич опубликовал перевод VII песни «Илиады», исполненный александрийскими стихами, — он шел, как сказано, по стопам Удара де ла Мотта. Ниже мы покажем отрывок из этого раннего смягчающего и украшающего перевода, приспособленного к вкусам салонных читательниц начала века. Но этот эксперимент Гнедича не удовлетворил: текст показался ему самому манерно-искусственным, фальшивым, и довольно скоро он избрал другой путь — вразрез с читательской привычкой, со сложившимся «хорошим» вкусом. Может быть, именно этот ранний опыт имел в виду Пушкин в эпиграмме о «кривом» преложителе «слепого Гомера». О переводе Гнедича в целом он отзывался как о национальном подвиге.

²¹ Там же, стр. 43.

²² Там же, стр. 32.

Слышу божественный звук умолкнувшей эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

А. Пушкин (1830).

Тот же отрывок из песни I, который мы привели в переводах Анны Дасье и Удара де ла Мотта, в переводе Н. И. Гнедича гласит:

Но Пелид быстроногий суровыми снова словами
К сыну Атрея вещал и отнюдь не обуздывал гнева:
«Грузный вином, со взорами несыми, с сердцем еленя...
Ты никогда ни в сраженьи открыто стать перед войском,
Ни пойти на засаду с храбрейшими рати мужами
Сердцем своим не дернул: для тебя то кажется смертью.
Лучше и легче стократ по широкому стану ахеян
Грабить дары у того, кто тебе прекословить посмеет.
Царь пожиратель народа! Запе над презренными царь ты, —
Или, Атрид, ты нанес бы обиду, последнюю в жизни!»²³

Доступными ему средствами языка и стиха Гнедич стремился воссоздать своеобразные черты древнегреческого рапсода. В предисловии к своему переводу (1824) он спорил с давней классицистической концепцией, получившей, как мы показали, наиболее полное выражение во Франции и еще недавно разделявшейся им самим. Он цитировал фразу из французского перевода книги английского ученого Вуда: «Надобно подлинник приравливать к стране и веку, в котором пишут (*adapter (l'original) au pays et au siècle où l'on écrit*)» и добавлял: «Так некогда думали во Франции, в Англии; так еще многие не перестали думать в России; у нас еще господствуют те односторонние литературные суждения, которые достались нам в наследство от покойных аббатов».²⁴

В этом Предисловии, которое представляет собой декларацию нового метода, Гнедич протестует против главных принципов классицизма:

1. Против классицистического внеисторизма, против абстрактной общечеловечности, против игнорирования национальных особенностей народов, а также исторического своеобразия той или иной эпохи. «Мы, с образом

²³ Н. И. Гнедич, Стихотворения, Л., «Советский писатель», 1956 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 327.

²⁴ Там же, стр. 310.

мыслей, нам свойственным, судим народ, имевший другой образ мыслей, подчиняем его обязанностям и условиям, какие общество палает на нас. Забывая даже различие религии, а с нею и нравственности, мы заключаем, что справедливое и несправедливое, нежное и суровое, пристойное и непристойное наше, сегодняшнее, было таким и за три тысячи лет. И вот почему ложно судим о героях Гомеровых. Воображение без понятий не говорит или темно говорит сердцу».²⁵

2. Против классицистической теории единичного идеала, согласно которой Гомер — всеобщий образец для подражания. Хотя Гнедич и считает «Илиаду» величайшим произведением человечества, теорию идеала он тем не менее отвергает со всей решительностью. «Гомер в отношении к нам не есть образец, до которого дух человеческий в поэзии возвыситься может; но он определяет ту черту, от которой гений древнего человека устремил свой смелый полет, круг, который обнял, и предел, до которого достигнул. В таком отношении поэтические творения Гомера, без сомнения, суть произведения совершеннейшие».²⁶

3. Против ориентации перевода Гомера на современный изящный вкус. Гнедич вступает в косвенную полемику с Ударом де ла Моттом; подобная ориентация могла бы принести переводу более шумный успех, но такой успех фальшив. «Чтобы сохранить свойства сии поэзии древней, столь вообще противоположные тому, чего мы от наших поэтов требуем, переводчику Гомера должно отречься от раболепства перед вкусом гостиных, перед сей прихотливой утонченностью и изнеженностью обществ, которых одобрения мы робко ищем, но коих требования и взыскательность связывают, обессиливают язык». Гнедич ссылается на любовь читателей, особенно дам, к вольным переводам Попа и Чезаротти, однако он считает нужным идти путем наибольшего сопротивления, потому что «требования переменятся, вкус века пройдет, между тем как многие тысячи лет Гомер не проходит».²⁷

4. Против классицистического принципа «украшающего перевода». Для Гнедича нет и не может быть ника-

²⁵ Там же, стр. 311.

²⁶ Там же, стр. 313.

²⁷ Там же, стр. 314.

ких мыслей о необходимости возвышения до идеала, не достигнутого якобы самим автором, или о приспособлении текста к современному читателю. «Очень легко украсить, а лучше сказать — подкрасить стих Гомера краскою нашей палитры, и он покажется щеголеватее, пышнее, лучше для нашего вкуса; но несравненно труднее оставить его гомерическим, как он есть, ни хуже, ни лучше. Вот обязанность переводчика, и труд, кто его испытал, нелегкий. Квинтиллиан понимал его: *facilius est plus facere quam idem*: легче сделать более, нежели то же».²⁸

Эти четыре положения в целом отвергают переводческую систему французского классицизма и утверждают систему новую, разработанную главным образом немецкими учеными и поэтами, переводившими Гомера («До сих пор одни поэты Германии, в качестве переводчиков, вступали в сей подвиг и совершили его со славою»)²⁹.

Итак, Гнедич опровергает собственное прошлое: до 1807—1808 гг. и он был приверженцем классицизма. Сопоставим стилистический строй ранних гнедичевских опытов с окончательной редакцией его «Илиады»; ограничусь одним примером — началом песни VIII:

Первый вариант

Багряная заря лила на землю свет,
Молнелюбивый Зевс собрал богов совет
На горних высотах Олимпа многохолмх
И тако им вещал средь сонма их безмолвных:
Склоните боги все и все богини слух,
Я возглаголю вам, что мне внушил мой дух:
Да не дерзнет жела, ни муж между богами
Прейти сей мой глагол, но пусть он всеми вами
К успеху дел моих пребудет сохранен:
Когда между богов кто сердцем побужден
На помощь для троян иль греков устремиться,
Тот, срамом уязвлен, к Олимпу возвратится,
Или, подъяв его до самых горних врат,
От неба звездного низвергну в мрачный ад,
Далеко в глубину той преисподней бездны,

²⁸ Там же, стр. 316.

²⁹ Там же. Перевод, исполненный Гнедичем, имел предшественником труд Тредиаковского с разработанным им гекзаметром. Гнедич в Предисловии всячески открещивается от Тредиаковского, который якобы «опозорил» своей «Тилемахидой» гекзаметр, но это было, скорее, тактическим маневром, направленным на реабилитацию стиховой формы, до известной степени скомпрометированной Тредиаковским. На деле же Гнедич был многим обязан классицисту Тредиаковскому и не раз признавался в этом.

Где медяной помост и где врата железны.
От адских областей толико крат вдали,
Сколь небо звездное высоко от земли.³⁰

Форма александрийского стиха ведет к уравниваемости и гармонической расчлененности синтаксиса: предложение в большинстве случаев занимает либо один стих, либо два, другие варианты редки; переносы представляют редчайшее исключение, да и то завершаются в конце следующего полустихия. Характерен и лексико-фразеологический состав этих стихов: преобладают привычные клише классицистической высокой поэзии, которые в значительной степени связаны с христианским религиозным обиходом. В приведенных 18 строках два раза повторено *небо звездное* и повторяется эпитет: *на горних высотах — до самых горних врат*; эти повторения признак не эпоса, но классицистической трафаретности. Ср. также: *багряная заря, мрачный ад, преисподняя бездна, адские области*. Во втором варианте оказался изменен не только размер — вместе с ним в корне изменился стилистический строй.

Второй вариант

В ризе златистой заря простиралась над всею землею,
Как богов на собор призвал молнелюбец Кроннон;
И, на высшей главе многохолмого сидя Олимпа,
Сам он вещал; а бессмертные окрест безмолвно внимали.

«Слушайте слово мое, и боги небес и богини:
Я вам поведаю, что мне в персях сердце внушает;
И никто от богинь и никто от богов да не мыслит
Слово мое ниспровергнуть; покорные все совокупно
Мне споспешайте, да я беспрепятственно дело исполню!
Кто ж из бессмертных мятежно захочет, и то я узнаю,
С неба сойти, пособлять иллоньям или данаям,
Тот, пораженный позорно, страдать на Олимп возвратится!
Или восхичу его и низвергну я в сумрачный Тартар,
В пропасть далекую, где под землей глубочайшая бездна,
Где и медяный помост и ворота железные, Тартар,
Столь далекий от ада, как светлое небо от дола!..»³¹

Между двумя гнедичевскими переводами не только двадцать лет, но и пропасть, разделяющая противоположные эстетические мировоззрения. Для первого варианта характерно пристрастие к традиционному словоупотреб-

³⁰ Чтение в Беседе любителей русского слова, кн. 5. СПб., 1812, стр. 64.

³¹ Н. И. Гнедич, Стихотворения, стр. 452.

лению, во втором — преобладает индивидуальное. В первом варианте господствует единство стиля, во втором — высокое совмещено с низким: Зевс в одной и той же речи может торжественно возгласить, обращаясь к богам и богиням: «Я вам поведаю, что мне в персях сердце внушает», и довольно грубо пригрозить им наказанием, если кто-нибудь из них «мятежно захочет» «с неба сойти, пособлять илионянам или данаям». Индивидуализация стиля повлекла за собой даже уточнение нейзажа. Насколько конкретнее стал Олимп, когда оказалось, что Зевс вещает, «на высшей главе многохолмого сидя Олимпа», а не, как было прежде, на каких-то абстрактных «горных высотах Олимпа многохолмых»; насколько яснее стало местоположение греческого Тартара, когда оказалось, что он представляет собой «пропасть далекую, где под землей глубочайшая бездна», и что он «столько далекий от ада, как светлое небо от дола», а ведь прежде он вполне обыкновенно именовался «мрачный ад», который «от адских областей толико крат вдали, сколь небо звездное высоко от земли». Достаточно этих двух отрывков, принадлежащих перу того же Н. И. Гнедича, чтобы убедиться в том, какая революция во вкусах и поэтических принципах произошла в период от начала XIX в. до конца 20-х годов. Как известно, гекзаметр не легко одержал победу над александрийским стихом — дискуссия, носившая характер весьма ожесточенный, длилась долго. А. Егуннов в своем исследовании русских переводов Гомера разбирает и «Письмо» С. С. Уварова (1813), осуждающего александрийский стих как форму для гомеровских поэм («Когда вместо плавного, величественного экзаметра я слышу скудный и сухой александрийский стих, рифмою украшенный, то мне кажется, что я вижу божественного Ахиллеса во французском платье»), и протесты, обрушившиеся на Гнедича со стороны приверженцев классицизма за отказ от александрийского стиха («За сей перевод все старообрядцы на него вооружились и предают его торжественно проклятию, как еретика, они так привыкли плести рифмы, что им кажется непонятно, каким образом обойтись можно без сих погремушек» — из письма Д. В. Дашкова к Д. Н. Блудову от 15 октября 1813 г.).

Победу гекзаметра можно было зафиксировать лишь спустя пять лет. Этот, казалось бы, чисто формальный момент оказался важнейшим эпизодом в истории русской

поэзии: он свидетельствовал о принципиальных сдвигах в эстетическом мышлении.

Как невозможно в одежду младенца одеть великана...
Или Моцартов сонат рассказать в простом разговоре,
Так невозможно александрийским стихом однозвучным
В ходе, в падении стоп, в пресечении стиха, в сочетаньи
Рифм, одинаком в течении целой пространной поэмы...
Выразить с тою же верностью, смелой в рисовке, в смешении
Света и тени, и с тою же яркостью в красках, всю силу
Чувств, всю возвышенность мыслей и блеск, которыми каждый
Стих Илиады и каждый стих Енеиды сияет.

Так в 1819 г. писал об александрийском стихе А. Ф. Воейков, противопоставляя его гекзаметру, который, с его точки зрения, являет собой «разнообразнейший всех стихотворных древних размеров» и благодаря которому

Можно возысать свой стих и понизить; быстро промчатся
Вихрем, кружащим со свистом и шумом по воздуху листья,
Серной скакать с скалы на скалу, с камня на камень,
Тихо ступать ступень со ступени по лестнице звуков.³²

Характеристика, как видим, общеэстетическая: Воейков, оценивая преимущества гекзаметра перед александрийским стихом, оставлял в стороне историческую специфику каждой из этих стиховых форм.

Дальнейшее развитие перевода в России шло по пути преодоления классицистических догм и правил, которые сковывали поэзию. Норма мешала естественному становлению художественной формы. Она должна была уступить: косную норму вытесняла все более гибкая и многозначная форма.

³² А. Ф. Воейков. Послание к С. С. Уварову. — Вестник Европы. № 5, 1819, стр. 15—24. См. комментарий в кн.: А. Н. Егупов. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., «Наука», 1964, стр. 187 и след.

СТИХ И СТИЛЬ

1

... ежели чего точно изобразить не можем, не языку нашему, но не довольному своему в нем искусству приписывать долженствует.

М. Ломоносов, «Предисловие к „Российской грамматике“» (1755).

А. Х. Востоков был неутомимым экспериментатором в области метрики и строфики, он положил немало труда на создание новых стиховых форм и доказал их реальную возможность в русской поэзии, которая долгое время была под властью французских силлабических правил. В. К. Кюхельбекер в статье 1817 г. «Взгляд на нынешнее состояние русской словесности» высоко оценил его роль в развитии литературы. «Несмотря на усилия Радищева, Нарезного и некоторых других, — на усилия, которым, быть может, со временем узнают цену, — в нашей поэзии даже до начала XIX века господствовало учение, совершенно основанное на правилах французской литературы. Стихи без рифм не почитались стихами; одни только Лагарпом одобренные образцы имели у нас достоинство; не хотели верить, чтобы у немцев и англичан могли быть хорошие поэты. Тиранство мнения простиралось так далеко, что не смели принимать никакой другой меры, кроме ямбической. В 1802 году г. Востоков изданием своих „Опытов лирической поэзии“ изумил, можно даже сказать, привел в смущение публику; в сей книге увидели многие оды Горациевы, переведенные мерою подлинных стихов латинских. Он показал образцы стихов Сафического, Алцейского, Елегического, и говорил с восторгом

о произведениях германской словесности, дотоле неизвестных, или неуважаемых».¹

Далее Кюхельбекер указывает на то, что Гнедич и Жуковский «стараятся исполнить на деле то, что было начато Востоковым», причем подчеркивает, что «Гнедич вводит у нас героические стихи древних», а Жуковский «не только переменяет внешнюю сторону нашей поэзии, но даже дает ей совершенно другие свойства». Видимо, мысль Кюхельбекера в том, что Востоков ограничился первой половиной задачи — он прежде всего интересовался необходимостью обновить «внешнюю сторону нашей поэзии». В этом смысле Востоков сыграл свою историческую роль, оценить ее вполне можно только с современных позиций. Новаторство Востокова в основном формальное, но в искусстве не существует чистой формы, лишенной содержательности, — поиски новых форм стиха были одновременно и поисками новых стилей и открытием путей для нового поэтического содержания.

Следует прежде всего отметить, что А. Востоков был изобретателем русского драматического пятистопного ямба, того размера, которым написаны важнейшие стихотворные пьесы XIX в. — «Борис Годунов» и маленькая трагедия Пушкина, трилогия А. К. Толстого, «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Островского. Этот же размер дал поэтам-переводчикам возможность пересоздать на русском языке драматургию Марло, Шекспира, Шелли, Байрона, Шиллера, Гете, Клейста. Востоков заимствовал пятистопный ямб у Гете и заменил им традиционный для XVIII в. александрийский стих, переводя в 1810 г. трагедию Гете «Ифигения в Тавриде». В примечании к своему переводу он писал: «Подлинник писан ямбическим пятистопным стихом древних трагедий. Я старался в переводе соблюсти оный, позволяя себе однако в местах и шестистопные, и четырехстопные стихи и другие вольности, как-то: окончания стихов дактилем вместо ямба. Эти неисправности, ежели их так назвать угодно, можно будет при второй отделке исправить; теперь я более должен думать о соблюдении смысла и

¹ В. К. Кюхельбекер. Взгляд на нынешнее состояние русской словесности. — *Le Conservateur impartial*, 1817, № 77. Русский перевод см.: *Вестник Европы*, 1817, XCV, № 17/18, стр. 154—157.

красот подлинника, которые выразить — всякий знает, сколь трудно переводчику, а особенно с такого краткословного языка, каков немецкий, на такой протяжнословный, каков наш русский. При сих трудностях не почел я за нужное задавать себе еще лишнюю трудность, какою не был стеснен и Гете, т. е. александрийские стихи с рифмами».² А. Востоков собирался перевести трагедию Гете целиком, но ограничился первым явлением действия I; текст Востокова остался необработанным. Несмотря на это, востоковский пятистопный ямб отличается серьезными достоинствами: он интонационно разнообразен, величав и свободен. Вот как у него говорит Ифигения:

Под сень твоих колеблемых ветвей,
О древня, густолиственна дубрава,
Как в тихое святилище богиши,
Еще поныне с трепетом вхожу,
Как бы впервые — и не может
Обжиться и привыкнуть здесь мой дух.
Уж столько лет меня в сокрытии держит здесь
Святая воля, ей же покоряюсь; —
Но все еще я здесь как в первый год чужда,
От милых бо, увь! отделена я морем,
И на берегу по целым дням стою,
Летя душой ко греческой земле;
Ах! и на вздохи все в ответ мне чрез пучину
Глухошумящий токмо отзыв волн.

(300—301)

А. Востоков бережно сохраняет ритмико-синтаксический строй подлинника; как и у Гете, монолог Ифигении начинается у него сложноподчиненной фразой, обнимающей шесть стихов, и дальше соотношение стиха и синтаксиса в переводе представляет полное подобие оригиналу. Причастные обороты стоят на тех же местах, что у Гете:

Das Land der Griechen mit der Seele suchend.
Летя душой ко греческой земле.

А. Востоков точен и в передаче гетевской лексики: характерные для немецкого языка сложные слова

² А. Востоков, Стихотворения, М.—Л., «Советский писатель», 1935 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 300. Далее цитаты из произведений Востокова даются по этому изданию с указанием в скобках страницы. Перевод «Ифигении» Гете впервые опубликован в «Литературном наследстве» (1932, № 4—6, стр. 452 и след.). Публикация В. М. Жирмунского; см. там же его статью «Гете в русской поэзии».

он воспроизводит аналогично построенными русскими: *dichtbelaubten* — *густолиственна*; *göttergleichen Agamemnon* — *богоподобного Агамемнона* (ст. 46) и т. п. Наверное, Востоков видит в таких сложных словах подражание древнегреческому слогу, он даже увеличивает их число вполне в духе текста: *глухошумящий ... отзвье волн* (ст. 14) не имеет соответствия в подлиннике (*Nur dumpfe Töne...*). Востоков более точен, чем был бы современный нам поэт-переводчик: его буквализмы носят экспериментальный характер, он пробует возможности русского пятистопного ямба, ищет путей для того, чтобы средствами «протяжпословного» русского языка передать то, что изложено на «краткословном» немецком. Эксперимент его, как известно, увенчался успехом: драматическому белому стиху было суждено великое будущее. Используя пятистопный ямб, Востоков порвал с французской классицистической традицией и обратился к другой, в данном случае гораздо более плодотворной, — к традиции шекспировско-шиллеровско-гетевской, т. е. германской поэтической драматургии.

На примере перехода от александрийского стиха к пятистопному ямбу особенно ясно видно, что проблема просодии оказывается проблемой стиля, а следовательно и поэтического содержания. Гете говорил, что немецкому и английскому языкам пятистопный ямб подходит больше, чем шестистопный. Эккерман рассказывает: «... я спросил Гете о его мнении насчет стиха для немецкой трагедии. „В Германии, — ответил он, — едва ли в этом отношении придут к единому решению. Каждый делает на свое усмотрение и так, как это до известной степени соответствует предмету (*wie es dem Gegenstande einigermaßen gemäß ist*). Шестистопный ямб был бы, конечно, наиболее достойным (*am würdigsten*), но для нас, немцев, он слишком длинен; нам обычно хватает пяти стоп. Англичанам с их многочисленными односложными словами обычно достаточен еще более короткий стих“».³ Гете практически осуществлял этот теоретический вывод, основанный на сопоставлении немецкого языка с французским. Он сохранил александрийский стих только в своей ранней работе — в переводе первой сцены комедии

³ Goethes Gespräche mit Eckermann. Leipzig, Insel-Verlag, o. J., S. 60—61.

П. Корнеля «Лжец», но в обоих своих переводах из Вольтера — трагедий «Магомет» и «Танкред» — довольствовался нерифмованным пятистопным ямбом, лишь иногда сбиваясь на шестистопный. Сличение с подлинником показывает, что смысловое содержание французского двенадцатисложного стиха почти всегда вмещается в немецкий десятистопник. И все же переход от александрийского стиха к белому пятистопному ямбу требует такой большой стилистической перестройки, что на немецком текст оказывается уже не переводом, а новым произведением, подчиняющимся иным стилистическим закономерностям. Александрийский стих с его делением на полустишия и парной рифмовкой сообщает речи гармоническую размеренность и симметрию, белый пятистопник — динамическую непрерывность.⁴ На сравнении с французским оригиналом перевода Шиллером Распиновой «Федры» — перевода, сделанного пятистопным ямбом, — эту стилистическую перестройку хорошо показала Н. А. Сигал.⁵ С современной точки зрения Гете был неправ, когда разницу между шестистопным и пятистопным ямбом сводил лишь к различиям между языками — французским, с одной стороны, и немецким и английским — с другой. Разница существенная: она связана с глубинными проблемами стиля, а значит, творческого метода и эстетического мировоззрения в целом.

К такой же коренной художественной трансформации вел и перевод александрийским стихом пьес, написанных в оригинале пятистопным ямбом, — как то обычно делалось в классицистическую эпоху. И в этом смысле метрические поиски Востокова носили прогрессивный характер. Сам он, как мы видели, тоже, подобно Гете, аргументировал выбор метра языковыми трудностями — переводом с «краткословного» немецкого на «протяжнословный» русский: «При сих трудностях не почел я за нужное задавать себе еще лишнюю трудность... т. е. александрийские стихи с рифмами», однако прибавил еще один довод, имевший уже не сопоставительно-лингвистический, а существенно стилистический характер: «...трудность, какую не был стеснен и Гете».

⁴ См. об этом выше, в гл. 1, в связи с переводом Е. Кострова «Илиады».

⁵ Н. А. Сигал. Шиллер и Расин. — В кн.: Проблемы международных литературных связей. Изд-во ЛГУ, 1962.

Пятистопные ямбы Востокова, прочитанные переводчиком 9 июня 1811 г. в «Вольном обществе», остались неопубликованными и, как писал В. М. Жирмунский, «выпали из истории русской поэзии и поэтического усвоения Гете».⁶ Полемика между архаистами и новаторами о возможности и необходимости применения этого метра в русской поэзии продолжалась еще долго. Так, несколько лет спустя, в 1822 г., Орест Сомов возражал П. Катенину, требовавшему для создания русской октавы пятистопного ямба. Катенин писал, что переводить октавы Торквато Тассо александрийским стихом «с рифмами по две в ряд... должно непременно вредить достоинству перевода, ибо отдаляет его совершенно от формы подлинника. Стих александрийский имеет свое достоинство: он отменно способен к выражению страстей и всех удобнее для декламации, почему он и принят почти исключительно на нашем театре; но в нем есть также неизбежный порок: однообразие, и потому вряд ли он годится для такого длинного сочинения, какова эпопея. Сверх того он имеет в себе какую-то важность, и всегда кажется тяжел в выражении чего-нибудь простодушного, сельского, живописного; а в поэме все это встречается гораздо чаще, нежели разговор и порывы страстей. Вообще я сомневаюсь, чтобы могла существовать приятная для чтения эпопея в александрийских стихах, по крайней мере я такой не знаю».⁷

О. Сомов твердил в ответ Катенину, что александрийский стих не хуже пятистопного ямба, а гораздо лучше: по его мнению, «чем мера стиха длиннее, тем он разнообразнее, ибо удобнее для подражательной гармонии. Важность, которую он (Катенин, — *Е. Э.*) также в нем осуждает, нимало не вредит эпопее»⁸ (речь идет о поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим»). Ясно, что Сомов исходит из абстрактных свойств метра как признака определенного жанра в системе классицизма, — он игнорирует его реальную художественную весомость. В дальнейшем мы вернемся к полемике Катенин—Сомов в связи с русской октавой; в данном случае нам важно было отметить

⁶ В. М. Жирмунский. Гете в русской поэзии. — Литературное наследство, 1932, № 4—6, стр. 451.

⁷ П. Катенин, Письмо издателю «Сына Отечества». — *Сын Отечества*, 1822, IX, стр. 303 и след.

⁸ Орест Сомов, Письмо издателю «Сына Отечества». — *Сын Отечества*, 1822, XV, стр. 73.

живую актуальность проблемы пятистопного ямба как замены условно-классицистического александрийского стиха, проблемы, в обсуждении которой принял участие Востоков.

Однако в своих переводах немецкой поэзии Востоков редко шел путем калькирования метра. Чаще он пытался использовать стиховые формы, отброшенные классицизмом за пределы большой литературы. Прежде всего это относится к тому, что сам он называл «русский сказочный размер»: к белому трехударному паузнику с неравносложной анакрузой и дактилическими окончаниями. Так перевел он стихотворение Шиллера «*Sprüche des Konfuzius*» (1799), написанное регулярным четырехстопным хореем:

Dreifach ist des Raumes Maß:
Rastlos fort ohn' Unterlaß
Strebt die *Länge*; fort ins Weite
Endlos gießet sich die *Breite*;
Grundlos senkt die *Tiefe* sich.⁹

Это философское стихотворение построено стилистически однопланово: автор оперирует отвлеченными понятиями. Таковы *Raum*, *Maß*, *Länge*, *Weite*, *Breite*, *Tiefe*, *Vollendung*, *Wesen*, *Beharrung*, *Fülle*, *Klarheit*, *Wahrheit*. Своеобразие шиллеровской вещи в том, что каждая из этих абстракций включена в мнимо-конкретный образ: *Strebt die Länge...*, *gießet sich die Breite...*, *senkt die Tiefe sich* (Стремится длина..., изливается ширина, ... опускается глубина).

Таким образом, абстрактным существительным сопутствуют конкретно-образные глаголы с еще более конкретизирующими наречиями. Дальнейшее развитие философского сюжета построено на повторении ключевых слов-понятий и углублении мысли с варьированием выразительных синонимов. Востоков постарался соблюсти главные черты этой композиции:

Пространству мера троякая:
В долготу бесконечно простирается,
В ширину беспредельно разливается,
В глубину оно бездонно опускается.

⁹ Schillers Werke, hsg. von L. Bellermann, Bd. I, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, o. J., S. 257. Далее цитаты из произведений Шиллера даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

Подражай сей мере в делах твоих,
 Достигнуть ли хочешь исполнения,
 Беспреданно вперед, вперед стремись;
 Хочешь видеть все мира явления,
 Расширяй над ними ум свой — и обымешь их;
 Хочешь постигнуть существо вещей,
 Проницай в глубину, — и исследуешь.
 Постоянством только цель достигается,
 Полнота лишь доводит до ясности,
 И в кладязе глубоком живет истина.

(238)

В данном случае эксперимент Востокова носит до известной степени формалистический характер: используя «русский сказочный размер», он и не думал о необходимости одновременной перестройки всего стилистического состава вещи, — он перевел шиллеровские «Изречения Конфуция», «избрав нарочно предмет отвлеченный, дабы показать, что и таковой, довольно чуждый для простонародной музы предмет не обезображивается одеждой русского размера». ¹⁰ Тот же самый «сказочный размер» использован им в оригинальном стихотворении, лексико-фразеологический склад которого совершенно иной. «Российские реки в 1813 году» — это условно-поэтический монолог, который произносят по случаю изгнания наполеоновских войск «свобожденные реки Российские»:

«Беспечально теки, Волга матушка,
 Через всю святую Русь до синя моря;
 Что не пил, не мучил тебя лютый враг,
 Не багрил своєю кровью поганую,
 Ни ногой он не топтал берегов твоих,
 И в глаза не видал твоих чистых струй!
 Он хотел тебя шлемами вычерпать,
 Расплескать он хотел тебя веслами;
 Но мы за тебя оттерпелися! ..»

(240)

В отличие от перевода из Шиллера, здесь размер не механически соединен со смысловым содержанием, но органически слит со слогом стихотворения. Былинные эпитеты (*Волга матушка, святая Русь, сине море, лютый враг, кровь поганая, чистые струи*) в союзе с образностью, заимствованной из «Слова о полку Игореве» («Он хотел тебя шлемами вычерпать»), образуют стилистическое единство, нарушенное в «Изречениях Конфуция».

¹⁰ А. Востоков. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817, примеч. к стр. 165.

К 1812 г. относится перевод отрывка «Вафтруднер» из «Эдды», тоже исполненный «русским сказочным размером». На этот раз Востоков так мотивировал свой выбор: «Тон скандинавской поэзии несколько сходен с простонародным русским, и потому решился русск[ий] переводчик употребить размер, а отчасти и слог, древних русских стихотворений, как согласнейший с простотою и — так сказать — диковатостью предмета» (313, — разрядка моя, — Е. Э.). Востоков был первым русским переводчиком «Эдды», он должен был найти русское соответствие стилю скандинавского эпоса и, как всегда, пошел путем стилистического эксперимента. Слова Востокова о том, что он употреблял не только размер, но и слог «древних русских стихотворений», важны, — они лишний раз подчеркивают, что поиски Востокова распространялись не только на просодию, но и на стиль в целом. Вот как говорит в его переводе верховный бог скандинавской мифологии Один, обращаясь к мудрому исполину Вафтруднеру:

Зовут меня Перехожим странником.¹¹
Теперь только с дороги. Жаждой мучуся.
По добрый прием, по угощение
В твой дом я зашел, исполинище!

А Вафтруднер ему отвечает:

Непригоже стоять гостю пред хозяином.
Садись ты, перехожий, ногам отдых дай.
За хлебом-солью увидим мы,
В ком больше ума-разума — в госте ли
Али в старом Ветии, в хозяине!

(314)

И эти поиски Востокова тоже были подхвачены позднее, уже в XX в. Замечательный переводчик комедий Аристофана Адриан Пиотровский (30-е годы) во многих отношениях продолжил линию, намеченную Востоковым: стих, которым он передавал древнегреческий хорямб (по-русски — пятистопный ямб с дактилическим окончанием), очень похож на востокровский «русский сказочный размер», а принципы употребления русской народной речи — фразеологии и лексики — тоже во многом соответствуют принципам Востокова.

¹¹ В подлиннике «Гармрад» — отгадчик.

О связи формальных опытов Востокова с его поисками новых стилистических возможностей и нового содержания очень хорошо писал исследователь его творчества В. Н. Орлов: «Изобретение служило в практике Востокова целям наиболее полного и точного выражения мысли средствами стиха. В этом, и только в этом заключается суть вопроса о поэтическом новаторстве Востокова... Новая форма нужна была Востокову не сама по себе, а для того, чтобы выразить новое содержание».¹²

Позднее, в 1825 г., Востоков вернулся к «сказочному стиху» в переводах — на этот раз сербских народных песен. Стилистически эти произведения отличаются целостностью и, так сказать, художественной убедительностью — недаром Пушкин, переводя «Песни западных славян», воспользовался опытом Востокова. Вот как звучит «сказочный стих» в самом известном из восточковских переводов сербских песен — «Жалобной песне благородной Асан-Агиницы»:

Что белеется у рощи у зеленя?
Снег ли то или белые лебеди?
Кабы снег, он скоро растаял бы;
Кабы лебеди были, улетели бы прочь.
Не снег то, не белые лебеди,
А белеется шатер Асан-Аги,
Где он лежит тяжко раненый.
Его мать и сестра посещали там;
Молода жена прийти постыдилася...

(356)

В 1834 г. Пушкин начал переводить ту же балладу, однако в отличие от Востокова ввел хорейское окончание:

Что белеется на горе зеленой?
Снег ли то, али лебеди белы?
Был бы снег — он уж бы растаял,
Были б лебеди — они б улетели.
То не снег и не лебеди белы,
А шатер Аги Асан-аги.
Он лежит в нем, весь люто изранен.
Посетили его сестра и матерь,
Его любя не могла, застыдилася...

(III, 324)

¹² Вл. Орлов. Русские просветители 1790—1800-х годов. М., Гослитгиздат, 1953, стр. 480—481.

Любопытно отметить, что востоковско-пушкинское ритмическое решение до известной степени сходно с тем, к которому пришел Гете, переложивший пятистопным хореем эту же песню по немецкому переводу (Ф. А. Вертеса) книги, которая была источником и для Востокова, и для Мериме, и для Пушкина, — книги аббата Альберто Фортиса «Путешествие по Далмации»:

Was ist Weißes dort am grünen Walde?
Ist es Schnee wohl, oder sind es Schwäne?
Wär es Schnee, er wäre weggeschmolzen,
Wären's Schwäne, wären weggeflogen...¹³

Впрочем, можно полагать, что размер продиктован подлинником, который начинается стихом:

Sto se bieli u gorje zelenoi. . .

Фортис в своей книге дал эту «заплатку» в подлиннике и в собственном стихотворном переложении на итальянский язык: *Che mai biancheggia nel verde bosco*. Мериме в примечаниях к «Гузла», где он приводит прозаический перевод песни, пишет: «Я считаю мой перевод более точным, так как он сделан с участием одного русского, который продиктовал мне подстрочник».¹⁴

«Сказочный стих», разработанный А. Востоковым преимущественно в переводной поэзии, сыграл, как можно видеть, свою роль в деле обогащения русской литературы. Пушкин предсказывал ему еще более блестящую будущность, полагая, что «со временем мы обратимся к белому стиху», и далее: «Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию. Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным» (VII, 298—299).¹⁵

¹³ Goethes Übersetzungen und Bearbeitungen fremder Dichtungen. Leipzig, Insel-Verlag, 1920, S. 617. «Гете, не знавший сербского языка и уловивший сущность ее (этой песни, — Е. Э.) по трем переводам, разгадал все ошибки переводчиков и создал свой перевод, самый верный из всех нам известных», — говорил А. Мицкевич в 1841 г. (А. Мицкевич, Собр. соч. в пяти томах, М., Гослитиздат, т. 4, 1955, стр. 227).

¹⁴ П. Мериме, Собр. соч. в шести томах, М., т. I, 1963, стр. 142.

¹⁵ Приводим определение Востоковым «сказочного стиха», так высоко оцененное Пушкиным: «Первое ударение сказочного стиха русского может переходить с 1-го слога на 2-й и так далее,

Пушкин отчасти ошибся, но лишь отчасти; например, крупнейшая русская эпическая поэма «Кому на Руси жить хорошо» написана белым трехстопным ямбом с преобладающей дактилической клаузулой, т. е. стихом, очень близким к тому, который разрабатывал Востоков (совпадают трехударность, безрифменность, дактилическое окончание).

2

Вспомним, чему мы научились у Шиллера; вспомним о его влиянии на всю нашу юность, на все наши порывы к высокому!

А. В. Дружинин, «Шиллер в переводе русских поэтов» (1857).

В 1811 г. Востоков перевел стихотворение Шиллера «Des Mädchens Klage» (1798), которое в подлиннике носит народно-песенный характер:

Der Eichwald brauset,
Die Wolken ziehn,
Das Mägdlein sitzt
An Ufers Grün,
Es bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht,
Und sie seufzt hinaus in die finstere Nacht,
Das Auge von Weinen getrübet:

«Das Herz ist gestorben,
Die Welt ist leer,

даже на 5-й слог. Второе или среднее ударение отделено от первого по крайней мере одним кратким слогом, но может отделяться от оногo 4-мя, 5-ю и даже 6-ю краткими, смотря по величине стиха. Третье или последнее ударение имеет непременно свое место на 3-м от конца слоге. Таким образом, с тремя частями своими русский стих принимает более ста вариаций» (А. Востоков. Опыт о русском стихосложении, стр. 144—145). Для 8-сложного стиха Востоков приводит такую таблицу:

—	—		—	—		—	—	—
—	—		—	—		—	—	—
—	—		—	—		—	—	—

Б. В. Томашевский указывает на то, что «в исторических песнях встречается размер, близкий к тому, который думал воспроизвести Востоков» (Генезис «Песен западных славян». — В кн.: Б. В. Томашевский. О стихе. Л., «Прибой», 1929, стр. 80).

Und weiter gibt sie
Dem Wunsche nichts mehr.
Du Heilige, rufe dein Kind zurück,
Ich habe genossen das irdische Glück,
Ich habe gelebt und geliebet!»

(I, 243)

Песню эту в 1807 г. воссоздал В. Жуковский; его перевод («Тоска по милом») сразу стал необычайно популярным, и Глинка положил его на музыку. Жуковский, стремясь ближе передать шиллеровскую поэтическую интонацию, преобразовал строфу; он увеличил ее вторую часть до четырех стихов (вместо трех), несколько перестроил рифмовку и выровнял паузник до размеренного амфибрахия:

Дубрава шумит;
Собираются тучи;
На берег зыбучий
Склонившись, сидит
В слезах, пригорюнясь, девица-краса;
И полночь, и буря мрачат небеса;
И черные волны, вздымаясь, бунтуют;
И тяжкие вздохи грудь белу волнуют.

«Душа отцвела;
Природа уныла;
Любовь изменила,
Любовь унесла
Надежду, надежду — мой сладкий удел.
Куда ты, мой ангел, куда улетел?
Ах, полно! Я счастьем мирским насладилась:
Жила, и любила... и друга лишилась...»¹⁶

В следующих двух строфах Жуковский изменил сюжет стихотворения: у Шиллера голос богоматери с небес вопрошает девушку, что ниспослать ей в утешение, а девушка отвечает: единственная для нее теперь услада — скорбь и слезы по ушедшему другу. Жуковский снял диалог, остались лишь сетования «девицы-красы»; кроме того, он ослабил шиллеровскую мысль о противоречивости или, говоря нашим языком, диалектичности скорби (скорбь — услада):

«... Das süßeste Glück für die trauernde Brust
Nach der schönen Liebe verschwundener Lust
Sind der Liebe Schmerzen und Klagen».

(I, 243)

¹⁶ В. А. Жуковский, Стихотворения, Л., «Советский писатель», 1956 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 88.

У Жуковского снята парадоксальность сочетания «Das süßeste Glück... Sind... der Liebe Schmerzen und Klagen» (Сладчайшее счастье — боль и сетования любви):

Но сладкое счастье не дважды цветет,
Пусть же драгое в слезах оживет;
Любовь, ты погибла; ты, радость, умчалась;
Одна о минувшем тоска мне осталась.

Стихотворение Шиллера, изменив под пером Жуковского концовку, окончательно превратилось в сентиментальную песню-жалобу. Песенность усилилась благодаря устранению диалога и выравниванию ритма; острая мысль, содержащаяся в шиллеровской вещи, уступила место зыбкому настроению.

А. Востоков перевел ту же песню четыре года спустя после Жуковского, возможно, с целью полемической. Подобно Жуковскому, насытившему авторскую речь стихотворения народно-песенными словами и оборотами (*берег зыбуций, пригорюнясь, девица-краса, грудь белу*), Востоков придерживается русско-фольклорного склада, только национальная русская выразительность значительно усилена уменьшительно-ласкательными суффиксами (*дубровушка, жалобнехонько*):

Небо пасмурно, дубровушка шумит,
Красна девица на бережку сидит,
Раздробляется у ног ее волна,
Но сидит и, слезно глядя в мрак, она
Жалобнехонько возговорит:

«Сердце веее, ты замерло! Весь свет
Опустел — уже мне лестного в нем нет.
Мать пречистая, к себе меня возьми,
Я отведала блаженства на земли,
Я любила на веку своем».

(310)

В развитии сюжета Востоков близок Шиллеру, сохранен диалог с богородицей и острое заключение:

«... Только жалобой мне сердце усладить
После радостей потерянных».

Не только форма стихотворения у Востокова перестроена, но и все стихотворение переключено в иную стилистическую тональность — русской народно-литературной баллады. Различие между переводами Жуковского и Востокова можно определить так: у Жуковского стихо-

творение Шиллера преобразовано под влиянием субъективного лирического настроения, у Востокова оно переключено в другой поэтический жанр. Первый переводчик использует оригинал как предлог для выражения собственных переживаний, второй — ищет в русской поэзии свойственных ей форм для наиболее полного выражения шиллеровского поэтического содержания. Чтобы понять своеобразие обоих переводов начала XIX в., можно их сравнить с более поздними пересозданиями «Жалобы девушки».

В переводе, сделанном в семидесятых годах XIX в. В. Лялиным, стихотворение-песня Шиллера приобрело нейтрально-литературный характер — оно как бы вообще лишилось всякого стиля:

Собираются тучи; лес глухо шумит.
Склонясь над рекою, девица сидит.
Вздываются волны сильней и сильней...
И слезы невольно бегут из очей —
И песнь ее льется упыло: —

«Разбилось сердце и мир опустел!
Мне счастья нет больше, свершен мой удел.
О, мать святая, возьми ты меня!
Все счастье земное изведала я:
Жила я и в жизни любила!».¹⁷

Шиллер включил вариант двух строф своего стихотворения в трагедию «Пикколомини» (III, 7), вложив его в уста Теклы и заменив *sitzt* (сидит) на *wandelt* (бродит), а также объединив полустихия в одной строке. Вот эти строфы в новейшем переводе Н. Славятинского:

Дубрава шумит, и ночь темна.
По берегу дева бродит, одна.
И плещет в берег волна за волной,
А дева поет во тьме ночной,
Поет, обливаясь слезами:

«Все в сердце мертво, померкнул свет,
И больше надежд и желаний нет.
К себе, о благая, меня призови.
Я счастье земное позпала в любви,
А ныне простилась с мечтами».¹⁸

¹⁷ Немецкие поэты в биографиях и образцах. Под редакцией Н. В. Гербеля. СПб., 1877, стр. 228.

¹⁸ Ф. Шиллер, Избр. произв. в двух томах, М., Гослитиздат, т. 2, 1959, стр. 115.

Переводчик нашего времени меньше задумывается над художественной равноценностью перевода и подлинника, чем то делали его далекие предшественники. И Жуковский, и Востоков видели, какое большое значение для шиллеровской песни имеет ее фольклорный характер (Das Mägdlein, an Ufers Grün), и искали путей для его воссоздания. Пути, быть может, и неверные с точки зрения современного подхода к оригиналу, русифицирующие текст, но интересные и во всяком случае перспективные. Н. Славятинский умело и точно воспроизвел внешнюю форму шиллеровских строф — размер, расположение рифм, он передал ритмико-синтаксическое движение и даже поэтическую интонацию оригинала. Но простодушная «Mägdlein» стала у него литературной «девой», и стихотворение тотчас потеряло жизненность и непосредственность. В другом новейшем переводе (Н. Чуковского) «Mägdlein» стала «пастушкой»:

Дубы расшумелись,
И туча летит;
В траве над водою
Пастушка сидит.
У ног ее плещет волна, волна,
И во мраке печально вздыхает она,
Ей взоры слеза затемнила.

«И сердце разбито,
И пуст весь свет,
И больше желаний
Не будет и нет.
Позвать свою дочь, богоматерь, вели,
Уже я изведала счастье земли,
Уже отжила, отлюбила».¹⁹

Несмотря на кажущуюся точность, стихотворение стилистически переосмыслено: «пастушка», едва появившись, влечет за собой множество литературных воспоминаний, никакого отношения к Шиллеру не имеющих:

Уже восходит солнце, стада идут в луга,
Струи в потоках плещут в крутые берега.
Любезная пастушка овец уж погнала
И на вечер сегодня в лесок меня звала.

Или:

Негде, в малепьком леску,
При потоках речки,

¹⁹ Ф. Шиллер, Собр. соч. в семи томах, М., Гослитиздат, т. 1, 1955, стр. 302.

Что бежала по песку,
Стереглись овечки.
Там пастушка с пастухом
На берегу была крутом.
И в струях мелких вод с ним она плескалась.

Оба примера — из песен А. П. Сумарокова и относятся к 1755 г.²⁰ Что же тащит за собой в текст «пастушка»? Традиционно-поэтические сочетания «печально вздыхает», «взоры слеза затемнила», «сердце разбито», «любовные муки и стоны». Все это ближе к галантным песням Сумарокова, чем к поражающему своей скромной и искренней простотой стихотворению Шиллера. Как ни преувеличивал Востоков русский колорит, он избежал классицистической бапальности, и, кроме того, в его переводе несомненно определенный стиль. Его «красна девица» (как и «девица-краса» у Жуковского) интересней, поэтичней, да и вернее, чем «девица», «дева», «пастушка» у позднейших переводчиков. Так что поиски Востокова и сегодня поучительны.

А. Востоков всесторонне использовал и художественные возможности русских разностопных размеров, стремясь применить их для передачи тех или иных особенностей чужезычной поэзии. При этом и здесь для него имели значение не только — и, может быть, даже не столько — вопросы просодии, сколько вопросы стиля и интонации. Это мы видим, например, в переводе стихотворения Шиллера «Die Worte des Glaubens» («Слова веры», 1797), исполненном в 1812 и переработанном в 1820 г. У Шиллера первые две строфы гласят:

Drei Worte nenn' ich euch, inhaltschwer,
Sie gehen von Munde zu Munde;
Doch stammen sie nicht von außen her,
Das Herz nur gibt davon Kunde.
Dem Menschen ist aller Wert geraubt,
Wenn er nicht mehr an die drei Worte glaubt.
Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei,
Und würd' er in Ketten geboren.
Laßt euch nicht irren des Pöbels Geschrei,
Nicht den Mißbrauch rasender Toren!
Vor dem Sklaven, wenn er die Kette bricht,
Vor dem freien Menschen erzittert nicht!

(I, 189)

²⁰ А. П. Сумароков, Избр. произв., Л., «Советский писатель», 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 264—265.

У Шиллера — строфа из шести стихов, связанных рифмовкой по схеме аВаВсс и метрически представляющих собой четырех- и трехдольный паузник с чередованием 4—3—4—3—4—4. В переводе Востокова сохранены шестистишия и первые две строфы таковы:

Три слова важные скажу я вам,
Которы искони весь свет твердит и слышит;
Нам не учиться сим словам,
Сама Природа их у нас на сердце пишет.
И презрел сам себя, несчастен стал вовек,
Когда сим трем словам не верит человек:

Что он свободным создан! — так, свободным,
Хотя б окован он родился. Пусть народным
Мучителям своекорысть лютит!
Слепая чернь сама под иго пусть бежит!
Но криком яростным безумцев не смущайтесь;
И если раб дерзнет оковы сокрушить,

Его не ужасайтесь:
Свободный человек не должен вас страшить.²¹

(214)

Востоков разрушил структуру стихотворения, но, видимо, сделал это не от беспомощности — он умел, когда считал необходимым, сохранять и сложные строфические формы, — а в поисках особой выразительности, свойственной русскому разностопнику. Чередуя цезурованный шестистопный ямб с пяти- и четырехстопным, он старается использовать это чередование для выделения наиболее важных словосочетаний и таким образом преодолеть ритмическую инерцию равностопных размеров. Заметим кстати, что вторая строфа этого стихотворения оказалась ареной незримых политических схваток, которые, вероятно, остались незамеченными большинством читателей русского Шиллера. Приспосабливаясь к требованиям цензуры своего времени, Востоков в 1820 г. заменил ярко революционный вариант первой редакции своего перевода другим, спокойным, даже оппортунистическим:

Что создан он принять *свободу*, дар небесный.
Что для него всегда порядок и закон

²¹ Цит. по тексту в кн.: А. Востоков, Стихотворения. Вл. Орлов в комментариях опубликовал первую редакцию по рукописи (Вл. Орлов. Русские просветители 1790—1800-х годов, стр. 406—407).

С свободой истинной совместны,
И только рабствуя страстям, несчастен он.

(214)

Перевод А. Струговщикова, относящийся к середине XIX в., вкладывает в эту строфу чисто моральное содержание:

Он веровать должен, что с волей рожден,
Должен верить в свое назначенье:
Рабом своей воли останется он,
Если в душу проникнет сомненье.
Та свобода вне силы, вне власти земной,
И свободен лишь тот, кто владеет собой.²²

Между тем если внимательно вчитаться в шиллеровский текст, он и в самом деле оставляет повод для сомнений. Что значат последние два стиха?

Vor dem Sklaven, wenn er die Kette bricht,
Vor dem freien Menschen erzittert nicht!

Их можно истолковать двояко: (erzittert) 1) vor dem Sklaven, wenn er die Kette bricht, (aber) vor dem freien Menschen erzittert nicht (Страшитесь раба, сокрушающего цепи, но не страшитесь свободного человека) или 2) (weder) vor dem Sklaven, wenn er die Kette bricht, (noch) vor dem freien Menschen (Не страшитесь ни раба, сокрушающего цепи, ни свободного человека). От того, как прочесть эти строки, зависит очень многое — они формулируют отношение Шиллера к революции: либо отрицательное — при первом варианте, либо положительное — при втором. Востоков прочел эти строки так, что увидел в них Шиллера-мятежника:

И если раб дерзнет оковы сокрушить,
Его не ужасайтесь...

Он как бы поставил знак равенства между освободившимся рабом и свободным человеком. Совсем иначе прочел эту строфу Лев Гинзбург, переведивший «Слова веры» для новейшего собрания сочинений Шиллера:

Свободными люди рождаются на свет,
Свободными даже в оковах.
И пусть не обманет вас черни навет

²² Немецкие поэты в биографиях и образцах, стр. 228.

И ярость безумцев суровых.
Страшитесь раба, что порвал кандалы, —
Лишь только свободный достоин хвалы.²³

При таком чтении Шиллер 1797 г. оказывается пламенным сторонником свободы, но и не менее пламенным противником революции. Надо думать, что прав Л. Гинзбург: Шиллер, очевидно, имеет здесь в виду не политическую свободу, но кантианскую «внутреннюю свободу разумного существа».²⁴ При таком чтении и А. Струговщиков, казалось бы, далеко ушедший от шиллеровского текста, в конечном счете не столь уж неправ.

Так или иначе, у Востокова была своя концепция этого стихотворения и вообще творчества Шиллера (ср. его «При известии о смерти Шиллера», 1805). И эту концепцию он последовательно осуществил в своем переводе, используя интонационные возможности русского разностоящего стиха. Более поздние переводчики — особенно наши современники — ушли далеко вперед в смысле умения воспроизвести внешнюю и внутреннюю форму шиллеровской поэзии, но кое-что они при этом утратили: может быть, главное, в чем они уступают Востокову, это пафос поиска. Востоков не только искал, но и нашел в разностоящем ямбе особый источник интонационной энергии. Имел ли он в этом смысле последователей? Их немного, но в XX в. они все же появились. Назовем хотя бы Т. Л. Щепкину-Куперник, переводчицу драматургии Э. Ростана, которая, например, в «Сирано де Бержераке» регулярный александрийский стих (иногда, впрочем, лишенный цезуры) воспроизводила стихом разностоящим, извлекая из чередования строк разной длины яркие интонационные эффекты; она стремилась к тому, чтобы перевод воспринимался на фоне «Горя от ума» и «Маскарада» — шедевров русского стихотворного театра. Т. Л. Щепкина-Куперник добилась необыкновенного успеха — «Сирано де Бержерак» в ее переводе остается образцом драматургического перевода. Скорее всего, Щепкина-Куперник не знала об экспериментах Востокова, однако в известном смысле оказалась его наследницей.

²³ Ф. Шиллер, Собр. соч. в семи томах, т. 1, стр. 252.

²⁴ В этом плане истолковывает стихотворение «Слова веры» Н. Вильмонт в кн.: Ф. Шиллер, Собр. соч., т. 1, стр. 749.

... Ведаю, что такие стихи иным стихами, за тем недостатком рифмы, не покажутся; но ежели они изволят прилежно примечать, найдут в них некое мерное согласие и некий приятный звон, который, надеюсь, докажет, что в сочинении стихов наших можно и без рифмы обойтись.

Антиох Кантемир, «Предисловие к „Письмам“ Горация» (1742).

Особый интерес представляют опыты Востокова в области перевода античной поэзии и приживления к русской литературе ее стиховых форм. В его сборнике 1805 г. «Опыты лирические» содержатся стихотворения, написанные размерами, которые представляют собой имитацию древних логоэдических метров. В предисловии к 1-й части сборника Востоков писал о том, что автор «подвергает суду просвещенных критиков новые размеры, взятые, по примеру немцев, с латинского и греческого. Намерение его было испытать их на русском языке». Эти опыты основаны на убеждении Востокова в том, что русский язык способен воспроизвести все метрические особенности греческой и римской поэзии. «Желательно, чтобы русская поэзия обогатилась приятными размерами греков и римлян; язык наш духом своим ближе всех языков европейских к Вергилиеву и Горациеву языку».²⁵ Востоков включает в «Опыты лирические» цикл «Три Горациевы оды», причем все три переведены по-разному: «К Аполлону, или Желания поэта» (кн. 1, ода XXXI) — четырехстопным ямбом с перекрестной рифмовкой и без деления на строфы:

О чем в Аполлоновом храме
Усердно молится Поэт,
При воскуренном фимиаме,
Коль вина на алтарь лиез?...

(163)

«К Лицинию, о средственности» (кн. 2, ода X) — четверостишиями четырехстопного ямба со смежной рифмой:

Равно несчастны, о Лициний,
Кто тщится плыть против вершины,
И кто, страшась слишком волн,
Близ берега свой держит челн.

(164)

²⁵ Журн. Мин. нар. просв., 1890, март, стр. 65.

Наконец, «К Меценату, о спокойствии духа» (кн. 3, ода XXIX) — алкеевой строфой:

Премудро скрыли боги грядущее
От наших взоров темною ночью,
Смеясь, что мы свои заботы
Вдаль простираем. Что днесь пред нами,

О том помыслим! прочее, столько же
Как Тибр, измене всякой подвержено:
Река, впадающая в море
Тихо в иной день, брегам покорно;

В иной день волны пенисты, мутные
Стремяща; камни, корни срывающа;
Под стоном гор, дубрав окрестных,
Домы, стада уносяща в море.

(165)

Опять же здесь для Востокова дело не только в метрическом эксперименте. В этих оказавшихся на русском языке вполне осуществимыми сложных строфах — особый, подчиненный новому стилистическому заданию синтаксис и особый словарь. Для синтаксиса характерна разветвленность сложноподчиненных предложений и многообразие инверсий, подражающих латинскому строю речи. (Восток-ков нашел в этом отношении последователя в лице В. Брюсова — переводчика «Энеиды», стремившегося русскими средствами воспроизвести языковые особенности латинских конструкций.) Не менее важно и стремление Востокова передать движение латинского стиха воспроизведением переносов из стиха в стих и — что еще интереснее — из строфы в строфу.

Отношение Востокова к переводу греко-латинской поэзии на русский язык весьма характерно для его литературной позиции переводчика-просветителя. До него делались опыты передачи античных стиховых форм, однако эти опыты носили до известной степени компромиссный характер: поэты-переводчики XVIII в. искали способов приспособиться к вкусам своего читателя и дать ему возможность без особого напряжения прочитать предлагаемый текст. В середине века В. Третьяковский в работе «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755) приводил примеры строф «сафической» и «горацианской», предварительно замечая: «Что же до греческой строфы сафической и латинской горацианской, то им сообщаю здесь примеры, ибо они особливы в своем составе, описанном в моем „Способе“».

Сафическая

Совесть кто в себе || непорочну весть,
Правов | чисто|та || завсегда в ком есть:
Не бо|ится тот || охужден пропасти:
Бодр и в панасти.

Горацянская

Кедры не всегда || вихрем ломаются;
Ліста не в весь год || роцци липаются:
И ведро после туч бывает,
В весну и дерево | процве|тает.

Ясно, что в двух последних стихах горацянския строфы нет пресечения».²⁶

Тредиаковский, как видим, воспроизводит лишь схему метра, нимало не заботясь о стилистическом строе той или иной строфы, — его указания носят формально-нормативный характер (к тому же он вводит рифму, чуждую античному стихосложению, без нее советовал обходиться уже А. Кантемир). Честь открытия нового поэтического слога принадлежит не ему, а Ломоносову. Об этом писал Л. И. Тимофеев: «Ломоносов не только обратился к новому ритму, но и связал эту ритмическую реформу с новой лексикой и новым синтаксисом... Создание нового стиха в начале XVIII века было не только созданием новой формы, но и созданием нового содержания».²⁷

Однако приживление античных размеров к русскому стиху Ломоносова не увлекало — он довольствовался равносложными метрами и главным образом ямбом. А. П. Сумароков, вслед за Тредиаковским, изучал внутренние ресурсы логоэдов, но, в сущности, не шел дальше очень приблизительного подражания метрической схеме. Вот как начинается его «Ода горацянская» (1758):

Скажи свое веселье, Нева, ты мне,
Что сталося за счастье сей стране?
Здесь молния, играя, блещет,
Радостны громы селитра мечет.

Глашу по всем местам, разнося трубой
Вселенной нову весть, о Нева, с тобой:
Простерлося Петрово племя,
Россам продлится блаженно время.²⁸

²⁶ В. К. Тредиаковский, Избр. произв., М.—Л., «Советский писатель», 1963, стр. 448—449.

²⁷ Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., Гослитиздат, 1958, стр. 338—339.

²⁸ А. П. Сумароков, Избр. произв., стр. 100.

Сумароковский опыт «Оды сафической» звучит так:

Долго ль мучить будешь ты, грудь герзая?
Рань ты сердце сильно, его пронзая.
Рань меня ты, только не рань к несчастью,
Пленного страстью.

Зрак твой в мысли, властвуя, обитает,
Непрестанно сердце тобою тает;
Весь наполнен ум мой тобой единой,
Муки причиной.²⁹

Ища метрического подобия, наши реформаторы стиха XVIII в. не шли дальше более или менее верного воспроизведения схемы. Востокова же интересовал стиль в широком смысле этого понятия. На первый план у него выдвинулись вопросы иного подобия — интонационно-синтаксического. С этой точки зрения поучительно сопоставление переводов горацевых од, выполненных четырехстопным ямбом, с одной стороны, и «горацианской» (т. е. алкеевой) строфой — с другой. В первых двух одах («К Аполлону» и «К Лицинию») предложение — в соответствии с традицией классического стиха — охватывает одив, чаще два или четыре стиха, не перебрасывается в соседний стих и уж во всяком случае в следующую строфу. Вот типичные строфы из оды «К Лицинию» (двойная косая черта отмечает условный конец предложения):

Для древ высоких ветер страшен; //
Главам превознесенных башен
Паденье злейшее грозит, //
И в темя гор перун разит, //

Но в бедствии не унывает, //
А в счастья готов бывает
К пременам рока бодрый дух: //
Вратится вечно счастья круг... //

(164)

В оде «К Меценату» — совсем иная картина, интонационно-синтаксическое движение здесь зависит от разных переносов (enjambements) — не только из стиха в стих, но, что особенно непривычно, из строфы в строфу (ср. приведенные выше две начальные строфы):

... Что днесь пред нами,
О том помыслим!

²⁹ Там же, стр. 101—102.

Или в другой оде — «К кораблю» (кн. 14, ода I,
у Горация — «К республике»):

Ветрил нет у тебя целых // и нет уже —
Коиx можно б призвать в нужде — богов твоих. //
Тщетно родом гордишься,
Что из славных Понтийских соси

Ты состроен. // Вотще хв́алишься именем:
Не защита пловцу л́епая живопись,
Коей ты изукрашен. //
Берегись, чтоб опять не стать

Злым игралищем бурь. // Сколько недавно мне
Стоил слез ты, корабль, сколько забот теперь!
Не вдавайся в неверну
Зыбь, // где много блестящих скал.³⁰

(300)

Интонационное своеобразие этого перевода определяется не только броскими enjambements, которых в этих трех строфах пять, из них три — строфических, но и необычайными для русского стиха вводными предложениями, затрудняющими речь, лишаящими ее плавности («... нет уже — / Коиx можно б призвать в нужде — богов твоих»). Востоков все это строил сознательно, руководствуясь определенной точкой зрения на задачи перевода стихов. В обширном примечании к «Одам из Горация» в «Опытах лирических» он писал, что «переводил Горация не как мастер, а как ученик. Не имел иного руководителя, кроме некоторых книг, придерживался он быть может слишком рабски подлинника своего, в вещах побочных — в механизме стихов. От того-то сие наблюдение размеров, от того сии из одного стиха в другой переносы речей, которые сами по себе редко красоту составляют, но переводчику казались нужными, чтобы точно изобразить форму оригинала... В Горациевых же стихотворениях видим мы еще одну особенность (общую ему и греческим лирикам), а именно: перенос смысла из строфы в другую. Но в этом еще более имеет он подражателей, нежели в строчных переносах, да и всяк, кто сколько-нибудь постигнет лирический ход мыслей, почувствует, что такие переносы иногда необходимы, и сие не только в таком случае, когда строфы состоят из четырех или шести сти-

³⁰ Впервые опубликовано В. Орловым по рукописи 1808 г. в кн.: А. Востоков, Стихотворения, 1935.

хов, но даже из осьми и десяти. Такие строфы с переносами, по замечанию самого Клопштока, неудобны к положению на ноты и к пенью. Но мне кажется, что и не имеют в том нужды. Ода, кантата и песня (по нынешнему сих слов значению) суть три вещи различные. Песня и кантата поются в свойственных им родах музыки, ода не поется, а читается: она есть более предмет понятия нашего, нежели предмет слуха, и хотя требует плавнейшего течения слов, согласнейших звуков и вообще так сказать музыкальнейших стихов, но не для того ли почти, чтобы могла тем более обойтись без прямого пособия музыки, чтобы доставляла понятию нашему собственную, тончайшую музыку, внятную душе, — музыку, в которой не столько важны число и мера слов, сколько число и мера мыслей. По сему кажется мне, что переносы из одной строфы в другую, происходящие от быстроты и изобилия мыслей, свойственны оде».³¹ Мы позволили себе эти длинные выписки, желая показать, как глубоко задумывался Востоков над содержательностью стиховой формы и как его поиски новых ритмо-интонационных путей остаются актуальными по сей день.

Надо заметить, что Востоков отнюдь не был пуристом или догматиком, он не собирался непременно навязывать читателям чуждые его слуху логаздические размеры. В примечании к стихотворению «К Борею и Мане» (1802) он писал: «Все сии пробы дактилических и иных разно-стопных стихов не для того выставлены, чтобы требовать точного им подражания и хотеть на русском языке именно сафических, алцейских, асклепиадейских, фрекратийских стихов. Нет; пусть бы это только побудило молодых наших поэтов заняться обработанием собственной нашей просодии, не ограничиваясь в одних ямбах и хорях, но испытывая все пути, пользуясь всеми пособиями, которые предлагает нам наш славянорусский язык, благомерный и звучный».³² Старания Востокова и в этом отношении не остались напрасными. Ряд современников признали их плодотворными. Так, позднее П. А. Вяземский отмечал, что Востоков «часто и нередко удачно покорял русскую просодию разнообразным метрам

³¹ Опыты лирические и другие сочинения в стихах Александра Востокова, ч. II. СПб., 1806, стр. 50.

³² Там же, ч. I, стр. 52.

древних языков».³³ А. П. А. Плетнев в 1844 г. одобрял Востокова за то, что тот, «обогатившись сокровищами латинской и немецкой поэзии, внес в это искусство разнообразие всех метров древних и новейших и придал стихам новость содержания, несколько живых красок и свободу в выборе предметов».³⁴ Опыты Востокова в самом деле не пропали втуне: они, оправдав оценку некоторых проницательных современников, действительно предсказали пути развития русского стиха, на протяжении XIX в. успешно преодолевшего мертвящую метрическую норму и вышедшего на простор дольников, акцентных размеров и в конечном счете современного свободного стиха.

Поэты, двигавшие русский стих по пути его «деканонизации», — Тютчев, Фет, Блок, Хлебников, Цветаева, Маяковский зачастую почти не знали ни творчества Востокова, ни его теоретических идей. Однако объективно Востоков как поэт-переводчик, как теоретик стихотворного перевода и вообще стиха предугадал эволюцию русских поэтических форм. Переводчик-просветитель, он оказался предшественником многих современных нам поисков и находок в области стихотворного перевода еще и потому, что в своем творчестве осуществлял характерный для нынешнего этапа переводческого искусства синтез поэзии и научного исследования.³⁵

³³ Старая записная книжка. — Русский архив, 1874, т. I, стлб. 1341.

³⁴ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. II. СПб., 1896, стр. 231. Цит. по: Вл. Орлов. Русские просветители 1790—1800-х годов, стр. 463.

³⁵ О дальнейших путях поэтического перевода в России см.: Е. Эткнд. Поэтический перевод в истории русской литературы. — В кн.: Мастера русского стихотворного перевода, кн. 1. Л., «Советский писатель», 1968 (Библиотека поэта. Большая серия). См. также: Е. Эткнд. Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики. Автореф. докт. дисс. Л., 1965; Е. Эткнд. Французская поэзия в зеркале русской литературы. — В кн.: Французские стихи в переводе русских поэтов XIX—XX вв. М., «Прогресс», 1969.

Моя работа уже была в производстве, когда появилась содержательная статья Ю. Д. Левина «О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма» (в сб.: Ранние романтические веяния. Л., «Наука», 1972), полемизирующая с рядом моих положений.

СУМРАЧНЫЙ ГЕРМАНСКИЙ ГЕНИЙ

1

В бореньи с трудностью силач необычайный. . .

П. Вяземский, «К В. А. Жуковскому»
(1819).

Жуковский смиренно, но и гордо признавался: «Я не самобытный поэт, а переводчик, — впрочем, весьма замечательный» (письмо к О. Смирновой от 13/25 октября 1845 г.). В письме же к Гоголю он говорил о единстве своего творчества — переводческого и лирического: «...у меня почти все чужое или по поводу чужого, — и все, однако, мое» (20 января 1850 г.). Та же мысль в интереснейшем письме к Фогелю, где говорится о том, что хороших переводов из Жуковского на немецкий язык нет; Жуковский в этой связи замечал: «...могу однакож указать вам легкий способ познакомиться со мною как с поэтом, то есть с лучшей моей стороны». Он советует Фогелю прочесть в подлиннике стихотворения, переведенные им из Шиллера, Гете, Гебеля, Рюккерта и Ламот-Фуке, и кончает письмо так: «Читая все эти стихотворения, верьте или старайтесь уверить себя, что они все переведены с русского, с Жуковского, или *vice versa* [наоборот]; ... тогда будете иметь полное, верное понятие о поэтическом моем даровании, гораздо выгоднее того, если бы знали его *in naturalibus* [в естественном виде]».¹

Конечно, Жуковский скромничает: в его переводах присутствует прежде всего он сам, и его талант не в перевоплощении, а в верности себе. Очень хорошо сформули-

¹ Русский Архив, 1902, май, стр. 145.

ровал это Н. В. Гоголь: «Не знаешь, как назвать его, — переводчиком или оригинальным поэтом. Переводчик теряет собственную личность, но Жуковский показал ее больше всех наших поэтов... Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность — это загадка, но она так и видится всем... Появление такого поэта могло произойти только среди русского народа, в котором так силен гений восприимчивости, данный ему, может быть, на то, чтобы оправить в лучшую оправу все, что не оценено, не возделано и пренебрежено другими народами».²

Гоголь высказал в связи с творчеством Жуковского главный вопрос: «Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность?». Как же эти противоположные достоинства — высокая объективность и крайняя субъективность — соединялись в творчестве Жуковского? Это и центральная проблема Жуковского-переводчика и одновременно главная проблема вообще романтического перевода, представленного в России, если говорить лишь о больших поэтах, еще и именами молодого Пушкина, Тютчева, Лермонтова, а позднее Инн. Анненского, Блока.

2

Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем.

А. Пушкин, «О поэтическом слоге» (1828).

Жуковский прожил долгую жизнь и проделал значительную эволюцию, важнейшим фактором его изменения был поэтический опыт его ученика и младшего друга, Пушкина; известная надпись на подаренном Пушкину в 1820 г. портрете «Победителю-ученику от побежденного учителя» была не формулой светской учтивости, но кон-

² Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., М., Изд-во АН СССР, 1940—1952, т. VIII, стр. 377, 379.

статацией реального факта. В то же время можно утверждать и другое: как ни менялся стиль, вернее, слог Жуковского за полстолетие его творческой работы, но принципы, которыми он руководствовался и которые были основой его художественного мировоззрения, по существу оставались неизменными, несмотря на влияние Пушкина, Гоголя, Лермонтова и прочих сменявших друг друга современников Жуковского. Наиболее наглядно эту эволюцию Жуковского и эту его верность самому себе можно, пожалуй, показать на переводах стихотворения Томаса Грея (1716—1771) «Элегия, написанная на сельском кладбище» (*Elegy Written in a Country Churchyard*), исполненных с интервалом почти в четыре десятилетия, в 1802 и 1839 г. Между этими переводами лежит все творчество Пушкина, а также вся лирика, все баллады, эпические и драматические произведения самого Жуковского. К переводу 1839 г. Жуковский дал примечание: «Греева Элегия переведена мною в 1802 году и напечатана в „Вестнике Европы“, который в 1802 и 1803 году был издаваем Н. М. Карамзиным. Это мое первое напечатанное стихотворение. Оно было посвящено тогда Андрею Ивановичу Тургеневу. Находясь в мае месяце 1839 года в Виндзоре, я посетил кладбище, подавшее Грею мысль написать его элегию (оно находится в деревне Stock-Poges, неподалеку от Виндзора); там я перечитал прекрасную Грееву поэму и вздумал снова перевести ее, как можно ближе к подлиннику...».³ Впоследствии Жуковский печатал в собраниях своих стихотворений оба эти перевода как произведения самостоятельные — факт, достаточно примечательный сам по себе, если учесть, что по внешнему, смысловому содержанию они тождественны.

Перевод 1802 г. имел для творчества Жуковского значение особенное. П. А. Плетнев свидетельствовал, что «„Сельское кладбище“ сразу поставило Жуковского в ряды лучших русских поэтов. Карамзин — на другой год после напечатания этого стихотворения, — говоря о Богдановиче, приводил в своем разборе один стих из элегии Жуковского, как будто это было всем известное

³ Полное собрание сочинений В. А. Жуковского в двенадцати томах. Под ред. проф. А. С. Архангельского, т. IV, СПб., 1902, стр. 175. Цитаты из прозы Жуковского далее даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

место из Ломоносова и Державина». ⁴ Понимая это, Жуковский много лет спустя все же создал новый вариант того своего перевода, который уже стал фактом истории русской литературы, — тем самым Жуковский как бы прямо говорил своему читателю об изменениях, происшедших в нем и его эстетике, о своих новых позициях в поэзии и поэтическом переводе. ⁵

Первый перевод «Сельского кладбища» исполнен стихом, в целом близким к подлиннику. Правда, вместо пятистопного ямба подлинника Жуковский использовал четверостишия шестистопного ямба с чередованием женских и мужских окончаний, которого нет у Грея (для русского стиха такое чередование естественно, а по-английски весьма редко). Жуковский в переводах из английских поэтов почти никогда не обходился без чередования мужских и женских (назовем лишь «Шильонский узник» Байрона и «Суд в подземелье» Вальтера Скотта, переведенные им соответственно в 1822 и 1832 гг. со сплошными мужскими рифмами). Форма, таким образом, избрана другая — самый стих диктует другую поэтическую интонацию: нецезурованный пятистопник Грея влечет за собой непрерывность речевого потока, во всяком случае в пределах строфы, тогда как шестистопный ямб, членясь на равные полустишия, обуславливает симметрию и заданную монотонность.

Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,
Where heaves the turf in many a mould'ring heap,
Each in his narrow cell for ever laid,
The rude forefathers of the hamlet sleep.

Под кровом черных сосн || и вязов наклоненных,
Которые окрест, || развесившись, стоят,
Здесь праотцы села, || в гробах уединенных
Навеки затворясь, || сном непробудным спят. ⁶

⁴ П. А. Плетнев. О жизни и сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1853, стр. 25.

⁵ Н. В. Гоголь в 1846 г. отмечал: «В последнее время в Жуковском стал замечаться перелом поэтического направления... [после «Ундины», 1831—1836] он добыл какой-то прозрачный язык, который ту же вещь показывает еще видней, чем она есть у самого хозяина, у которого он взял ее. Даже прежняя воздушная неопределенность стиха его исчезла: стих его стал крепче и тверже» (Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 378).

⁶ В. А. Жуковский, Стихотворения, Л., «Советский писатель», 1956 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 66. Далее стихи Жуковского цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

Различие между Греевым пятистопным ямбом (который в английской традиции именуется «героическим стихом») и шестистопным стихом Жуковского не количественное, а качественное — интонационно-ритмическое (и даже архитектурное): мелодическое повествование уступает место декламации, еще гораздо более напевной. Однако различие метрическое — лишь внешний сигнал более глубоких расхождений. Поэтический слог Грея, как и его интонация, эмоционально-повествователен и весьма конкретен.⁷ Слог Жуковского подчеркнуто условен и выдержан в канонах карамзинского сентиментализма. Ср. первую строфу:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалап *спокойный* свой.

(66)

Из семи существительных, содержащихся в этой строфе, четыре снабжены эпитетами, тогда как в оригинале эпитетов всего два, да и к тому же точных:

The curfew tolls the knell of parting day,
The *lowing* herd winds slowly o'er the lea,
The ploughman homeward plods his *weary* way,
And leaves the world to darkness and to me.

Заметим, кстати, что Жуковским опущен замечательный образ, содержащийся в четвертом стихе: «[пахарь] ... оставляет мир темноте и мне» — он показался переводчику слишком необычным, а потому ненужным. Между тем для слога молодого Жуковского характерна литературная привычка сочетаний, условность традиционной поэтической речи. Вот примеры таких сочетаний существительных с украшающим эпитетом: *в гробах уединенных* (ср. у Грея — *narrow cell* «узкая келья»); *Денницы тихий глас, дня юного* дыханье (у Грея — *The breezy call of incense-breathing morn* «Прохладный зов утра, дышащего фимиамом»); *Ни ранней ласточки* на кровле щебетанье (у Грея — *The swallow twittering from the straw-built shed* «Ласточка, щебечущая с крытого соло-

⁷ См. о соотношении традиционно-классических и новых, индивидуальных элементов в элегии Грея в кн.: N. Дяконова. *Three Centuries of English Poetry*. Leningrad, 1967, pp. 29—32. Здесь же английский текст элегии Грея.

мой сарая»), *дети резвые* (у Грея просто — children) и далее: *нежная душа; взоры тусклые; милый глаз; певец уединенный* и т. д. Даже в пределах одного этого стихотворения Жуковский по нескольку раз повторяет излюбленные формулы:

... Кто в час последний свой сим миром не пленялся
И *взора томного* назад не обращал?

(69)

... он *томными очами*
Уныло следовал за тихую зарей.

(69)

Эпитет «унылый» — одно из слов, излюбленных карамзинистами. Ср. в стихотворении Карамзина «Меланхолия (подражание Делилю)» (1800):

Несчастный отдохнет в *душе своей унылой*...
Безмолвие любя, ты слушаешь *унылый*
Шум листьев, горных вод, шум ветров и морей...⁸

или в первой же строке другого стихотворения Карамзина «К бедному поэту» (1796):

Престань, мой друг, *поэт унылый*...⁹

Что же касается эпитета «тихий», то он принадлежит к излюбленным словам Жуковского. Специальное исследование этого слова в системе Жуковского провел В. Петушков, установивший, между прочим, что в период 1802—1821 гг. оно встречается у Жуковского 130 раз в многообразных значениях.¹⁰

⁸ Н. М. Карамзин, Полн. собр. стихотв., М.—Л., «Советский писатель», 1966 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 260—261.

⁹ Там же, стр. 192.

¹⁰ «... имена прилагательные имеют большое значение в поэзии Жуковского. Не следует, однако, полагать, что список их особенно велик. В стихотворениях исследованного периода (1802—1821) имена прилагательные в общем составляют примерно 12,5% от всего количества знаменательных слов. А основная нагрузка в смысле многократности употребления падает лишь на 21 прилагательное. Это „милый“, „прекрасный“, „святой“, „тихий“ (эти слова употребляются в стихах Жуковского более чем по 100 раз), „божий“, „верный“, „веселый“, „грозный“, „земной“, „младой“, „небесный“, „последний“, „светлый“, „священный“, „сладкий“, „страшный“, „тайный“, „ужасный“, „унылый“, „чистый“, „ясный“ (эти слова употребляются поэтом более чем по 50 раз)» (В. Петушков. Имена прилагательные в поэзии В. А. Жуковского. Опыт стилистического анализа. Автореф. канд. дисс. Л., 1951, стр. 12).

В «Сельском кладбище» по трафарету построены условно-метафорические эпитеты: *полуночный* приход, *безмолвное* владычество, *упорные* поля, *строгая* нужда, *пенье гробовое* и т. п. Повторяются и ключевые слова, характерные для карамзинистов:

И к гробу твоему, мечтой сопровождаемый,
Чувствительный придет...

(69)

Он кроток сердцем был, чувствителен душою —
Чувствительным творец награду положил.

(70)

У Грея нет ничего похожего. Последние две строки у него гласят:

Large was his bounty, and his soul sincere;
Heav'n did a recompense as largely send...

В цитированных стихах перевода можно заметить еще одну своеобразную черту слога Жуковского — употребление прилагательных в субстантивной роли: «чувствительные». Другие примеры:

Всех ищет грозная [смерть]...

(67)

Напрасно *спящих* здесь [мертвецов] спешите презирать...

(67)

Несчастливого несут в могилу положить...

(70)

Через всю элегию проходит тенденция к возвышению слога, к украшению его. У Грея:

How bow'd the woods beneath their sturdy stroke!

(Как гнулись леса под их мощными ударами!)

У Жуковского:

Как часто их секир дубравы трепетали...

(67)

Конечно, Грей выбирает слова и обороты не обиходной речи, его слог достаточно возвышен. Но у Жуковского он и более абстрактен, и более условно-поэтичен. Ye Proud, — говорит Грей, обращаясь к сильным мира

сего; это торжественно, но конкретно («гордые»).
У Жуковского — литературная перифраза:

А вы, наперсники фортуны ослеплены...

(67)

В целом, однако, Жуковский верен карамзинскому принципу «нового слога»: у него мало слов «высокого стиля», немногочисленные архаизмы мотивированы контекстом:

Всеобщныя судьбы незыблемы уставы...

(67)

*Вотще над мертвыми, истлевшими костями
Трофеи ожидают, надгробия блестят;
Вотще глас почестей гремит перед гробами —
Угасший пепел наш они не воспалят.*

(67)

Ах! может быть под сей могилою таится
Прах сердца нежного...

(67)

Румянец робкия стыдливости терять...

(68)

Любовь на камне сем их память сохранила,
Их лета, имена потщившись начертать.

(68)

Однако эти славянизмы представляют в тексте Жуковского, скорее, исключение, чем правило. Правилom же можно считать карамзинистский «средний слог», в условиях которого словосочетания приобретают возвышенную поэтичность благодаря одухотворяющему их субъективному чувству автора и общему интонационному движению стиха:

Взошла заря — по он с зарею не являлся,
Ни к иве, ни на холм, ни в лес не приходил;
Опять заря взошла — нигде он не встречался;
Мой взор его искал — искал — не находил.

(69—70)

Жуковский в точности придерживается тех стилистических принципов, которые были разработаны в 80-х и 90-х годах XVIII в. сторонниками «нового слога» и в особенности авторами карамзинского «Московского журнала» (1791—1792) — самим Карамзиным и такими его сторон-

никами, как Нелединский-Мелецкий, И. И. Дмитриев, В. Подшивалов, А. Петров — или «Приятного и полезного препровождения времени» (1794—1798). Характеризуя особенности «нового слога», новейший исследователь этой эпохи В. Д. Левин сопоставляет переводы «Освобожденного Иерусалима», исполненные Н. М. Карамзиным (1798) и — позднее — архаистом А. С. Шишковым. Карамзин: «Язык ее [птицы] походит на человеческий, голос также». Шишков: «Она языком своим дебылым умела исходящий из гортани глас свой уподоблять человеческой речи». Карамзин: «Душа Ринальдова в глубоких вздохах вылетает, кажется, из его тела или в страстную любовницу преселяется». Шишков: «Он в сие время испускал толь глубокие воздыхания, что, казалось, душа его, исходящая из него, переселялась в ее душу».¹¹

Обобщая различия между обеими системами, В. Д. Левин противопоставляет две стилистические категории — высокое и поэтическое: «...высокое требует мотивированности содержанием, образами, иногда традиционно жанром; поэтическое в принципе применимо к любому содержанию и возможно в любом жанре; поэтичность изображаемого определяется в первую очередь авторским отношением, восприятием действительности... Применение слов собственно высоких, таким образом, изолируется в новой литературе в очень узких тематических и экспрессивных рамках».¹² Если у Жуковского в «Сельском кладбище» встречаются элементы высокой лексики и фразеологии, то это прежде всего объясняется их традиционной прикрепленностью к определенным темам — так говорится о боге, душе, смерти. Однако карамзинистский сентиментализм, боровшийся против жанровой расчлененности классицизма, очень скоро создал свою систему окостеневших стилистических штампов, не менее устойчивых, чем штампы классицизма, — ведь и он представлял собой общий стиль, отнюдь не способствовавший развитию индивидуальных стилистических особенностей того или иного поэта. «Эстетика штампа» (англ. stock

¹¹ В. Д. Левин. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII—начала XIX в. Лексика. М., «Наука», 1964, стр. 198.

¹² Там же, стр. 238—239.

diction) свойственна сентиментализму начала XIX в. в не меньшей степени, чем классической поэзии.¹³

Заметим, что Жуковский и через много лет сохранил — даже в теории — верность «эстетике штампа», характерной для общего стиля. В известном письме кн. П. А. Вяземскому от 23 июля/5 августа 1848 г. «О стихотворении „Святая Русь“» он уже на склоне лет писал: «Скажу мимоходом, что я выше всего ставлю эти так называемые обыкновенности (т. е. общие места, lieux communs, как выше объясняет автор, — Е. Э.): они в языке и в жизни то же, что воздух, невидимо нас окружающий, без которого ни дышать, ни жить невозможно. То, что вошло в обыкновенность, принято всеми, для всех неотрицаемо; оно потеряло свою новизну от своей давности, но по тому самому и есть всеобщая необходимая истина. Оно приобретает вдруг характер какого-то откровения, чудно выражающего истину верховную, — когда ему противополжится нечто, эту истину отрицающее» (X, 121).¹⁴ В этом смысле можно сказать, что Жуковский перевел элегию Грея на язык сентиментализма вообще, перевел жанр элегии, а не индивидуальное произведение английского поэта, имеющего свой особый, индивидуальный стиль. Все, что противоречило его «жанровому мышлению», он попросту отбрасывал, как отбросил приведенный выше яркий образ из первой строфы.

Насколько мало Жуковский был озабочен стилистической верностью оригиналу, можно показать на любопытном примере, который косвенно свидетельствует о близости перевода из Грея не к английскому поэту, а к поэтическому слогу самого Жуковского.

¹³ Ср. точку зрения В. К. Кюхельбекера, считавшего, что карамзинисты «из слова... русского, богатого и мощного, сияются извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык, un petit jargon de coterie» (О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. — Мнемозина, ч. 2, 1824). См. также сб.: Декабристы. Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. Составил Вл. Орлов. М.—Л., Гослитиздат, 1951, стр. 552.

¹⁴ Здесь Жуковский говорит о сочетаниях типа «святая Русь», полных, по его мнению, немеркнувшего глубокого смысла. Но это рассуждение относится и к стилистическим «обыкновенностям» сентименталистского и романтического толка.

В 1798 г. пятнадцатилетний Жуковский произнес речь на акте в университетском Благородном пансионе о «священной добродетели». Фразеология этой юношеской речи близка к «Сельскому кладбищу», — впрочем, дело не только во фразеологии, но и в представлениях об обществе и о целях бытия. Вот как, например, говорил здесь сентиментальный юноша о крестьянах и крестьянском труде: «Посмотрите на сего доброго, честного помещика, окруженного многочисленным семейством. Как он доволен! Желания его умеренны, и счастье обитает в его хижине. С пришествием дня выходит он на делание свое, и с бодростью, с удовольствием, принимается за работу. Когда же силы его начнут слабеть и востребууют подкрепления, он возвращается домой; жена и дети встречают его, и с нежностью приемлют в свои объятия. Умеренный обед, приправленный дружеством и любовию, утоляет его голод; после краткого отдохновения, снова принимается он за работу, и перестает трудиться тогда, когда солнце перестает освещать землю. Ночь наступает, — сон его тих и кроток, и совесть, молчащая в душе его, засыпает с ним вместе. Так проходит его день, так пройдет и жизнь его. Время рукою своею убелит власы его и покроет чело морщинами. Смерть, сия предвестница его блаженства, тихими шагами приблизится к нему, и он с улыбкою непорочности бросится в ее объятия» (IX, 8). Помещик, его семейство, жена и дети, его хижина, его «бодрый труд» и даже убеленные временем власы — все это встречается в той же стилистической системе в «Сельском кладбище» 1802 г.

Следует заметить, что названному переводу предшествовал ранний вариант, оставшийся неопубликованным и впервые напечатанный профессором А. С. Архангельским в собрании сочинений 1902 г.; здесь слог еще ближе к наивному юношескому карамзинизму речи о добродетели. В этом первоначальном наброске крестьяне даны так (размер здесь тот же, но деления на строфы нет):

... Пылающий огонь, в горнилах извиваясь,
Их в зимни вечера не будет согревать,
Не будут более сынов своих лобзать,
От тягостных трудов в шалаш свой возвращаясь...
Как часто их рука блистающей косой
Ссекала тонкий клас на ниве золотой!
Как часто острый плуг, их мышцей напряженный,

Взрывал с усилием упорные поля, —
Как часто крешкие, корявые древа
Валилися, под их секирой сокрушенны!..

(I, 13)

Сопоставим еще один отрывок «Речи» 1798 г. со стихами первых вариантов перевода. В «Речи»: «Пускай напыщенный богач ступает по златошвейным коврам персидским; пускай стены чертогов его сияют в злате: злато сие, многоцветные исткания сии — они помрачены вздохом угнетенного, кровию измученного раба...» (IX, 7).

В первоначальном варианте «Сельского кладбища»:

Пускай сын роскоши, богатством возгордясь,
Над скромной ницетой кичливо возносясь,
Труды полезные и сан их презирает, —
С улыбкой хладныя надменности внимают
Таящимся во тьме, пезвучным их делам...

(I, 13—14)

В варианте, опубликованном в «Вестнике Европы», эти строки звучат стилистически близко:

Пускай рабы сует их жребий упижуют,
Смеясь в слепоте полезным их трудам,
Пускай с холодностью презрения внимают
Таящимся во тьме убогого делам...

(67)

В элегии Грея соответствующая строфа проще, точнее, прозаичнее, хотя и с элементом классицистически-аллегорической образности:

Let not Ambition mock their useful toil,
Their homely joys, and destiny obscure;
Nor Grandeur hear with a disdainful smile
The short and simple annals of the poor.

(Почти сорок лет спустя Жуковский отбросил «рабов сует» и «сына роскоши», «хладныя надменности» и условно-метафорическую «тьму», в которой таятся дела убогого; близко следуя словесной форме оригинала, русский поэт напишет:

Пусть издевается гордость над их полезною жизнью,
Низкий удел и семейственный мир поселян презирая;
Пусть величие с хладной насмешкой читает простую
Летопись бедного...)

(265)

Чтобы убедиться в «общем стиле» первых вариантов «Сельского кладбища», можно кроме приведенных выше доводов привести еще один: сопоставление элегии Грея в переводе молодого Жуковского с «Элегией» Андрея Тургенева, которому Жуковский посвятил свой перевод, показывает почти тождество стилистической системы.

Угрюмой осени мертвящая рука
Уныние и мрак повсюду разливает...

Лишь колокол ночной один вдали звучит,
И медленных часов при томном ударе
В пустых развалинах я слышу стон глухой;
На камне гробовом печальный тихий гений
Сидит в молчании с поникшей головой.¹⁵

Зрелый Жуковский боролся с «жанровым мышлением», когда в 1839 г. создавал вариант «Сельского кладбища».

Второй (или, точнее, третий) перевод элегии Томаса Грея исполнен гекзаметром. Ко времени возобновления работы над «Сельским кладбищем» Жуковский углубленно изучил художественные возможности этого размера. В 1822 г. он перевел отрывок из «Энеиды» Вергилия, в 1831—1836 гг. изложил гекзаметрами сказку Ламот-Фуке «Ундины», в 1829 г. перевел ряд больших отрывков из «Илиады».¹⁶ «Сельское кладбище», приобретая новую

¹⁵ Вестник Европы, 1802, июль, № 13, стр. 52. См. комментарий к этой общности стиля у Жуковского и А. И. Тургенева в исследовании акад. А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения“» (СПб., 1904, стр. 53).

¹⁶ «Прошу учителя принять благосклонное приношение ученика. Наперед знаю, что вы будете бранить меня за мои гекзаметры. Что же мне делать! Я их люблю; я уверен, что никакой метр не имеет столько разнообразия, не может быть столько удобен как для высокого, так и для самого простого слога. И не должно думать, чтобы этим метром, избавленным от рифм, было писать легко. Я знаю по опыту, как трудно» (Из письма В. А. Жуковского И. И. Дмитриеву от 12 марта 1837 г. о переводе «Ундины» Ламот-Фуке. — Русский Архив 1866 года, стр. 1640).

Следует обратить внимание на чисто эстетическую оценку гекзаметра: Жуковский игнорирует историко-культурные свойства этой метрической формы, которая для него хотя и связана с античной эстетикой, но может быть использована и вне античной поэтической традиции. Ср. об этом в статье Н. А. Полевого: «Одна мысль, одна идея запечатлевает нашего поэта: он берет ее, без разбора, из Улапа, Шиллера, Гете, Байрона, Гегеля; одинаково употребляет он гекзаметр для Овидия, Клопштока и Гегеля...» (Н. А. Полевой. Баллады и повести В. А. Жуковского. — Московский телеграф, 1832, № 19, стр. 377).

стиховую форму, оказалось радикально перестроенным: оно включилось в другую литературную традицию — поэтическими предками Грея теперь стали Гомер, Фукидид и Вергилий, автор «Эклог». Условность сентименталистских штампов уступила место материалности и конкретности, монотонная напевность симметрично-цезурованного шестистопного ямба — плавной, медлительной и раздумчивой повествовательности шестистопного дактиля. В известном смысле можно сказать, что перевод 1839 г. противоположен обоим ранним вариантам. Прежде всего это можно видеть на интонационном движении стиха. В переводе «Вестника Европы» — замкнутые четверостишия, каждое из которых содержит завершённый сюжет и синтаксически отъединено от предыдущего и последующего. В переводе 1839 г. четверостишия разрушены — гекзаметры переливаются друг в друга, образуя повествовательный поток. Сравним первые двенадцать стихов.

1802 г.

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;
Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает,
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,
На возмутившего полуночным приходом
Ее безмолвного владычества покой.

(66)

1839 г.

Колокол поздний копчину отшедшего дня возвещает;
С тихим бляньем бредет через поле усталое стадо;
Медленным шагом домой возвращается пахарь, уснувший
Мир оставляя молчанью и мне. // Уж бледнеет окрестность,
Мало-помалу теряясь во мраке, и воздух наполнен
Весь тишиною торжественной; изредка только промчится
Жук с усыпительно-тяжким жужжаньем, да рог отдаленный,
Сон наводя на стада, порою невнятно раздастся; //
Только с вершины той пышно плющом украшенной башни
Жалобным криком сова перед тихой луной обвиняет
Тех, кто, случайно зашедши к ее гробовому жилищу,
Мир нарушают ее безмолвного, древнего царства.

(264)

На эти 12 строк приходится 4 переноса, в первом варианте их не было совсем; кроме того, «первая строфа» в новом переводе сливается со второй (выше конец ее отмечен двойной косой черточкой). Так и на всем протяжении элегии. В первом варианте 4-я строфа кончается стихами:

Здесь праотцы села, в гробах уединенных
Навеки затворясь, сном непробудным спят —

(66)

со слабым переносом. В переводе 1839 г. конец этой строфы связан в одном стихе с началом следующей:

Каждый навек затворясь в свою одинокую келью,
Спят непробудно смиренные предки села. // Ни веселый
Голос прохладно-душистого утра, ни ласточки ранней
С кровли соломенной трель...

(264)

В корне изменена стилистическая система. В первом варианте господствует литературный штамп карамзинистской элегии, а здесь — ярко-индивидуальная образность, которая часто продиктована образностью подлинника, но нередко и присочинена Жуковским. «The curfew tolls the knell of parting day» (Вечерний благовест звонит к погребению уходящего дня) прежде передавалось невыразительным «Уже бледнеет день, скрываясь за горою» (правда, в самом раннем варианте была попытка передать оригинал: «Бледнеющего дня последний час бьет»), теперь сохранена и даже усилена метафора Грея: «Колокол поздний кончину отшедшего дня возвещает». В той же строфе передана своеобразная лирическая метафора оригинала: «The ploughman... leaves the world to darkness and to me» («...возвращается пахарь, ... Мир уступая молчанью и мне»). Условно-поэтические штампы в стихе «Денницы тихий глас, дня юного дыханье» превратились в необычайный по точности и выразительности образ «...веселый / Голос прохладно-душистого утра», глубоко передающий стих подлинника «The breezy call of incense-breathing morn» (Прохладно-ветренный зов дышащего фимиамом утра). В первоначальном (рукописном) варианте была сделана попытка сохранить образ Грея: «Дыханье свежее рождавшегося дня...». В то время, работая над текстом своего перевода, Жуковский стремился не уйти от стилистических «обыкновенностей», а усилить

их за счет индивидуальных черт авторского слога. Переводимое им произведение он приближал к некоему идеалу элегии, для этого нужно было подчеркнуть условные черты «элегического слога» и ослабить черты, созданные воображением Т. Грея. В варианте 1802 г. картина возвращения крестьян домой носила условно-элегический характер:

На дымном очаге трескучий огонь, сверкая,
Их в зимни вечера не будет веселить,
И дети резвые, встречать их выбегая,
Не будут с жадностью лобзаний их ловить.

(67)

В 1839 г. это стало звучать так:

Яркий огонь очага уж для них не зажжется: не будут
Дети тайком к дверям подбегать, чтоб послушать, нейдут ли
С поля отпы, и к ним на колени тянуться, чтоб первый
Прежде других схватить поцелуй.

(265)

Здесь больше бытовых деталей, чем в подлиннике, но картина крестьянского быта теперь воссоздана и с большой внутренней верностью. Понятно, что слово «поселяне» первого варианта влекло за собой такую лексикку, как «лобзания», «дети резвые», «трескучий огонь». (А в самом раннем варианте — «земледел», «не будут более сынов своих лобзать», «седой поселянин, летами удрученный»). В системе нового перевода — не земледелы, не поселяне, а простые крестьяне. И труд этих крестьян уже не носит первоначального идиллического характера. В варианте «Вестника Европы» «поселяне» трудились так (первоначальный текст приведен выше):

Как часто их серпы *златую ниву* жали,
И плуг их побеждал *упорные поля!*
Как часто их *секир дубравы трепетали,*
И потом их лица *кропилися* земля!

(67)

Сами по себе стихи эти, при всей их традиционности, сильные и звучные, но у Грея нет ни «златой нивы», ни «секир», ни «дубравы». В новом переводе все это заменили синонимы, уточняющие реальный крестьянский быт:

Как часто серпам их
Нива богатство свое отдавала; как часто их острый
Плуг побеждал упорную глыбу; как весело в поле
К трудной работе они выходили; как звучно топор их
В лесе густом раздавался, рубя вековые деревья!

(265)

У Грея меньше подробностей; последняя строка у него гласит: «Now bow'd the woods beneath their sturdy stroke!» (Какгнулись леса под их мощными ударами!) — нет ни топора, ни эпитета «густой», ни всковых деревьев. Но опять же картина сельского труда воспроизведена с неизмеримо большей верностью, чем в первом случае, когда «секир дубравы трепетали». В двух стихотворениях Жуковского идет, таким образом, речь о разных людях: в первом — о буколических поселянах, во втором — о реальных крестьянах. Но с этим образом связан сюжет элегии: в ней говорится о том, какие грандиозные духовные силы, быть может, не сумели развернуться в бедняках, ныне уже мертвых. Рок не дал им

... Бежать стезей убийств, ко славе, наслажденьям
И быть жестокими к страдальцам запретил;

Таить в душе своей глас совести и чести,
Румянец робкия стыдливости терять
И, раболепствуя, на жертвенниках лести
Дары небесных Муз гордыне посвящать.

(68)

Все это перечисление — ряд готовых форм, утративших живую экспрессию. В позднем варианте отброшена всякая условность, все стало конкретно и, как у Грея (или даже более того), патетично: рок

Не дал им воли стремиться к престолу стезею убийства,
Иль затворять милосердия двери пред страждущим братом;
Или, коварствуя, правду таить иль стыда на ланитах
Чистую краску терять, иль срамить вдохновенье святое,
Гласом поэзии славя могучий разврат и фортуны.

(266)

В переводе 1802 г. повторяются эпитеты — *унылый, тихий, гробовой* и т. п., входящие в привычные сочетания и потому несущие весьма ослабленную экспрессию. В позднем варианте тоже есть повторения излюбленных Жуковским эпитетов, но в каждом новом контексте эпитет приобретает новый семантический оттенок. Так, слово «сладкий» встречается несколько раз:

... сладкий ласкательства лепет...

(265)

... Как часто

Цвет рождается па то, чтоб цвести незаметно, и сладкий
Запах терять в беспредельной пустыне!

(265)

... вдоль свежей
Сладко-бесшумной долины жизни они тихомолком
Шли по тропинке своей...

Г. А. Гуковский посвятил несколько страниц анализу эпитета «сладкий» в стилистической системе Жуковского, где «его емкость, неопределенность выделяла в нем оценочную тональность за счет определенных эмоций. Любовь, умиление, восторг, наслаждение красотой, покоем, чувство счастья и многое другое выражалось в этом эпитете».¹⁷ Слово «сладкий» прошло с Жуковским весь его творческий путь, но к 1839 г. оно, как и многие другие слова, приобрело в его поэзии смысловую перспективу, многозначность. Говоря об открытиях Жуковского, обогативших русскую поэзию, Г. А. Гуковский указывает: «Жуковский, преодолевший ограниченность семантического рационализма, показал, что слово многозначно, что огромные пласты смыслов могут быть выявлены в слове, если заставить идейно звучать в нем ассоциативно-эмоциональные ряды значений, если ввести в эстетическое, идейное наполнение слова его эмоциональный и культурный ореол».¹⁸

В позднем переводе «Сельского кладбища» новый метод Жуковского предстает во всем блеске, недаром здесь не осталось ни одного из тех трафаретных, условно-поэтических сочетаний, которые характерны для варианта 1802 г. Жуковский настойчиво ищет возможностей преодолеть ограниченность языка и выразить «невыразимое», для этой цели он прибегает к новаторским соединениям слов, к небывалым, им самим создаваемым двойным эпитетам, отчасти, может быть, идущим от его увлечения поэзией Гомера, отчасти же связанным и с традицией Державина (ср. у Державина «Вот краснорозово вино!», «На сребророзовых конях», «Священно-вдохновенна дева», «Цветоблаговонна Флора»):¹⁹

¹⁷ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., Гослитиздат, 1965, стр. 62.

¹⁸ Там же, стр. 89.

¹⁹ Приведа эти примеры из Державина, Ю. Тынянов дает список аналогичных двойных прилагательных у Раича (*прозрачно-тонкий сок, янтарно-темный плод, бело-лилейное молоко, сизо-мглисты волны*), за которые его упрекал в 1821 г. Воейков, и продолжает: «Тютчев еще усовершенствовал этот прием, не только сливая близкие слова, но соединяя слова, как бы безразличные по отношению друг к другу, логически не связанные,

Жук с усыпительно-тяжким жужжаньем...

(264)

Голос прохладно-душистого утра...

(264)

Хладно-немое ухо смерти...

(265)

...вдоль свежей

Сладко-беспумной долины жизни...

(266)

В «Сельском кладбище» 1839 г. многолетний поэтический опыт Жуковского, да и целой эпохи, оказался синтезирован и использован для нового воспроизведения или, как говорил Пушкин, для пересоздания элегии Томаса Грея.

3

А выражения автора оригинального? — Их не найдет он в собственном своем языке, их должен он сотворить. А сотворить их может только тогда, когда, наполнившись идеалом, представляющимся ему в творении переводимого им поэта, преобразит его, так сказать, в создание собственного воображения; когда, руководствуемый автором оригинальным, повторит с начала до конца всю работу его гения — но сил способность действовать одинаково с творческим гением не есть ли сама по себе уже творческая способность?

В. Жуковский, «Радамист и Зенобия» (1810).

Читатель уже видел, как за два десятилетия — с 1807 по 1827 г. — решительно изменилась эстетическая позиция Н. И. Гнедича, дважды и совершенно по-разному

а то и слова, противоречащие друг другу» (длапь *незримо-роковая, опально-мировое* племя, от жизни *мирно-боевой*, с того *блаженно-рокового* дня) или связанные по звуковому принципу (на веждах *томно-озаренных, пророчески-прощальный* глас, что-то *радостно-родное*, в те дни *кроваво-роковые; дымно-легко, мглысто-лилейно*). Ю. Тынянов заключает: «Необычайно сильно действует это соединение на смысл слов, тесно сплетающихся между собою, дающих неожиданные оттенки» (Ю. Тынянов. Вопрос о Тютчеве. — В сб.: Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 381—382). В данной связи нам важно отметить, как стилистические поиски и открытия оригинальной поэзии сплетаются с поваторскими устремлениями поэзии переводной. К тому же возможно и влияние Тютчева на Жуковского, который, как известно, в конце тридцатых годов высоко ценил поэзию Тютчева и дружил с ним в Германии.

переведшего один и тот же эпизод из «Илиады»; эволюция, которую можно обнаружить в творческой манере Жуковского на основе анализа двух переводов «Сельского кладбища», разделенных еще большим промежутком времени, вполне аналогична.

В обоих случаях первый вариант выдержан в едипом стиле (у Гнедича — классицистическом, у Жуковского — сентиментальном), и этот единый стиль основан на традиционно-литературном каноне с характерными для него устойчивыми формами привычных словосочетаний, лишенных живой образности и вносящих в систему текста условную, закрепленную за этими оборотами эмоциональную экспрессию. В обоих случаях первый вариант построен на самом традиционном, симметрично цезурованном шестистопном ямбе. Также в обоих случаях второй вариант — гекзаметр; у Гнедича он мотивирован оригиналом, стихом гомеровской «Илиады», у Жуковского такой мотивировки нет. Можно, однако, полагать, что для Жуковского гекзаметр был в данном случае метрической формой, стилистически противоположной шестистопному ямбу, который влек за собой все признаки классицистической традиции. Гекзаметр был стихом, освобожденным от обветшалых штампов классицизма и сентиментализма, он давал простор для индивидуального — интонационного и образного — творчества; традиция, уже закрепившаяся к этому времени за ним, была плодотворной и новой. Жуковского в первую очередь интересовали не историко-культурные ассоциации, рождавшиеся этим стихом: он (даже в 1839 г.) мыслил еще в жанрово-типологических категориях. Впрочем, и Гнедич, создатель русской «Илиады», в этом смысле не отличался от Жуковского: и для него гекзаметр не был, как для Пушкина, только национально-исторической формой греческого искусства, потому он и мог сочинить современную русскую идиллию, в смысле формы повторяющую идиллию Феокрита. В предисловии к идиллии Феокрита «Сиракузянка, или Праздник Адониса» Гнедич писал, что «и в новейших литературах идиллия также существовать может, если поэты будут уметь, подобно Феокриту, пользоваться предметами».²⁰

²⁰ Н. И. Гнедич, Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1956, стр. 184.

Идиллия Гнедича «Рыбаки» (1821) написана как бы в осуществление этого требования. Замечательное описание петербургской белой ночи дано почти что стихом Феокрита (пястопным амфибрахием), но противоречивое соединение содержания со стиховой формой лишает последнюю национально-исторической осмысленности:

Уже над Невоею сияет безнойное солнце;
Уже вечереет; а рыбаля нет молодого.
Вот солнце зашло, загорелся безоблачный запад;
С пылающим небом сляясь, загорелось море,
И пурпур и золото залили рощи и дома.
Шпиц тверди Петровой, возвышенный, вспыхнул пад градом,
Как огненный столп, на лазури небесной играя.²¹

Используя гекзаметр во втором варианте «Сельского кладбища» и в «Ундине», Жуковский поступал так же, как Гнедич, — он руководствовался лишь соображениями стилистической типологии. Такой подход к форме можно назвать романтическим.

Теперь уместно задать вопрос: что же, однако, общего между ранней и поздней редакциями перевода «Сельского кладбища»? Почему выше было сказано, что Жуковский в принципах своей переводческой работы остался верен себе? Это общее — метод романтического перевода, для своего времени новаторский, отличавшийся от того метода, который был выработан классицизмом, и, видимо, почти неизменный для Жуковского и 1802, и 1839 гг.

Теоретическое обоснование романтического перевода дал Новалис, который в одном из своих фрагментов подразделил перевод на три вида: грамматический, свободный (*verändernd*) и мифический.

Грамматические переводы обладают ценностью не художественной, «они требуют очень много учености, но лишь дискурсивных способностей».²² Свободный перевод доступен только переводчику, преисполненному «высшего

²¹ Там же, стр. 199.

²² Novalis' Schriften, hsg. von L. Tieck und Fr. Schlegel, Paris, Baudry, 1840, S. 298—305 (далее цитаты из сочинений Новалиса приводятся по этому изданию). См.: В. М и к у ш е в и ч. Поэтический мотив и контекст. — В кн.: Вопросы теории художественного перевода. М., «Художественная литература», 1971, стр. 36 и след.

поэтического духа» (der höchste poetische Geist). Переводчик-поэт должен уметь свободно маневрировать в пределах целого, передавая различные оттенки основной идеи, показывая ее то с той, то с другой стороны.

«Истинный переводчик подобного рода должен быть сам художником и любым способом, так или иначе, уметь передать идею целого (die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben können). Он должен быть поэтом поэта и таким образом заставить его говорить одновременно в соответствии со своей идеей и с собственной идеей поэта (Er muß der Dichter des Dichters sein, und ihn also nach seiner und des Dichters eigener Idee zugleich reden lassen)». Как видим, у Новалиса нет мысли о том, что переводчик должен подчинить свою личность автору подлинника, — он может и даже должен сохранить свою «идею» и только должен добиться соответствия обеих «идей», т. е. замыслов: перевод, таким образом, оказывается совместным творчеством двух поэтов. После приведенной фразы Новалис заключает: «В аналогичном отношении стоит гений человечества к каждому отдельному человеку (In einem ähnlichen Verhältnis steht der Genius der Menschheit mit jedem einzelnen Menschen)». Гений человечества — это общее, отдельный человек — частное; первый выражает себя только и исключительно через второго, не приспособляясь к нему, но приобретая в нем зримые, конкретные черты бытия. Такова наиболее точная и полная формула романтического перевода, связанного с романтической эстетикой в целом. Глубже всего ее важнейшие положения выражены Гегелем, который писал: «... подлинный идеал не останавливается на неопределенном и на чисто внутренней жизни, а должен в своей целостности также выходить из этой сферы и добираться до всех сторон внешнего мира, достигать присущей внешнему определенной наглядности. Ибо человек, это полное сосредоточие идеала, живет, по существу своему являясь неким „теперь“ и „здесь“, наличием, индивидуальной бесконечностью, а жизнь предполагает существование противоположности в лице окружающей внешней природы и, следовательно, связь с этой природой и деятельность в ее области. Так как искусство должно схватывать эту деятельность не чисто как таковую, а в ее определенном явлении, то она должна получить свое художественное существование в изображении ее применения к такому материалу ... должна быть изображена

как движение, реагирование живого человека, как общение им души всему этому внешнему».²³ Дело отнюдь не в том, был ли Жуковский знаком с теоретическими писаниями Новалиса и Гегеля, — оба немецких мыслителя высказали ту систему идей, которая в начале XIX в. стала господствующей и в той или иной мере определила поэтическую практику художников разных стран, в том числе, разумеется, и поэтов-переводчиков.²⁴ Однако «свободный перевод» таит в себе существенные опасности: если переводчику изменит вкус, если он подчинит свое вдохновение мертвой и произвольной схеме, перевод легко может скатиться к пародии (travestie). Это произошло с Бюргером и Александром Попом, когда они переводили Гомера; то же можно сказать и обо всех (insgesamt) французских переводчиках. Однако высшей формой перевода, «переводом высшего стиля» является «мифический перевод»: он воссоздает не само произведение, а его идеал («Sie stellen den reinen vollendeten Charakter des individuellen Kunstwerks dar. Sie geben uns nicht das wirkliche Kunstwerk, sondern das Ideal desselben»). Мифический перевод — удел гения, сочетающего поэтический дух с философским духом во всей полноте. Новалис не называет ни одного примера мифического перевода в новейшей литературе; он лишь говорит о «светлых следах» (helle

²³ Гегель. Лекции по эстетике. Книга первая. — Соч., т. XII, Соцэкгиз, 1938, стр. 250—251.

²⁴ Существуют, впрочем, указания на интерес В. А. Жуковского к творчеству Новалиса. См.: П. Н. Сакулин. Взгляд Жуковского на поэзию. — Вестник воспитания, 1902, № 5, стр. 86; Ив. П. Галюк. К вопросу о литературных влияниях в поэзии Жуковского. Киев, 1916, стр. 24—25 (о влиянии «Фрагментов» Новалиса на Жуковского — в анализе стихотворения 1814 г. «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину»). У Жуковского читаем:

Один, среди песков, Мемнон, Сидя с возвышенной главою, Молчит — лишь гордою	Но лишь денницы появленье Вдали восток воспламенит — В восторге мрамор песнь
стопою	гласит.
Касается ко праху он;	Таков поэт, друзья! ..

Ср. у Новалиса во «Фрагментах»: «Der Geist der Poesie ist das Morgenlicht, das die Statue des Memnon tönen macht» (Дух поэзии — утренняя заря, благодаря которой статуя Мемнона звучит). На основании этого довода можно и в самом деле считать почти установленным знакомство Жуковского с «Фрагментами» — важнейшим теоретическим памятником немецкого романтизма.

Spuren), встречающихся время от времени в критических описаниях произведений искусства.

«Фрагмент» Новалиса был полемически направлен против классицистических принципов перевода, с этим связана и критика Попа как переводчика Гомера, и осуждение всех французских переводчиков, опиравшихся на классицистическую традицию. Романтики, выдвинувшие теорию идеала, искали в ней обоснование права художника на творческую свободу. Классицисты тоже руководствовались представлением об идеале — они видели таковой в античном искусстве (как они его понимали), — и приближением к идеалу было для них простое подражание. Для романтиков идеал — понятие иное и даже противоположное классицистическому. Если там под идеалом понимался рациональный абсолют, существующий объективно и служащий предметом подражания, то здесь идеалом является некое духовное совершенство, дающееся человеку лишь в откровении вдохновенного порыва, т. е. субъективное, для каждого художника индивидуальное начало, логически непостижимое, раскрывающееся только гению:

Если ты в бессилии исконпом
Предстоишь перед законом
И вина святую лицезрит, —
Перед высшей правдой идеала
Все отринь, что дух твой увлекало,
Что питало повседневный быт.
Этой цели женщиной рожденный
Никогда еще не достигал,
Здесь зияет гибельный, бездонный,
Неизведанный провал, —

писал Ф. Шиллер в знаменитом стихотворении «Идеал и жизнь» (1795, перевод В. Левика), предвосхищая романтическое представление о недостигаемой и все же возжеленной цели искусства, смысл и сущность которого — в порывании к этой цели, в томлении по ней, в движении к ней.

«Мифический перевод», как его утверждает Новалис, это воссоздание не столько объективно существующего произведения, сколько идеала, субъективно понятого поэтом-переводчиком. Достоинства перевода определяются степенью приближенности к идеалу. Ю. Д. Левин так формулирует свое понимание места Жуковского в истории русского перевода: «Как ни парадоксально это может

показаться, но Жуковский — основоположник русского романтизма — в декларировавшихся им принципах перевода... приближался к позициям классицизма... Правда, переводчик-классицист стремился в переводе возвести произведение к эстетическому идеалу, который он считал объективным. Но это было различие в понимании идеала, а не в принципах перевода».²⁵ Уточним: вместе с изменением идеала трансформируется и метод перевода, хотя, конечно, классицистическая основа у Жуковского ощутима. Именно в связи с новым, романтическим методом приобретает особое, прежде небывалое значение звук поэтического слова, музыкальность и гармония стиха.

4

Все пеобъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.

В. Жуковский, «Невыразимое» (1819).

Музыкальное звучание стиха расширяет и углубляет слово, привносит эмоциональные смыслы, невыразимые на логическом языке рациональной прозы. Г. А. Жуковский отмечает в оригинальной поэзии молодого Жуковского «напев стиха, поглощающий смысловую отграниченность друг от друга не только слов, но и синтаксических элементов», и далее, обобщая свои размышления над стилем Жуковского, пишет: «Жуковский создает музыкальный словесный поток, качающий на волнах звуков и эмоций сознание читателя; в этом музыкальном потоке, едином и слитном, как и единый поток душевной жизни, им выражаемый, слова — это ноты. Отсюда особое семантическое наполнение слова, начинающего значить гораздо больше, чем оно значит терминологически, и выявлять в себе в соотношениях потока мелодии иные смыслы и звучания, чем в обычной логической конструкции речи».²⁶ Эти выводы относятся к стихотворению «Вечер» (1806). Об «Ундине», переведенной Жуковским из Ламот-Фуке

²⁵ Ю. Д. Левин. Об исторической эволюции принципов перевода. К истории переводческой мысли в России. — В сб.: «Международные связи русской литературы». Под редакцией акад. М. П. Алексеева. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 24.

²⁶ Г. А. Жуковский. Пушкин и русские романтики, стр. 55.

четверть века спустя, так сказать нельзя: «музыкальный словесный поток» здесь встречается только в тех местах повествования, где он необходим как дополнительный экспрессивный фактор. Этому Жуковский научился в более поздний период и, может быть, на творчестве зрелого Пушкина, для которого не было универсальных стилистических средств, каждое было лишь элементом в многосложной художественной системе произведения. Но к музыкальности слова Жуковский навсегда сохранил особое пристрастие: музыкально-образные звукосочетания позволяли преодолеть смысловую ограниченность конкретно-материального слова, которым, по Жуковскому, невозможно выразить

Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внеземный одной душою
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет...
Сие пепнувшее душе воспоминанье...
Сие присутствие создателя в созданье...

(236 — «Невыразимое», 1819)

Руководствуясь — вольно или невольно — принципом романтической идеализации, Жуковский усиливает музыкальную стихию в переводимых им стихотворениях. Еще в 1832 г. Н. А. Полевой обратил внимание «на то, чем отличается Жуковский от всех других поэтов русских: это музыкальность стиха его, певкость, так сказать, мелодическое выражение, сладкозвучие... Его звуки — мелодия, тихое роптание ветерка, легкое веяние зефира по струнам эоловой арфы. Будучи в этом самобытен, Жуковский никогда не утомляет — нет! — он очаровывает вас, пленяет дробимостью метра, мелкими трелями своих звуков».²⁷

Теория поэтического слова, развернутая Жуковским в 1847—1848 гг., говорит о том, что на протяжении всего творческого пути Жуковский в принципе не изменил отношения к поэтическому искусству, и подводит нас к причинам, по которым музыкальная сторона слова оказалась выдвинутой на первый план. Так, в статье 1847 г. «О поэте и современном его значении (письмо к Н. В. Гоголю)»

²⁷ Н. А. Полевой. Баллады и повести В. А. Жуковского. — Московский телеграф, 1832, № 20, стр. 543—544.

Жуковский (вслед за Новалисом) устанавливает превосходство поэзии над всеми искусствами, потому что слово, по его мнению, «непосредственное всех их из души истекает» — «материалы других заимствуются извне, материал поэта — слово (образ, тело идеи) — прямо из души переходит в форму материальную...» (X, 83). И далее Жуковский говорит о воздействии поэтического слова на читателя, а значит, и на переводчика-поэта: «Поэт творит словом, и это творческое слово, вызванное вдохновением из идеи, могущественно владевшей душою поэта, стремительно переходя в другую душу, производит в ней такое же вдохновение и ее так же могущественно объемлет; это действие не есть ни умственное, ни нравственное — оно просто власть, которой мы ни силою воли, ни силою рассудка отразить не можем. Поэзия, действуя на душу, не дает ей ничего определенного: это не есть ни приобретение какой-нибудь новой, логически обработанной идеи, ни возбуждение нравственного чувства, ни его утверждение положительным правилом; нет! это есть тайное, всеобъемлющее, глубокое действие откровенной красоты, которая всю душу обхватывает и в ней оставляет следы неизгладимые, благотворные и разрушительные, смотря по свойству художественного произведения, или, вернее, смотря по духу самого художника» (X, 84).

Понятие «дух поэта» — важнейшее для Жуковского в поэзии — снова приводит нас к Новалису и другим теоретикам немецкого романтизма (ср. цитированную выше фразу Новалиса о духе поэзии, пробуждающем статую Мемнона). Влияние поэтического слова, по Жуковскому, иррационально: «... мы можем дать себе отчет в том, что нас увлекает, можем указать на возвышенность и приятность содержания, на точность, живость, необыкновенность выражения, на музыку слов; но то, что безотчетно и неуловимо и что, однако, всему этому дает жизнь, это есть дух поэта, в создании его тайно сопричастный!» (X, 85).

Теория поэтического слова развита в другой статье — «Две сцены из „Фауста“» (1848). Поясняя сомнения Фауста, переводчика священного писания, Жуковский раскрывает смысл стиха евангелиста Иоанна «Вначале было слово» и пишет: «Слово (в смысле Иоанна) принадлежит только богу; человеку оно недоступно; он только имеет слова, которые суть не иное что, как атомы всеобъемлю-

щего божия слова... все наши слова, то есть все наши невыраженные и выраженные, отдельные и взятые в совокупности мысли, суть только отрывки чего-то целого; сколь бы ни была велика их цепь и что бы она ни обнимала, все она будет один отрывок, ни к чему не принадлежащий, если первое звено ее не крепится к вечному, все выражающему слову, к богу» (X, 125). Вспомним, что и программное для Жуковского стихотворение «Невыразимое» носит подзаголовок «Отрывок». (Г. А. Гуковский об этом писал: «... поток душевной жизни не имеет начал и концов, а течет сплошь, переливаясь из одного сложного состояния в другое, и всякая попытка схватить, уловить мгновение этого текучего единства — это лишь отрывок того, что нельзя разрывать, лишь символ единства в его мимолетном аспекте».)²⁸ Таким образом, слово — в понимании и терминологии Жуковского — отрывок «чего-то целого», недостижимого единства «слова божия», логоса; стихотворение — тоже отрывок «чего-то целого», мгновение в потоке душевной жизни человека. Именно в этом понимании и слова, и поэтического произведения как «отрывков» рационально непостижимой «божественной цельности» — корень музыкальных поисков Жуковского: только «музыка слова» способна раскрыть недостижимые глубины духа, которые являются сущностью и мира, и переводимого поэтического творения.

В ранний период творчества музыкально-словесный поток захлестывает все, что Жуковский переводит. Мы видели это в элегии Грея «Сельское кладбище», не менее ярко в этом смысле перевод стихотворения Шиллера «Жалоба девушки», рассмотренный выше, в связи с переводом А. Востокова. В третьей строфе у Шиллера богородица говорит девушке, обращавшейся к ней с жалобой-молитвой:

Es rinnet der Tränen
Vergeblicher Lauf,
Die Klage, sie wecket
Die Toten nicht auf;

Doch nenne, was tröstet und heilet die Brust
Nach der süßen Liebe verschwundener Lust,
Ich, die Himmlische, will's nicht versagen.

(I, 243)

²⁸ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики, стр. 48.

Жуковский изменил сюжет и снял диалог; у него третья строфа — продолжение жалобы девушки, которая не говорит, как у Шиллера, а поет:

Теките струей
Вы, слезы горючи;
Дубравы дремучи,
Горюйте со мной.

Уж боле не встретить мне радостных дней;
Простилась, простилась я с жизнью моей:
Мой друг не воскреснет; что было, не будет...
И бывшего сердце вовек не забудет...

(88)

Изменение сюжета вызвано стремлением переводчика развить поэтическое содержание стихотворения лучше, ближе к идеалу замысла, чем то сделал автор. Но и усиление музыкальности вызвано тем же стремлением: напевный амфибрахий, в длинных стихах разделенный цезурой на равные полустишия; звукопись, создающая словесную вязь (*дубравы дремучи...*; *Встретить... радостных*; *Простилась, простилась...*; *боле—было—будет—бывшего*). У Шиллера звуковая образность занимает положение подчиненное, у Жуковского она выходит на передний план. Еще более выразительно это усиление музыкальности можно видеть на одном из шедевров лирического перевода Жуковского — на стихотворении «Рыбак» (из Гете, 1818). Выбор пьесы мотивирован тем, что «Der Fischer» — музыкальнейшее произведение гетевской лирики. Но Жуковский усиливает музыкальность, которая, казалось, доведена у Гете до предела:

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach dem Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan.
Und wie er sitzt und wie er lauscht,
Teilt sich die Flut empor:
Aus dem bewegten Wasser rauscht
Ein feuchtes Weib hervor.²⁹

Напевность у Гете выражается в параллельных полустишиях 1-го и 5-го стихов (*Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll*; *Und wie er sitzt und wie er lauscht*), гармониза-

²⁹ Goethes Werke, hsg. von K. Heinemann, Bd. I. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1900, S. 106.

ции гласных (1-й стих — *a-a-e-a||a-a-e-o*, 5-й стих — *u-i-e-i||u-i-e-au*), аллитерации на *w* и *f* в 9-м и 10-м стихах (Aus dem bewegten Wasser rauscht ein feuchtes Weib hervor...) и, наконец, в переключке 1-го полустипия 1-го стиха с окончаниями 5-го и 9-го стихов (rauscht' — lauscht—rauscht). У Жуковского:

Бежит волна, шумит волна,
 Задумчив, над рекой
 Сидит рыбак; душа полна
 Прохладной тишиной.
 Сидит он час, сидит другой,
 Вдруг шум в волнах притих...
 И влажною всплыла главой
 Красавица из пих.

(395—396)

Уже 1-й стих более подчеркнуто музыкален, чем в подлиннике: параллельные глаголы «бежит—шумит» усилены отсутствующей у Гете внутренней рифмой — повторением «волна—волна». Звуки этого слова пронизывают важнейшие стихи строфы, образуя прерывистую цепь звучаний: *волна—волна—полна—прохладной—в волна́х—влажною всплыла главой*. Такая же звуковая насыщенность и дальше:

Глядит она, поет она:
 «Зачем ты мой народ
 Манишь, влечешь с родного дна
 В кипучий жар из вод?...»

Местоимение «она» подхватывает звучание ключевого слова первой строфы—«волна»; остальные слова связаны друг с другом звуковыми скрепами: *манишь—влечешь*, с *родного дна* (дно—дна), *народ—вод*, но и — более того — *народ—род* (род—род); с *родного—из вод*. У Гете музыкальный узор скромнее, приглушеннее:

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:
 «Was lockst du meine Brut
 Mit Menschenwitz und Menschenlist
 Hinauf in Todesglut?..»

Недаром у Гете русалка «и поет, и говорит» (и, пожалуй, больше говорит, нежели поет), а у Жуковского только поет («Глядит она, поет она»). Насколько же сильнее музыкальная стихия во второй половине 3-й строфы:

Не с ними ли свод неба слит
Прохладно-голубой?
Не в лоно ль их тебя манит
И лик твой молодой?

Музыкальности принесена в жертву даже логическая интонировка стиха: ударение незаконно падает на частицу *ли* только для того, чтобы возникло внутреннее созвучие *ли—слит* и ниже «в лоно ль их» и «и лик»; здесь принесена в жертву даже понятность стиха. В самом деле, последние две строки трудно объяснить, если не заглянуть в оригинал; что значит «Не в лоно ль их тебя манит И лик твой молодой» (вместо «Не манит ли тебя в их лоно и твой собственный лик»)? У Гете нет таких жертв, при известной напевности эти четыре стиха сохраняют логическую ясность:

Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
Das feuchtverklärte Blau?
Lockt dich dein eigen Angesicht
Nicht her in ew'gen Tau?

Жуковский по-своему продолжил, развил и углубил стилистические тенденции, содержащиеся в оригинале. Его перевод принадлежит к искусству, потому что является целостной, органической художественной системой, в которой — как это и вообще свойственно всякой подлинной системе — нет случайностей, в которой все частности подчинены общей закономерности, определяющей структуру целого. Но, верный принципу идеализации, Жуковский идет дальше переводимого им автора и на свой вкус трансформирует его художественную систему.³⁰ Жуковский достигает наибольших успехов там, где подлинник дает ему благодарный материал для трансформации. Может быть, самый наглядный пример — гениальный пе-

³⁰ «... Жуковский подвергает переводимое им стихотворение эмоциональной стилизации, более или менее значительной: при кажущейся точности он незаметно стилизует стихотворение в свойственных ему элегических тонах, усиливая в нем те элементы, которые родственны его собственному восприятию жизни и художественной идеологии и послужили поводом для выбора данного стихотворения. Таким образом создается новое художественное единство, вполне цельное и жизнеспособное, и оригинал оказывается переключением в другую систему стиля» (В. М. Жирмунский. Гете в русской поэзии. — Литературное наследство, 1932, № 3/4, стр. 544).

ревод баллады Шиллера «Der Taucher» (1797)³¹ — «Кубок» (1831).

Жуковский в общем — но только в общем — сохранил поэтическое содержание шиллеровской баллады, философский смысл которой — в кантианской идее непознаваемой сущности мира. Стремление к слишком глубокому проникновению в эту сущность губительно для человека. У Шиллера философская параболa дана в максимально обобщенной поэтической форме, так что даже и не ясно, когда и где разыгрывается действие; рыцари и латники — это, конечно, средневековье, но в него вторгаются элементы античности вроде Харибды («der Charybde Geheil»). То же в центральных, выражающих идею баллады строках: «Und der Mensch versuche die Götter nicht / Und begehre nimmer und nimmer zu schauen, / Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen» (Пусть человек не искушает богов и вовек не пожелает увидеть то, что они милосердно закрывают от нас ночью и ужасом). Здесь множественное число («боги») прямо свидетельствует об язычестве, однако рядом, через строфу, юноша говорит, казалось бы, о едином боге христианской религии: «Da zeigte mir Gott, zu dem ich rief...» (И бог, к которому я воззвал, показал мне...). Вероятно, временная определенность снята Шиллером для того, чтобы баллада приобрела внеисторический, общефилософский смысл. Жуковский восстанавливает определенность, локализуя место действия в христианском средневековье:

И смертный *пред богом* смиришь:
И мыслью своей не желей дерзновенно
Знать тайны, им мудро от нас сокровенной.
(420)

И далее вполне логично и — по сравнению с оригиналом — вполне в духе христианского смирения:

Но *богу молитву* тогда я принес,
И он мне спасителем был...

Впрочем, изменение в этой строчке идет дальше, чем введение временной определенности. У Шиллера нет идеи смирения; для него нарушитель запрета — отважный бе-

³¹ Schillers Werke, Bd. I, S. 191—195.

зумец, герой; для Жуковского преступивший запрет смертный — грешник.

Помимо этого существенного и характерного для Жуковского изменения переводчик вносит еще одно, не менее для него характерное: психологическое углубление персонажей. У Шиллера дочь царя вступает за юношу, но о чувствах, буруевающих ее, читателю предоставлено догадываться самому:

Das hörte die Tochter mit weichem Gefühl,
Und mit schmeichelndem Munde sie fleht...

У Жуковского отношение девушки к юному герою выражено в традициях сентиментализма:

То слыша, царевна с волненьем в груди,
Краснея, царю говорит....

А юноша, поняв, что внушил царевне любовь, испытывает бурный восторг, у Жуковского выраженный прямо:

Тогда, неописанной радостью полный,
На жизнь и погибель он кинулся в волны.

У Шиллера нет такого психологического парадокса, его повествование сдержаннее и мужественнее:

Da treibt's ihn, den köstlichen Preis zu erwerben,
Und stürzt hinunter auf Leben und Sterben.

В остальном образно-смысловая динамика баллады воссоздана Жуковским с большой верностью. Музыкальная ее стихия, однако, усилена и усложнена. У Шиллера в центре его пьесы — бушующее море, написанное с интенсивным использованием словесных звучаний:

Und wie er tritt an des Felsen Hang
Und blickt in den Schlund hinab,
Die Wasser, die sie hinunterschlang,
Die Charybde jetzt brüllend wiedergab,
Und wie mit des fernen Donners Getöse
Entstürzen sie schäumend dem finstern Schoße.

Und es waltet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel sprizet der dampfende Gischt,
Und Flut auf Flut sich ohn' Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären.

Doch endlich, da legt sich die wilde Gewalt,
 Und schwarz aus dem weißen Schaum
 Klafft hinunter ein gähnender Spalt,
 Grundlos, als ging's in den Höllenraum,
 Und reißend sieht man die brandenden Wogen
 Hinab in den strudelnden Trichter gezogen.

Вероятно, это одно из лучших изображений морской стихии в мировой литературе. Ритмико-синтаксическое движение приведенных трех строф проникнуто образностью: каждая из них — другое состояние моря. В первой — герой охватывает взглядом открывающуюся ему бездну, из которой извергаются пенные воды; во второй — бушевание нахлынувших вод; юноша вглядывается в пучину, в которую ему предстоит прыгнуть; в третьей — образуется мощный водоворот. В соответствии с этими тремя темами строится ритм. В первой строфе теме отвечает развернутая на четыре стиха фраза с двойным подчинением: инверсированному главному предложению (ср. *Die Charybde gab jetzt brüllend die Wasser wieder, die...*) предшествует временное придаточное (*... wie er tritt*) и примыкающая к нему фраза, охватывающая два последних стиха. Неожиданность открывшейся юноше картины подчеркнута группой слов с мужскими окончаниями: *blickt in den Schlund hinab*, грандиозное движение воды нарисовано группой с женскими и дактилическими окончаниями: *... wie mit des fernen Donners Getöse / Entstürzen sie schäumend dem finstern Schoße* — так передается образ «далекого грома». Звукопись носит последовательно изобразительный характер; шипенье прибоя звучит в звукоподражательном *š*: *schäumend—Schoße*. Во второй строфе, представляющей собой цепь коротких предложений, ведущих к заключительному предложению, охватывающему два полных стиха (тематически это очень четко мотивировано), звукопись усилена: начальное *w* (*f*) в словах *Wasser—Feuer—Flut—Flut*, *š* в словах *zischt—sprizet—Gischt—erschöpfen*, долгое закрытое *e* в поставленных рядом *leeren—Meer—Meer—gebären*. Наконец, в третьей строфе дробный ритм кратких предложений сменяется медленно-развернутыми предложениями, рисующими медлительное движение схлынувших вод; в центре строфы образ зпяющей «щели», зловещая неожиданность которой фонетически подчеркнута двумя похожими односложными

словами с открытым гласным *a*: *klafft—Spalt*. Не меньшая звуковая образность присуща замедленно дактилическим и тоже фонетически схожим причастиям *brandenden* и *strudelnden*, поставленным на ритмически выразительные места в замедленном синтаксическими средствами двустипии: *Und reißend sieht man die brandenden Wogen / Hinab in den strudelnden Trichter gezogen*.

У Жуковского:

И он подступает к наклону скалы,
И взор устремил в глубину...
Из чрева пучины бежали валы,
Шумя и гремя, в вышину;
И волны спирались, и пена кипела,
Как будто гроза, наступаая, редела.

И воет, и свищет, и бьет, и шинит,
Как влага, мешаясь с огнем,
Волна за волною; и к небу летит
Дымящимся пена столбом;
Пучина бунтует, пучина клокочет...
Не море ль из моря извергнуться хочет?

И вдруг, успокоясь, волнение легло;
И грозно из пены седой
Разинулось черною щелью жерло;
И воды обратно толпой
Помчались во глубь истощенного чрева;
И глубь застонала от грома и рева.

Ритмико-синтаксический строй этого описания иной, чем у Шиллера, — в русском тексте нет такой тщательной разработки ритмических ходов, как в оригинале. Зато музыкальность — интенсивнее и глубже. У Жуковского больше, чем у Шиллера, глаголов, и все они связаны друг с другом и с существительными звуковыми скрепами. В первой строфе — «шумя и гремя», «...волны спирались, и пена кипела... гроза, наступаая...» — центральное существительное двух первых строф «пучина» поддержано звуками соседних с ним слов: «Из чрева пучины», «Пучина бунтует, пучина клокочет». Но и ритм организован с большим искусством; замечательна «ломоносовская» инверсия, придающая стиху стремительность: «...летит / Дымящимся пена столбом». Особенно выразительна в ритмическом отношении третья строфа. Начальный стих здесь в высшей степени образен: энергичное противопоставление скопления согласных в кратком слове «вдруг» скоплению гласных в длинном — четырехслож-

ном — слове «успокоясь» дает звуковой образ неожиданно наступившей тишины, этот образ усилен тремя плавными *л* и мягкими *н* в последних двух словах стиха:

И вдруг, успокоясь, волнение легло...

Эти плавные звуки контрастируют с противоположными — *щ*, *ч*, *р*, *гр* в заключительной паре стихов:

Помчались во глубь истощенного чрева;
И глубь застонала от грома и рева.

Вторая строфа ниже повторяется с вариантом последнего двустопия:

И брызнул поток с оглушительным ревом,
Извергнутый бездны зияющим зевом.

Здесь музыкальность еще усилена — *з* последней строки повторяется четырежды в четырех словах. У Шиллера этого нет, здесь варьируются заключительные стихи строфы, которую мы условно называем первой:

Und wie mit des fernen Donners Getöse
Entstürzt es brüllend dem finstern Schoße.

У Жуковского повторение не соблюдено, сохранены только сходные рифмы (ср. *чрева—рева*; *ревом—зевом*), зато необычайно усилена звуковая образность. Впрочем, это относится и ко многим дальнейшим строфам. Вот лишь несколько примеров (не имеющих соответствия в оригинале): «Он левою *правит*, а в *правой* добыча», «В пурпурном сумраке там...», «...в черной пучине», «Стрелюю *стремглав* полетел я туда» и т. п.

Есть и другие линии, по которым идет усиление тенденций, имеющихсЯ в подлиннике. Остановимся на двух.

1. В центре шиллеровской баллады, как уже говорилось, образ моря. Шиллер использует или создает немало синонимов для наименования стихии: *der Schlund*, *der schwarze Mund*, *die unendliche See*, *der Charybde Geheul*, *die Tiefe*, *die heulende Tiefe*, *das wilde Meer*, *der finstere Schoß*, *der finster flutende Schoß*, *das Meer*, *ein gähnender Spalt*, *der Rachen*, *der Wasserschlund*, *das alles verschlingende Grab*, *die strudelnde Wasserhöhle*, *da unten*, *das Bodenlose*, *der furchtbare Höllenrachen*, *die traurige Öde*, *des Meeres tiefunterster Grund*. Итого — 20 синонимов.

У Жуковского: бездна; пучина; чрево пучины; пучина безмолвной, зияющей мглы; грозное море; море; жерло; глубь; глубь истощенного чрева; бездна немая; глубина; неприступное дно; пучина глубокая; зияющий зев бездны; седая глубина; темный гроб; влажная пропасть; подземная таинственная мгла; бездонное; глухая бездна; черная пучина; чрево земли; подземелье немое; дно морское. Итого — 24 синонима.

Таким образом, у Жуковского синонимических наименований больше, чем в подлиннике. Кроме того, одни и те же слова у него по нескольку раз в различных контекстах повторены — и это тоже усиливает экспрессивность рассказа («бездна», «глубь» и пр.).

2. Атмосфера тайны создается у Шиллера частым использованием безличного местоимения *es*. Так в 9-й строфе: «In der Tiefe nur brauset es hohl» и ниже: «Und hohler und hohler hört man's heulen, / Und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Weilen». В 13-й строфе: «Und sieh! aus dem finster flutenden Schoß / Da hebet sich's schwanenweiß, / Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloß, / Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiß...». К кому относится это *es rudert*? *Es* означает «кто-то» или даже «что-то», «оно»; на русском языке нет соответствия немецкому *es*. Особенно выразительно безличное местоимение использовано Шиллером в 22-й строфе, когда юноша рассказывает царю о загадочных чудовищах морского дна: «Und schaudernd dacht' ich, da kroch's heran, / Regte hundert Gelenke zugleich, / Will schnappen nach mir...». Жуковский сохранил в русском тексте баллады эти оттенки таинственности. В 9-й строфе у него: «Над бездной утихло... в ней глухо шумит... / ... Все тише и тише на дне ее воет...». В 13-й строфе: «Вдруг... что-то сквозь пену седой глубины / Мелькнуло живой белпзной... / Мелькнула рука и плечо из волны... / И борется, спорит с волной». В 17-й строфе: «И страшно меня там кружило и било». В 22-й строфе: «...вдруг слышу: ползет / Стоногое грозно из мглы. / И хочет схватить, и разпнулся рот!...». Именно потому, что русскому языку несвойственна форма местоимения *es*, текст Жуковского звучит менее привычно и естественно, чем шиллеровский звучит по-немецки, и кажется более таинственным и страшным. Жуковский по всем направлениям подчеркнул характерные особенности баллады Шиллера, особенно вы-

разительно усилив ее музыкальность и таинственность ее колорита.

Мы сознательно выбрали для сопоставления один из самых близких переводов Жуковского: даже он образует известный угол расхождения с оригиналом. Выше уже говорилось: перевод Жуковского всегда расходится с подлинником в целом, а не просто в отдельных частностях; он является художественной системой, и вся эта система как таковая не совпадает с художественной системой оригинала. Эти выводы, сделанные на основе анализа «Рыбака» и «Кубка», можно подтвердить и другими знаменитыми творениями Жуковского. Наибольший интерес представляют самые зрелые его работы, каковы, например, античные баллады Шиллера «Торжество победителей», «Жалоба Цереры» и «Элевзинский праздник», переведенные Жуковским в конце двадцатых—начале тридцатых годов. Так, в «Жалобе Цереры» (1831) поэтический стиль Жуковского воплотился с поразительным совершенством, но стиль Шиллера оказался значительно изменен: Жуковский видит и воспроизводит иную античность, чем та, которую дает читателю Шиллер.

У Шиллера психологическая тема выражена опосредованно, через мифологическую образность. Жуковский именно этой психологической теме дал прямое, открытое словесное воплощение — душевное состояние интересует его больше, чем эстетизированный античный миф. Впрочем, в этом переводе Жуковский более всего родствен оригиналу. Вероятно, прав исследователь его жизни и поэзии, заметивший, что «Жалоба Цереры» — баллада-элегия и что именно поэтому «никогда Шиллер не был так близок к Жуковскому, как в то время, как он писал „Жалобу Цереры“». ³²

В другом шедевре Жуковского — «Элевзинский праздник» (1833) перестройка идет в сходном направлении. Смысловое содержание этого стихотворения вполне соответствует подлиннику, однако Жуковский изменил стилистическую структуру: увеличил открытую эмоциональную экспрессию, выдвинув на передний план эпитеты и музыкальность слова. Эпитеты, как обычно, у Жуковского свои, не соответствующие шиллеровским. В 22-й строфе

³² П. Загарин. В. А. Жуковский и его произведения. 1783—1883. М., Изд-во Льва Поливанова, 1883, стр. 363.

изменение стилистического строя посредством эпитетов особенно наглядно:

Aber aus den goldnen Saiten
Lockt Apoll die Harmonie
Und das holde Maß der Zeiten,
Und die Macht der Melodie.
Mit *neunstimmigem* Gesange
Fallen die Kamönen ein;
Leise nach des Liedes Klange
Füget sich der Stein zum Stein.

(I, 240)

И вливает в струны пенью
Светлоглавый Аполлон;
Пробуждает вдохновенье
Их *согласно-мерный* звон;
И *веселые* Камены
Сладким хором с ним поют—
И *красивых* зданий стены
Под напев их встают.

(458)

Смысл строфы упрощен: у Шиллера ритм искусства лежит в основе исчисления времени (*das holde Maß der Zeiten*) и могучей силы музыки; у Жуковского бог Аполлон пробуждает творческое вдохновение в художниках — эта мысль беднее. Зато эмоционально строфа становится ярче.

Эпитет — центр стилистической системы Жуковского — несет у него и другие функции. Так, колорит античности, которого Шиллер достигает сложной образностью или, как мы видели в разобранный 22-й строфе, введением деталей греческой мифологии, у Жуковского создается преимущественно составными (гомеровскими) эпитетами. В 17-й строфе их несколько:

И вслед ему Паллада
Копьеносная идет
И богов к строенью града
Крепкостенного зовет,

Чтоб *приютно-безопасный*
Кров толпам бродящим дать
И в один союз согласный
Мир рассеянный собрать.

(ср. уже цитированные в 22-й строфе «светлоглавый Аполлон», «согласно-мерный звон»). У Шиллера таких эпитетов нет.

Для создания эмоциональной атмосферы большую роль играет у Жуковского и другой излюбленный им стилистический метод — усиление музыкальности поэтической речи. У Шиллера нет таких «сладкозвучных» сочетаний, как тот же «светлоглавый Аполлон» или как поразительная звукопись в 21-й строфе:

И во грудь горы вонзает
Свой трезубец Посидон;
Слой гранитный отторгает
От ребра земного он;

И в руке своей громаду,
Как песчинку, он несет —
И огромную ограду
Во мгновение создает.

Сквозь всю строфу проходят звуки *g* и *p*: *грудь горы—гранитный—отторгает—громаду—огромную ограду.* У Шиллера звукопись несравненно беднее.

В «Элевзинском празднике» перестройка стиля является изменением поэтического содержания: античность Жуковского иная, чем античность Шиллера, у русского романтика иной эмоциональный склад повествования, иная характеристика персонажей — мифологических и (условно говоря) исторических.

Любопытно проследить черты преобразованной античности в третьем шедевре Жуковского, переведенном из Шиллера в 1828 г., в его «Торжестве победителей» («Das Siegesfest», 1803).³³ Баллада Шиллера — сложное философское произведение. В ней раскрывается диалектика добра и зла, радости и горя, справедливости и несправедливости, верности и коварства, чести и славы, бессмертия и смертности. 1-я и 2-я строфы тематически противопоставлены друг другу: радость греков, торжествующих возвращение на родину, — и горе пленных троянок, угоняемых на чужбину; то, что для победителей — любимая родина, для побежденных — ненавистная чужбина. Строфы и противоположны по смыслу, и несхожи по звучанию: в стихах, повествующих о радости греков, преобладает открытое *o* (*hohen, Hellespontos, frohen Fahrt, frohen Lieder*), в начальных стихах следующей строфы горе троянок живописуется с помощью *a* (*in langen Reihen, klagend, / Saß der Trojerinnen Schar*) и ниже — дифтонгом *ei* (*Weinend um das eigne Leiden / In des Reiches Untergang*). Каждая строфа — восьмистишие четырехстопного хорая с перекрестной рифмовкой — сопровождается четверостишием в таком же метре с опоясывающими рифмами (*AbbA*), которое представляет собой как бы хор эллинов (или во второй строфе — троянок), обобщающий содержание строфы или развивающий ее.

3-я строфа рассказывает о жертвоприношении и молебствии жреца в честь победы. В 4-й — дума царя Агамемнона о погибших воинах с примыкающим к этой скорбной думе выводом: пусть же ликует тот, кто жив, ибо многие погибли. 5-я строфа — предсказание Одиссея

³³ Schillers Werke, Bd. I, S. 303—308.

о том, что некоторым из вернувшихся (т. е. Агамемнону) предстоит гибель от женского коварства. Итак, эта 5-я строфа опровергает вывод предыдущей: ликовать рано! 6-я строфа — радостные слова Менелая о победе справедливости, но в 7-й это утверждение опровергается одним из Аяксов: слепое счастье распределяет свои дары без выбора, справедливости нет. И хор делает новый вывод: раз счастье слепо и несправедливо, пусть ликует тот, кому оно досталось. 7-я и 8-я строфы развивают мысль предыдущей: война губит лучших воинов. Старший Аякс погиб, защищая своих соотечественников; хор опровергает Аякса-младшего: герой погублен не войной, но собственным гневом. В 9-й строфе сын Ахилла Неоптолем говорит о смертности человека и о бессмертии его славы; но в 10-й строфе Диомид оспаривает его, утверждая, что слава Гектора, защищавшего свою родину от захватчиков, нравственно выше славы завоевателя: цель выше отвлеченной чести. 11-я и 12-я строфы — речь Нестора, обращенная к Гекубе: он восхваляет вино, позволяющее забыть о горестных потерях. Наконец, последняя, 13-я строфа — речь прорицательницы Кассандры о том, что все смертное величие разведется, как дым, и что вечны только боги; поэтому, говорит она, будем жить сегодня. В чем же общий смысл баллады? Его можно характеризовать как философский скептицизм: все человеческие понятия зыбки и субъективны — таковы понятия родины и чужбины, верности и вероломства, торжества и поражения, справедливости и несправедливости, воинской чести и нравственной цели, горя и утешения, величия и ничтожества; вполне реален лишь текущий миг, которым человеку следует уметь наслаждаться, ибо миг этот мимолетен и невозвратим. Философские тезисы даны у Шиллера в отточенных формулировках.

• Строфа 6-я:

Böses Werk muß untergehen,
Rache folgt der Freveltat,
Denn gerecht in Himmelshöhen
Waltet des Kroniden Rat.

Строфа 7-я:

Ohne Wahl verteilt die Gaben,
Ohne Billigkeit das Glück.

Наконец, столь же отчетливой формулой звучит предсказание, т. е. обобщение всего смысла баллады в заключительной строфе:

Rauch ist alles ird'sche Wesen...
...Morgen können wir's nicht mehr,
Darum laßt uns heute leben!

Идея относительности всех общих понятий, их зыбкости и субъективности была особенно близка романтическому сознанию Жуковского. С этим связано то, что его перевод «Торжества победителей» по глубокой своей сути близок оригиналу. Преобразования его усиливают античный колорит за счет гораздо большего, чем у Шиллера, использования мифологических имен, которые немецкий поэт называет скупой, как бы избегая их избытка. Например, в хоре после строфы 6-й:

Злому злой конец бывает:
Гибнет жертвой Эменид,
Кто безумно, как Парид,
Право гостя оскверняет.

(415)

У Шиллера нет ни Эменид, ни Парид, в его тексте античное мышление дано через образ — Зевс, «взвешивающий добро и зло в справедливых руках». У Жуковского — через музыку имен, звучащих на греческий лад, т. е. через звучание экспрессивно окрашенных слов. Ср. в строфе 13-й:

Und von ihrem Gott ergriffen,
Hub sich jetzt die Seherin,
Blickte von den hohen Schiffen
Nach dem Rauch der Heimat hin.

В переводе наибольший вес приходится на звучащие по-гречески собственные имена, которых у Шиллера нет:

И вперила взор Кассандра,
Вняв шепнувшим ей богам,
На пустынный брег Скамандра,
На дымящийся Пергам...

Впрочем, музыкальная экспрессия резко повышена не только за счет имен, но и за счет характерного для

Жуковского усиления звукописи. Приведем лишь два примера из множества возможных. Стрoфа 1-я:

Пал Приамов град священный,
Грудой пепла стал Пергам...

— эти строки организованы перекличкой фонетически сходных *Приам...* — *Пергам*, гласным *a*, пронизывающим пять слов из восьми (иначе говоря, в пяти случаях из восьми стиховое ударение падает на *a*). У Шиллера звукопись здесь и далее скромнее:

Priams Feste war gesunken,
Troja lag in Schutt und Staub...

Хор после стрoфы 10-й у Жуковского:

Кто, на суд явьясь кровавый,
Славно пал за отчий дом,
Тот, почтенный и врагом,
Будет жить в преданьях славы!

Звукопись выразительная и, так сказать, настойчивая: повторение *славно—славы*, перекличка гласных *y* (суд—будет), *a* (явьясь—кровавый—славно—пал—преданьях—славы), *o* (кто—отчий—дом—тот—врагом). Шиллеровский текст и здесь музыкально беднее, но богаче образностью:

Der für seine Hausaltäre
Kämpfend sank, ein Schirm und Hort...

Итак, верный своему эстетическому методу, Жуковский систематически усиливает музыкальный потенциал стиха, т. е. его субъективный элемент. Он в большей степени, чем Шиллер, пользуется образно-звуковыми возможностями слова. В результате стихотворение, являющееся у Шиллера миниатюрной многоголосой драмой, в которой участвуют многие персонажи, отличающиеся друг от друга речевыми манерами (Калхас, Улисс, Неоптолем, Диомид, Нестор, Кассандра), у Жуковского становится патетическим монологом — в его тексте исчезают различия между речами персонажей и остается благозвучная и велеречивая манера лирического рассказчика.

Не мог Жуковский согласиться и с последним выводом, влагаемым Шиллером в уста прорицательницы, — это противоречило его христианской философии. Впрочем, он формально — но лишь формально! — сохранил его

в последней строке, сформулировав свою мысль в предпоследних двух стихах, выражающих у Шиллера совсем другую мысль:

Смертный, Силе, пас гнетущей,
Покоряйся и терпи;
Спящий в гробе, мирно спи;
Жизнью пользуйся, живущий.

В этих строках — наглядное противоречие, которого у Шиллера нет:

Um das Roß des Reiters schweben,
Um das Schiff die Sorgen her;
Morgen können wir's nicht mehr,
Darum laßt uns heute leben!

К этому изменению философского смысла баллады в концовке Жуковский подошел стилистической перестройкой всего стихотворения Шиллера. Из относительности всех общих понятий Жуковский делает не шиллеровский вывод о реальности и ценности текущего мира, но свой, пессимистический: раз все зыбко, шатко, да и непостижимо, раз мы бессильны перед лицом судьбы, то безропотно покоримся ей и воспитаем в себе высшую добродетель — терпение. Как это ни парадоксально, но величие Жуковского как переводчика-художника в том, что его переводные произведения всегда — органическая система, и отклонения от Шиллера начинаются с первой строки «Торжества победителей», закономерно приводя к примышленному заключительному четверостишию.³⁴

³⁴ К. И. Чуковский, анализируя перевод «Торжества победителей», видит, как в нем проявляется «тишайшая, благолепная, сентиментально-меланхолическая пуританская личность» Жуковского. Вместо того чтобы сказать, как у Шиллера, что Менелай, «радуясь вновь завоеванной жене, обвивает рукой в наивысшем блаженстве прелесть ее прекрасного тела», он, избегая «воспроизводить столь греховные жесты, ... заставляет Менелая чинно стоять близ Елены без всяких проявлений своей супружеской страсти:

И стоящий близ Елены
Менелай тогда сказал...

У Тютчева это строфа переведена гораздо точнее:

И супругой, взятой с бою,
Снова счастливый Атрид,
Пышный стан обвив рукою,
Страстный взор свой веселит»

Иначе трактовал балладу Шиллера в своем гораздо более позднем переводе («Поминки», 1850—1851) другой поэт-романтик, Ф. Тютчев. Словесно он оказался ближе, чем Жуковский, к образности Шиллера; его обобщающие формулы точнее передают смысл соответствующих формул Шиллера:

Злое злой конец приемлет!
За нечестье казнь следит —
В небе божий суд не дремлет,
Право царствует Кронид.³⁵

Достаточно сопоставить эти строки с оригиналом, приведенным выше, чтобы увидеть, что Тютчев в данном переводе стремился к дословной точности. Однако этим не исчерпывается характеристика перевода. Тютчев поднимается на еще более высокую ступень, делая текст еще более торжественным, почти выпрепным:

И предстал перед святыней
Приноситель жертв, Калхас,
Градозиждущей Афине,
Градорушащей молясь,³⁶

(К. И. Чуковский. Высокое искусство. М., 1964, стр. 27). Ср. у А. Н. Веселовского в его книге «В. А. Жуковский...»: «Смягчено, покрыто флером меланхолии и мечтательности и все казавшееся слишком действительным; Жуковский „девствует“, как выразился по его поводу князь Вяземский...» (стр. 495).

Нужно, впрочем, заметить, что эта явная перестройка связана не только с «пуританизмом», т. е. с психологическим строем переводчика, но со всей его концепцией и античности, и философского смысла шиллеровского стихотворения.

³⁵ Ф. И. Тютчев, Полн. собр. стихотв., М.—Л., «Academia», т. II, 1934, стр. 58. Далее цитаты из стихотворений Тютчева даются по этому изданию.

³⁶ В первоначальном варианте:

И воздвигся жертвы ради
Приноситель жертв Калхас,
Градозиждущей Палладе,
Градорушащей молясь.

Так оно опубликовано в Тургеневском изд. 1854 г. См. комментарии Г. Чулкова в кн.: Ф. И. Тютчев, Полн. собр. стихотв., т. II, 1934, стр. 326.

Ю. Тынянов отмечает «архаистическое средство стиля» как характерную черту тютчевского поэтического слога и, в частности, пишет: «Любопытно, как применяет его Тютчев при пере-

Посейдона силе грозной,
Опоясавшего мир,
И тебе, эгидоносный
Зевс, сгущающий эфир!

И в отдельных словах, и во всем контексте эта 3-я строфа «выше», чем у Жуковского:

И с предвиденьем во взгляде,
Жертву сам Калхас заклал:
Грады зиждущей Палладе
И губящей (он воззвал),
Буреносцу Посидону,
Воздымателю валов,
И носящему Горгону
Богу смертных и богов!

Для начала пятидесятых годов лексика Тютчева, ориентированная на славянщину, крайне необычна. Ср.: «...толпы народа Уцелевшие от *прей*» (4-я строфа), «Гибнет в *храмине* своей» (5-я строфа), «Счастье *жеревбия* сеет Своевольною рукой» (7-я строфа), «Но не сильный, а лукавый *Мзду* великую *стяжал*» (8-я строфа), «... *возлияние творит*» (9-я строфа), «Зевс, великий *промыслитель*» (9-я строфа), «На земле, где все *изменно*... Нашу *персть* земля возьмет...» (9-я строфа), «Сын Тидеев *провещал*...», *Жизнь за братьий* положил...» (10-я строфа), «Старец Нестор *днесь* встает» (11-я строфа) и т. д. Тютчев именно так, в ключе едва ли не гимна или моления, понял балладу Шиллера, уйдя от ее философского обобщающего смысла к высокотожественной декламации,

водах, — там, где в подлиннике вовсе их нет». Тынянов видит традицию Державина в таких тютчевских оборотах, как:

Душ родство! О луч небесный
Вседержащее звено!

(Шиллер, «Песнь радости»)

Градозиждущей Палладе,
Градорушащей молясь.

Правоправящий Кронид
Вероломцу страшно мстит.

(Шиллер, «Ломинки»)

См.: Юрий Тынянов. Вопрос о Тютчеве. — В сб.: Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 381.

к «пэану хвалебному», о котором говорится в 1-й строфе, где «ахеяне...

...пэан хвалебный пели,
Громко слава всех богов».

(ср. «... die Griechen... / Saßen auf den hohen Schiffen... / Auf der frohen Fahrt begriffen / Nach dem schönen Griechenland»).

Высокоотжественный слог Тютчева тоже ведет к иным выводам, чем шиллеровский:

Как уходят клубы дыма,
Так уходят наши дни —
Боги, вечны вы одни —
Все земное идет мимо!

У Тютчева, таким образом, из обзора относительности человеческих понятий и превратностей судьбы выводится мысль о бренности земного бытия. Перевод Тютчева — иной вариант романтического перевода, по-новому осмысляющего подлинник, выводящего из него идею, которая, по мнению русского поэта, лучше отвечает содержанию баллады, чем та, к которой приходит автор оригинального стихотворения.

5

Он ввел к нам романтизм, без элементов которого в наше время невозможна никакая поэзия... Трепет объемлет душу при мысли о том, из какого ограниченного и пустого мира поэзии в какой бесконечный и полный мир ввел он нашу литературу; каким содержанием обогатил и оплодотворил он ее посредством своих переводов.

В. Белинский, «Русская литература в 1841 году»
(1841).

Особую проблему представляет отношение Жуковского-переводчика к фольклору — иностранному и своему, русскому. Рассмотрение ее можно начать с перевода баллады Вальтера Скотта «The Eve of St. John»³⁷ (у Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», 1822).

Этот перевод тоже очень близок и в то же время далек. Близок он потому, что Жуковский сохранил балладную

³⁷ Walter Scott, Poetical Works, New York, 1875, pp. 673—678.

строфу Вальтера Скотта, общее число строк, диалоги, большинство образов, интонацию, собственные имена и т. п. Далеко потому, что Жуковский внес те характерные для него малые и большие изменения, которые влекут за собой перестройку художественной системы. Они сводятся к следующему.

1. Урегулирование метра. У Вальтера Скотта специфический для английской балладной поэзии стих: строфа представляет собой чередование четырех- и трехударного дольника. У Жуковского чередуются четырех- и трехстопный амфибрахий. Ср. первую строфу:

The Baron of Smaylho'me rose with day,
He spurred his courser on,
Without stop or stay, down the rocky way,
That leads to Brotherstone.

В переводе — регулярный амфибрахий:

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
От коня, горюясь в Бротерстон.

(407)

Энергичный говорной стих Вальтера Скотта приобрел в переводе напевность.

2. Жуковский вводит излюбленную им романтическую лексику, например, характерные для него эпитеты:

Уж заря занялась: был таинственный час
Меж рассветом и утренней тьмой;
И глубоким он сном пред Ивановым днем
Вдруг заснул близ жены молодой.

Ни того, ни другого эпитета в оригинале нет, там все проще:

It was near the ringing of matin-bell,
The night was well nigh done,
When a heavy sleep on the Baron fell,
On the eve of good St. John.

3. По этой же строфе можно видеть, как Жуковский, повышая музыкальность стиха, увеличивает число внутренних рифм — в подлиннике рифм нет ни в первом, ни в третьем стихе.

С этой же тенденцией связана игра Жуковского на звучных словах, музыкальная роль которых резко усилена по сравнению с оригиналом. У Вальтера Скотта:

He came not from where Angram Moor
Ran red with English blood. . .

т. е. вполне логично и ясно: «Он ехал не оттуда, где Анграм Мур струился, красный от английской крови». Название реки превращается у Жуковского в слово-поту, эмоционально выражающее настроение баллады:

Анграмморския битвы барон не видал,
Где потоками кровь их лилась. . .

(408)

Жуковского в эпитете «анграмморския» привлекает экзотизм звучания и архаическая форма родительного падежа.

4. Герой баллады Вальтера Скотта — средневековый рыцарь, которому свойствен нрав дикий, варварский. Речь его проста и груба. Например, вспоминая об убитом им сопернике, он говорит сам себе:

«The worms around him creep, and his bloody
grave is deep —
It cannot give up the dead!»

В переводе Жуковского нет червей, ползающих вокруг трупа, нет окровавленной могилы:

«Не пробудится он; не поднимется он;
Мертвецы не встают из могил!»

Характерен и разговор с пажом. Обращаясь к нему, барон говорит у Жуковского в соответствии с канонам карамзинистского слога:

«Подойди, мой *малютка*, мой паж *молодой*,
И присядь на колена мои;
Ты *младенец*, но ты *непритворен душой*,
И слова непритворны твои».

У Вальтера Скотта речь барона проще и мужественней. Правда, он и в оригинале называет пажа «мой маленький паж», но это — постоянное балладное обращение,

почти лишенное экспрессии; нет там ни «малютки», ни «младенца», ни «души»:

«Come thou hither, my little foot-page,
Come hither to my knee;
Thou art young and tender of age,
And I think thou art true to me».

Когда ему кажется, что паж его обманывает, он резко обвиняет его во лжи и трижды повторяет: «Ты лжешь!».

Thou liest, thou liest, thou little foot-page,
Loud dost thou lie to me!»

А в переводе его речь деликатна:

Нет, мой паж молодой, ты обманут мечтой...

Через строфу барон снова довольно резко говорит пажу, что не верит его басне:

The grave is deep and dark — and the corpse
is stiff and stark —
So I may not trust thy tale.

(«Могила глубока и темна, и труп остыл и окостенел, так что я не верю твоим рассказам»).

А у Жуковского нет ни единого корящего слова:

Нет! в могиле покой: он лежит под землей,
Ты неправду мне, паж мой, сказал.

(410)

5. В оригинале речи персонажей отличаются как друг от друга, так и от речи автора. У Жуковского нет различий между всеми этими формами речи, они унифицированы единой авторской интонацией, — в переводе создано единство лирического слога, отсутствующее у Вальтера Скотта.

Всеми этими частными изменениями (а также рядом других) достигнуто изменение стилистической системы и, следовательно, поэтического содержания. Герой вальтер-скоттовской баллады, свирепый и грубый рыцарь-дикарь, превратился в романтического героя, учтвого даже в своей зловещей кровавости.

О том, как поэтика Жуковского отличается от вальтер-скоттовской, можно судить по любопытному литературному эксперименту: оба поэта перевели знаменитую балладу

Гете «Erlkönig». Перевод Жуковского, как всегда, представляет собой художественное произведение т. е. цельную, органическую систему, и она, как всегда, отличается от системы подлинника. Об этом с большой проникновенностью написала Марина Цветаева в замечательной статье «Два Лесных Царя» (1933). С точки зрения М. Цветаевой, Гете (развивая идею народной баллады, послужившую основой для его подражания, — добавим мы от себя) создает фантастический мир, в котором призрак сказочного Лесного царя оказывается вполне реальным и возможным: «Видение Гете целиком жизнь или целиком сон, все равно, как это называется, раз одно страшнее другого».³⁸ Баллада Гете — по-народному достоверный миф, и читатель, говоря опять словами Цветаевой, испытывает чувство ужаса: «... как это отец не видит?», т. е. не видит Лесного царя? У Жуковского баллада носит характер литературного пересказа.

«Каждый вещь увидел из собственных глаз.

Гете, из черноты своих огненных — увидел, и мы с ним. Наше чувство за сновиденный срок Лесного Царя: как это отец не видит?

Жуковский, из глади своих карих, добрых, разумных — не увидел, не увидели и мы с ним. Поверил в туман и ивы. Наше чувство в течение Лесного Царя: как это ребенок не видит, что это — ветлы?

У Жуковского ребенок погибает от страха.

У Гете от Лесного Царя.

У Жуковского — просто. Ребенок испугался, отец не сумел успокоить, ребенку показалось, что его схватили (может быть, ветка хлестнула), и из-за всего этого показавшегося ребенок достоверно умер... Лесной Царь Жуковского (сам Жуковский) бесконечно добрее: к ребенку добрее, — ребенку у него не больно, а только душно, к отцу добрее — горестная, но все же естественная смерть, к нам добрее — ненарушенный порядок вещей. Ибо допустить хотя бы на минуту, что Лесной Царь есть, — сместить нас со всех наших мест. Так же — прискорбный, но бывалый, случай... Страшная сказка на ночь. Страшная, но сказка. Страшная сказка нестрашного

³⁸ Марина Цветаева. Два Лесных Царя. — В сб.: Мастерство перевода. 1963. М., «Советский писатель», 1964, стр. 286—289 (далее цитаты из статьи даны по этому изданию).

дедушки. После страшной сказки все-таки можно спать.

Страшная сказка совсем не дедушки. После страшной гетевской несказки жить нельзя — так, как жили (В тот лес! Домой!)».

В самом деле. Если ограничиться одним примером, у Гете 6-я строфа гласит:

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? —
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau.³⁹

У Жуковского:

— Родимый, лесной царь созвал дочерей:
Мне, вижу, кивают из темных ветвей.
— О нет, все спокойно в ночной глубине:
То ветлы седые стоят в стороне.

(399)

М. Цветаева комментирует: «... у Жуковского — пересказ видения, у Гете — оно само — „Родимый, Лесной Царь созвал дочерей! Мне, вижу, кивают из темных ветвей...“ (Хотя бы «видишь?» — и: «Отец, отец, неужто ты не видишь — там, в этой страшной тьме, Лесного Царя дочерей?»). Интонация, в которой мы узнаем собственное нетерпение, когда мы видим, а другой — не видит. И такие разные, такие соответственные вопросам ответы: олимпийский — Жуковского: „О нет, все спокойно в ночной глубине. То ветлы седые стоят в стороне“, ответ даже ивовых взмахов, то есть иллюзии видимости не дающий! И потрясенный, сердцебиенный ответ Гете: „Мой сын, мой сын, я в точности вижу...“ — ответ человека, умоляющего, заклинающего другого поверить, чтобы поверить самому, этой точностью видимых ив еще больше убеждающего нас в обратном видении». Других примеров приводить нет надобности — читатель может обратиться к статье Марины Цветаевой, дающей пример тончайшего проникновения в поэтический текст. Ведь не только на первый, но и на второй, и на третий взгляд у баллад Гете и Жуковского одно и то же содержание. М. Цветаева заглянула глубже в текст и обнаружила целую систему существенных расхождений: в семантике слов (der Vater — «старик»; ... mit Kron und Schweif — «... в темной короне,

³⁹ Goethes Werke, Bd. I, S. 105.

с густой бородой»; ... ein Leids getan — «мне душно»); в стилистической экспрессии (Manch bunte Blumen sind an dem Strand — «Цветы бирюзовы, жемчужны струи»), и, что особенно важно, в интонации (Mein Vater, mein Vater — «Родимый...»); Sei ruhig, bleibe ruhig — «О нет, мой младенец»; Mein Sohn, mein Sohn... — «О нет, все спокойно...»). В итоге всех этих наблюдений можно сделать закономерный вывод: по-русски создано новое стихотворение с другим поэтическим содержанием. На переводе «Лесного царя» очень ясно видно, как глубоко отличен литературный стиль романтизма Жуковского от народно-мифологического мышления, послужившего источником гетевской баллады.

Как и в отношении многих переводов Жуковского, своеобразие его «Лесного царя» можно показать сопоставлением с переводами других русских поэтов. А. А. Фет, как всегда, полемизировал с Жуковским, но эта полемика носила поверхностный характер — Фет сохранил условный литературно-романтический характер баллады и, верный своим переводческим принципам, лишь стремится к большему сходству с подлинником, словесному и ритмико-синтаксическому; Фет понимает это сходство как буквальную близость. Можно лишь удивляться тому, с какой дотошностью Фет слово за словом следует подлиннику:

«Du liebes Kind,
komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele
spiel' ich mit dir;

«Ребенок милый,
пойдем со мной:
Мы чудные игры
затеем с тобой.

Manch bunte Blumen
sind an dem Strand,
Meine Mutter hat
manch gülden Gewand».

Долина цветами
пестро поросла,
Одежд золотых
моя мать припасла».⁴⁰

Далее — в таком же духе. В значительной степени утрачена поэтическая непосредственность баллады, ее драматическая интонация и, конечно, ее фольклорная подоснова. Совсем иной характер носит перевод А. Григорьева (опубликован в 1850 г.), который потратил немало усилий на то, чтобы воспроизвести именно фольклорность

⁴⁰ А. А. Фет, Полн. собр. стихотв., т. II, СПб., Изд. А. Ф. Маркса, 1912, стр. 362.

гетевского стихотворения. Диалог сына и отца у Григорьева звучит так:

- Что все личиком жмешься, малютка, ко мне?
- Видишь, тятя, лесного царя в стороне?
- Лесного царя в венке с бородой?
- Дитяtko, это туман седой.

И далее:

- Тятя, тятя... Слышишь — манит,
Слышишь, что тихо он мне сулит?
- Полно же, полно — что ты, сынок?
- В темных листах шелестит ветерок.⁴¹

А. Григорьев не останавливается перед некоторой русификацией гетевского текста (*тятя, дитяtko, чай, ну же, малютка...*) — видимо, другими средствами ему не передать фольклорной основы стихотворения. Но он еще и потому, вероятно, позволил себе прибегнуть к столь резким словесным краскам, что видел в гетевском произведении черты «поэтической иронии к фантастическому миру суеверий»;⁴² баллада Гете, писал он в том же самом году, когда переводил ее, «не напрашивается на вашу веру; вы как-то колеблетесь: то слышите вы плач ребенка и слово лесного царя, то разуверяетесь вы вместе с отцом и, вместо лесного царя, видите седой туман и в речах его слышите шелест листьев. В этой-то иронии и заключается вся глубина и прелесть этого маленького стихотворения».⁴³ Словесным составом своего перевода А. Григорьев и пытался воспроизвести эту иронию. Нужно, однако, заметить, что А. Григорьев, всегда стремившийся обогатить русскую поэзию и язык за счет своего оригинала, и здесь идет своим путем: он не только пытается привить русской поэзии гетевский дольник,⁴⁴ но и стремится вслед

⁴¹ Аполлон Григорьев, Избр. произв., Л., 1959 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 416—417.

⁴² Русская беседа, 1856, № 3, стр. 5.

⁴³ Отечественные записки, 1950, № 2, стр. 63. См. также комментарии Б. Костелянца в кн.: Аполлон Григорьев, Избр. произв., стр. 574.

⁴⁴ А. Григорьев «соперничает с Жуковским, ... решаюсь впервые воспроизвести дольники немецкого оригинала, неизвестные в русском классическом стихе и замененные у Жуковского метрическим однообразием амфибрахия» (В. Жирмунский. Гете в русской поэзии. — Литературное наследство, 1932, № 4—6, стр. 588). См. также книгу В. Жирмунского «Гете в русской литературе» (Л., 1937, стр. 395).

за Гете обновить русскую лексику. Так, у Гёте «Und wiegen, und tanzen, und singen dich ein», в этом стихе рядом с нормальным einwiegen — яркие неологизмы, глаголы eintanzen, einsingen. А. Григорьев пишет:

Мои дочки теперь хороводы ведут;
Закачают, заплашут тебя, запоют...

решаясь на смелые, аналогичные гетевским, неологизмы.

Вернемся, однако, к Жуковскому. Выше говорилось о том, что показать отличия Жуковского от Вальтера Скотта можно на сравнительном анализе «Лесного царя», переведенного обоими поэтами, русским и шотландским. В самом деле, Вальтер Скотт совсем иначе, чем Жуковский, прочел «Лесного царя» Гете и по-своему воссоздал его на английском языке. Приводим первую строфу:

THE ERL-KING!

O! who rides by night through the woodland so wild?
It is the fond Father embracing his Child;
And close the boy nestles within his loved arm,
From the blast of the tempest — to keep himself warm.⁴⁵

У Вальтера Скотта тоже немало отступлений от подлинника. Прежде всего, как и у Жуковского, метр урегулирован: гетевский паузник преобразен в почти правильный амфибрахий; таким образом, говорная интонация превращена в напевную, и ослаблено одно из удивительных ритмических свойств баллады Гете, у которого мелодическим напевом звучат только некоторые речи Лесного царя («Du liebes Kind, komm, geh mit mir!», «Und wiegen, und tanzen, und singen dich ein»),⁴⁶ противопоставленные драматически напряженному и отнюдь не песенному ритму остального текста. Далее, у Вальтера Скотта усилена литературность стихотворения; например, обращения отца к сыну лишены гетевской мужественной сдержанности — в них звучат сентиментальные ноты: my boy; my love; my loved darling; my child; my heart's treasure (мой мальчик, моя любовь, мой любимый, дитя мое, сокровище моего сердца). У Гете всюду только mein Sohn и mein Kind (мой сын, мое дитя).

⁴⁵ Walter Scott, Poetical Works, p. 723.

⁴⁶ М. Цветаева говорит о строфе, которая «помимо смысла уже одним своим звучанием есть колыбельная» (Два Лесных Царя, стр. 286).

Вместо «дочерей» во множественном числе у Вальтера Скотта одна дочь. Это несколько меняет ситуацию, придавая Лесному царю большую человеческую конкретность: сказочный призрак становится отцом взрослой дочери. Ослаблена резкость сюжетного поворота — предпоследняя строфа у Гете представляет интонационный перелом (*Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt*); у Вальтера Скотта угроза Лесного царя звучит тем же напевом, что и вся баллада: «Or else, silly child, I will drag thee away». В целом, однако, общая концепция видения как мифа у шотландского поэта сохранена: его перевод не устраняет народных корней баллады. Перевод Вальтера Скотта, при всем налете литературности, занимает промежуточное положение между фольклорной балладой Гете и подчеркнуто литературным вариантом Жуковского. Различия, вскрываемые на обоих переводах «Лесного царя», помогают понять различия между оригиналом Вальтера Скотта «*The Eve of St. John*» и переводом Жуковского «Замок Смальгольм»: романтизм Жуковского здесь условно-литературный, вальтер-скоттовский близок к источникам германского фольклора.

6

Мир существует только для души человеческой.

В. Жуковский, «Дневник» (1821).

Романтическая эстетика Жуковского оказалась в высокой степени плодотворной для искусства перевода. Пристальное внимание к инациональному характеру германской поэзии, к ее специфичности дало Жуковскому возможность обогатить русскую литературу новой образностью, новыми ритмами — иным, неведомым прежде типом поэтического мышления. Но это индивидуальное начало иностранной поэзии Жуковский подчинял другой индивидуальности более высокого разряда — индивидуальности поэта-переводчика. Возникало особого характера противоречие: остро понята своеобразность иностранных поэтических культур и тем более поэтических личностей стиралась, даже порой нивелировалась во всепоглощающем индивидуально-лирическом мире Василия Андреевича Жуковского. Вообще говоря, романтический строй

художественного создания переводчика, казалось бы, должен быть связан с обостренным вниманием к специфическим чертам подлинника. Это, однако, не так. Эстетическое мышление романтика оказывается во многих отношениях принципиально ближе к классицистическому, чем к реалистическому. Жуковский еще во власти классицистической типологии. Шиллер, Гете, Байрон, Вальтер Скотт, Соути, Уланд, Рюккерт под его пером обретают сходные черты — и не только оттого, что в переводах Жуковского на творчестве каждого из них лежит печать лиризма Жуковского, но еще и оттого, что для самого Жуковского между этими поэтами порой больше общих черт, чем различий. Эти общие черты — типологические. Нужно обладать другой структурой художественного сознания, чтобы с отчетливостью видеть качественные эстетические различия между национальными культурами, историческими эпохами, творческими индивидуальностями, короче говоря, нужно быть не романтиком, сохранившим классицистическую основу мышления, а реалистом, не Жуковским, а Пушкиным.

Характерно отношение Жуковского к поэтической форме, например к гекзаметру. Этот стих издавна привлекал Жуковского и был им использован для повествований самых различных типов; напомним лишь три примера: «Ундина» Ламот-Фуке (в оригинале — проза), «Наля и Дамаянти» Рюккерта (в немецком оригинале — парнорифмованный трех- и четырехударный дольник, приближающийся к народному «книттельферзу» и в свою очередь весьма произвольно имитирующий стих индийской поэмы из «Махабхараты»),⁴⁷ «Сельское кладбище» Т. Грея (в оригинале — перекрестнорифмованный пятистопный ямб). Если судить по этим трем примерам, гекзаметр — по Жуковскому — призван передать и прозу, и «книттельферз», и пятистопный ямб; он был пригодной формой и для фантастической сказки, и для индийской легенды, и для английской элегии (не говоря уж об эпосе Гомера). Что же такое, с точки зрения Жуковского, гекзаметр? Пустой сосуд, в который может быть налито любое смысло-

⁴⁷ Заметим, кстати, что первые пять песен индийского эпоса были переведены А. Ф. Вельтманом «с санскритского» и в 1839 г., т. е. за три года до появления «Наля и Дамаянти» Жуковского, опубликованы в «Отечественных записках».

вое (стилистическое) содержание; некий условно-повествовательный стих, лишенный историко-культурной прикреплённости, свободный от ассоциативных связей. В сущности, Жуковский так же смотрел и на другие стиховые формы, например на белый пятистопный ямб, который употреблял широко и безразлично. Так, пятистопный ямб он использовал и для пересказа корсиканской повести П. Мериме «Матео Фальконе» (впрочем, оригиналом для Жуковского послужила не новелла Мериме, а стихотворный перевод-пересказ ее на немецкий язык, сделанный Адальбертом Шамиссо в еще более, чем у Жуковского, произвольной стиховой форме — в излюбленных Шамиссо терцинах), и для перевода «Деревенского сторожа» и «Тленности» Гебеля, и для множества других, совершенно иного типа рассказов в стихах. Замечательно позднее признание Жуковского в письме 1843 г. к одному из редакторов «Современника» о своем отношении к стиху и стиховым формам в связи с работой над переводом «Одиссеи»: «Шепну вам (но так, чтобы вы сами того не слышали), что я разнакомился с рифмой. Знаю, что это будет вам неприятно, из некоторых замечаний ваших на Милькеева вижу, что вы любите гармонические формы и звучность рифмы — и я их люблю; но формы без всякого украшения, более совместные с простотою, мне более по сердцу. Мой Гомер (как оно и быть должно) будет в гекзаметрах: другая форма для „Одиссеи“ неприлична. Но я еще написал две повести ямбами без рифм, в которых размером стихов старался согласить всю простоту прозы, так, чтобы вольность непринужденного рассказа нисколько не стеснялась необходимостью улаживать слова в стопы. Посылаю вам одну из этих статей («Матео Фальконе») для помещения в „Современнике“. Желаю, чтобы попытка прозы в стихах не показалась вам прозаическими стихами».⁴⁸

«Попытка прозы в стихах...» — характерная для Жуковского формула. Еще в начале своего пути в известной статье «О басне и баснях Крылова» (1809) он спрашивал: «Что называю дарованием поэта?» и, ответив, что прежде всего воображение, продолжал: «...способность (в особенности необходимая баснописцу) рассказывать просто,

⁴⁸ Цит. по: П. А. Плетнев. О жизни и сочинениях В. А. Жуковского, стр. 127—128.

приятно, без принуждения, но рассказывать языком стихотворным, то есть украшая без всякой натяжки простой рассказ выражениями высокими, поэтическими вымыслами, картинами и разнообразя его смелыми оборотами» (IX, 72).

Значит, рассказ стихотворный — в отличие от простого, т. е. прозаического, — украшен «высокими выражениями» и «смелыми оборотами», «картинами» и т. д. Жуковский в 1809 г. не видит принципиальной, качественной разницы между прозой и стихами, и в этом смысле он на позициях последовательно классицистических: стихи — это украшенная, орнаментированная проза. С такой установкой Жуковского связана его приверженность к переводу прозы стихами. Ее-то, видимо, и угадывал Пушкин, когда, насмехаясь над переводами из Гебеля, ядовито спрашивал:

... что если это проза,
Да и дурная?⁴⁹

Не с этим ли недоверием Жуковского к качественным особенностям стиха связана и его постоянная тенденция к усилению музыкальности стихотворного слова? Впрочем, с другой стороны, Жуковский как никто владел русским песенным стихом, по самой своей сущности противоположным прозе; даже балладно-повествовательному стиху он постоянно придавал напевно-мелодический характер. Можно сказать, что в этом двойственном отношении к стиху, вообще к поэтическому искусству проявилась органическая противоречивость Жуковского, в котором фантастично сочетались унаследованные им ортодоксально-классицистические эстетические идеи и вполне естественно усвоенные и им самим разработанные принципы романтизма. А. Н. Веселовский, утверждавший поверхностность романтических связей Жуковского и видевший в нем поэта-сентименталиста, имел в виду и эти, глубоко коренившиеся в его поэтической натуре принципы классицистической эстетики.⁵⁰ Конечно, Жуковский мно-

⁴⁹ Впрочем, в 1828 г., призывая «приблизить поэтический слог к благородной простоте», Пушкин сетовал на то, что «мало, весьма мало людей поняли достоинство переводов из Гебеля» (VII, 81).

⁵⁰ А. Н. Веселовский в своей книге «Поэзия чувства и „сердечного воображения“» на стр. 123 и 139 сочувственно цитирует

гому научился у Пушкина: прежде всего он, пройдя пушкинскую школу реалистической лирики, да и собственные «гомеровские университеты», преодолел стиль традиционных поэтизмов и поднялся до эстетики индивидуально-словесной образности. Но были в его поэтическом сознании элементы, от которых он избавиться не мог никогда: во-первых, механистическое понимание стиховой формы и, во-вторых, типологический подход к явлениям поэзии. И то и другое было пережитками классицистического художественного сознания. Часто в переводах из немецких и английских романтиков Жуковский угадывал единство содержания и поэтической формы: тогда он создавал немеркнувшие образцы искусства, такие как «Кубок», «Жалоба Цереры», «Торжество победителей» Шиллера, «Шильонский узник» Байрона, «Рыбак» Гете. В других случаях искусственно подобранная стиховая форма не сливалась с поэтическим содержанием произведения, и возникали вещи художественно фальшивые, как «Наль и Дамаанти».⁵¹

Типологическое художественное мышление Жуковского имело для его времени и некоторые свои преимущества. Именно благодаря этой «типологичности» Жуковский сумел построить в русской литературе некий це-

и в самом деле замечательную характеристику формального новаторства Жуковского, которую дал в 1832 г. Н. Полевой: «Однообразие мысли Жуковского как будто хочет... замениться разнообразием формы стихов. Ни один русский поэт не писал у нас метрами, столь многообразными: любые из них до Жуковского были вовсе без употребления, и Жуковский ввел их в моду... если не ошибаемся, Жуковский первый употребил дактилические окончания в русском стихе; гекзаметр тоже был для него не средством избежать монотонии шестистопного ямба, но музыкальным новым аккордом; он употребил таким же средством пятистопный ямбический стих и потому же писал он много пьес четырех- и трехстопным ямбом. В „Шильонском узнике“ осмелился он употребить сплошь рифмы мужские и умел не быть однообразным и утомительным».

⁵¹ Не могу согласиться с С. Липкиным, утверждающим, что «художественные достоинства этого произведения — „Наль и Дамаанти“ — огромны». Но дальнейшее рассуждение С. Липкина кажется весьма убедительным: «... Жуковского не столько привлекали реальные картины индийской жизни, своеобразно отраженные в эпосе, сколько романтические отношения влюбленных» (С. Л и п к и н. Перевод и современность. — В сб.: Мастерство перевода. 1963. М., «Советский писатель», 1964, стр. 15—16).

лостный образ западноевропейского, точнее — германского романтизма, о котором он и сам нередко говорил проницательно обобщенно; например, в связи с «Одиссеей»: «Я, во время оно родитель на Руси немецкого романтизма и поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских, под старость загладил свой грех и отворил для отечественной поэзии дверь эдема, не утраченного ею, но до сих пор для нее запертого».⁵² Этот целостный образ романтизма как особого художественного мира имел в виду Белинский, когда, оценивая вклад Жуковского в русскую культуру, писал: «...Жуковский был переводчиком на русский язык не Шиллера или других каких-нибудь поэтов Германии и Англии: нет, Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскрешенного в начале XIX века немецкими и английскими поэтами, преимущественно же Шиллером. Вот значение Жуковского и его заслуга в русской литературе».⁵³

⁵² Письмо А. С. Стурдзе от 10 марта 1848 г. — Одесский вестник, 1855, № 1—3.

⁵³ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., М., Изд-во АН СССР, т. VII, 1955, стр. 167.

ОСТРЫЙ ГАЛЛЬСКИЙ СМЫСЛ

1

Наше мученье и наше богатство,
Косноязычный, с собой он принес
Шум стихотворства, и колокол братства,
И гармонический проливень слез.

Осип Манделштам, «Батюшков»
(1932).

Батюшков количественно сделал в русской поэзии — в том числе и переводной — неизмеримо меньше своего замечательного современника Жуковского, но в формировании русского стиха сыграл огромную и до сих пор недостаточно оцененную роль. «Это еще не пушкинские стихи, — писал впоследствии Белинский, приведя «Вакханку», — но после них уже надо было ожидать не других каких-нибудь, а пушкинских».¹ При этом Белинский указывал на то, что «направление поэзии Батюшкова совсем противоположно направлению поэзии Жуковского. Если *неопределенность* и *туманность* составляют отличительный характер романтизма в духе средних веков, то Батюшков столько же *классик*, сколько Жуковский *романтик*; ибо *определенность* и *ясность* — первые и главные свойства его поэзии».² В целом Белинский прав: определенность и яс-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., М., Изд-во АН СССР, т. VII, 1955, стр. 228.

² Там же, стр. 224. Сам Батюшков писал: «К чему переводы немецкие? Добро — философов. Но их-то у нас читать и не будут. Что касается до литературы их, собственно литературы, то я начинаю презирать ее... У них все каряченье и судороги. Право, хорошего немного... Глубокомыслия пучина, а где рассудок? Слог Жуковского украсит и галиматью, но польза какая, то есть,

ность — черты существенные для поэзии Батюшкова, если сопоставлять ее со стихами Жуковского. Но достаточно сравнить переводы и подражания Батюшкова с их французским источником, чтобы убедиться в том, что этих черт недостаточно для определения своеобразия Батюшкова как раз потому, что определенность и ясность — в меньшей степени особенность его переводов, чем его подлинников.

В связи с творчеством Батюшкова выдвигается на первый план проблема, имеющая для русской поэзии начала XIX в. особое значение, — проблема различения между такими видами переводческой деятельности, как подражание, вольный перевод и собственно перевод. Впоследствии, на протяжении XIX и XX вв., границы между ними сдвигались, эти жанры проникали друг в друга, обогащали и оплодотворяли друг друга, менялось само содержание каждого из этих понятий. Подражание как вид поэтической деятельности постепенно отмирало, уже во второй половине XIX в. оно почти перестает встречаться. (Переводы Курочкина из Беранже, которые в батюшковское время назывались бы подражаниями, в шестидесятые годы воспринимались как собственно переводы.) Напротив, вольный перевод, как его понимали в начале XIX в., приобретал все большее значение и к нашему времени стал ведущим переводческим жанром.

В исследовании о Пушкине-переводчике Г. Д. Владимирский определяет вольный перевод как «такое воспроизведение образца, которое, сохраняя его основные черты, свободно трактует и передает второстепенные детали, перемещая их, по усмотрению переводчика, с возможным привнесением и некоторых мотивов личного творчества последнего».³ С современной точки зрения именно такой вид творчества и называется переводом. Г. Д. Владимирский давал приведенное определение вольного перевода в конце тридцатых годов, когда еще господствовали фор-

истинная польза? Удивляюсь ему» (письмо П. А. Вяземскому, 4 марта 1817 г. — В кн.: Сочинения К. Н. Батюшкова, Изд. П. Н. Батюшкова, т. III, СПб., 1886, стр. 427—428. Далее цитаты из писем и статей Батюшкова даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы).

³ Г. Д. Владимирский. Пушкин-переводчик. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1939, стр. 317.

мально-догматические представления о точности стихотворного перевода, задача которого, по мнению большинства ведущих поэтов-переводчиков тех лет, в возможно более близком следовании внешней структуре оригинала. «Под переводом, — пишет Г. Д. Владимирский, — мы условимся понимать наиболее приближающееся к подлиннику воссоздание идейно-образной его системы во всем ее национально-художественном своеобразии, в последовательности, соответствующей или замещающей последовательность изобразительных средств оригинала».⁴ Значит, принципиальная разница между переводом и вольным переводом, по Владимирскому, сводится к тому, что во втором жанре допускается свободная трактовка и перемещение второстепенных деталей, а также привнесение «некоторых мотивов личного творчества». Но с современных позиций без более или менее свободного обращения с «второстепенными деталями» и без «мотивов личного творчества» поэта-переводчика никакое искусство перевода вообще невозможно.

Характерна в этом отношении разница, скажем, между двумя переводами Байронова «Дон-Жуана» — Г. Шенгели и Т. Гнедич: первый, по терминологии Г. Д. Владимирского, должен был бы именоваться переводом, второй — вольным переводом. Однако К. Чуковский, отдавая должное смысловой близости Шенгели, в 1964 г. писал: «Татьяна Гнедич словно сказала себе: пусть пропадают отдельные образы, отдельные краски оригинального текста, лишь бы довести до читателя эту кристаллическую ясность поэмы, живую естественность ее интонаций, непринужденную легкость ее простой и отчетливой дикции. Только об этом она и заботилась. Иная строфа после ее перевода утратила чуть не половину тех смысловых единиц, какие имеются в подлиннике: переводчица охотно выбрасывала десятки деталей ради того, чтобы обеспечить своему переводу ту четкую речевую экспрессию, которая свойственна подлиннику».⁵ С точки зрения критики тридцатых годов XX в. перевод Т. Гнедич — вольный; в шестидесятых именно он-то и оказывается переводом, а «собственно переводу» предыдущих десятилетий вообще отказано в художественной ценности. Дело здесь, разумеется, не только

⁴ Там же, стр. 317.

⁵ К. Чуковский. Высокое искусство. М., «Искусство», 1964, стр. 233—234.

в таланте поэта, но в принципиальном подходе к задачам поэтического перевода.

В батюшковское время границы между переводческими жанрами лишь намечались, они были зыбкими. Так, весьма далекое подражание сам Батюшков озаглавил «Перевод 1-й сатиры Боало», созданное в это же время стихотворение «К Филисе» снабжено подзаголовком «Подражание Грессету», а «Тибуллова элегия X» (1809—1810) названа автором «вольным переводом». Стихотворение «Ложный страх» имеет подзаголовок «Подражание Парни», а «Привидение» — «Из Парни». Почему? Попробуем в этом разобраться.

Если Жуковский принес в русскую поэзию мир Шиллера, Гете, Байрона, вообще — германского романтизма, то Батюшкову принадлежит в первую очередь заслуга создания русского Парни. Старший современник Батюшкова Эварист Парни (1753—1814) привлек внимание русского поэта тем, что его легкие эротические элегии давали Батюшкову возможность достаточно полно выразить себя, свое мироощущение и свой темперамент. В стихотворениях, поэмах, элегиях Парни, несмотря на фривольность сюжетов, разработаны психологические характеристики лирического субъекта и его возлюбленной и содержатся некоторые драматические, а вернее, психологические конфликты. Как правило, Батюшков углублял драматизм ситуаций, резко усиливал динамичность стихотворного повествования, умножал число жизненно достоверных деталей.

Соединение традиционно-литературных штампов классицизма с новой, живой образностью, с непривычными словосочетаниями — особенность переходного искусства Батюшкова, о котором Белинский в уже цитированной статье с проницательностью и точностью говорил: «Это был талант замечательный, но более яркий, чем глубокий, более гибкий, чем самостоятельный, более грациозный, чем энергический. Батюшкову немногого недоставало, чтобы он мог переступить за черту, разделяющую большой талант от гениальности. И вот почему он всегда находился под влиянием своего времени. А его время было странное время — время, в которое новое являлось, не сменяя старого, и старое и новое дружно жили друг подле друга, не мешая одно другому. Старое не сердилось на новое, потому что новое низко

кланялось старому и на веру, по преданию, благоговело перед его богами».⁶ Сосуществование старой стилистической системы, классицистически безличной, основанной на привычных словесных соединениях и опустошающих условных метафорах, с новой системой, гордость которой — в индивидуальной неповторимости словосочетаний, в экспрессии живой образности, — такова отличительная черта не только оригинальной поэзии Батюшкова, но и его переводов из Эвариста Парни. Это сосуществование старого и нового в стихах Батюшкова не следует воспринимать как эстетический недостаток: сам Батюшков явно сознает «гетерогенность» своей стилистики и играет на ней, извлекая из столкновения между старым и новым своеобразные стилистические эффекты. Стилистическая неоднородность Батюшкова как раз и отличает его от школы Жуковского, а с другой стороны, предрекает пушкинскую многослойность. Поэтому нам кажется несправедливым отождествление стилей Жуковского, Батюшкова и молодого Пушкина, рассмотрение их как видов единого, общего стиля «совершенной системы прекрасных формул». Л. Я. Гинзбург пишет: «Словесная система школы Жуковского — Батюшкова — раннего Пушкина была доведена до такой степени совершенства и устойчивости, что поэзия целых десятилетий могла питаться ее формулами и преодолением этих формул».⁷ Разбор батюшковских переводов из Парни и подражаний ему обнаруживает известную неточность этого утверждения.

Можно полагать, что Эварист Парни привлекал Батюшкова в частности еще и тем, что (до некоторой степени) такое соединение старого и нового свойственно и его собственным стихам, — в традиционно-аллегорический контекст проникает элемент психологической конкретности. Так, у Парни в «La Frauteur»:

L'Aurore...

chassa les timides Amours:
Mais ton souris, peut-être involontaire,
Leur accorda le rendez-vous du soir.⁸

⁶ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, 1955, стр. 241 (разрядка моя, — Е. Э.).

⁷ Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., «Советский писатель», 1964, стр. 37.

⁸ Evariste P a r n i. Œuvres. Paris, 1898, p. 35. Далее стихи Парни даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

Вот это «peut-être involontaire» своей психологической серьезностью нарушает единство окружающего текста, единство «игривого классицизма». У Батюшкова гетерогенность элементов более контрастна: штампы более традиционны, а новая образность более экспрессивна. Поэтому ему приходится усиливать и сюжетную контрастность. Концовка «Ложного страха» звучит у Батюшкова так:

Дружбе дам я час единый,
Вакху час и сну другой,
Остальной ж половиной
Поделюсь, мой друг, с тобой!⁹

Это похоже на концовку Парни, но усилено по сравнению с ней:

Dans un accord réglé par la sagesse,
A mes amis j'en donnerais un quart;
Le doux sommeil aurait semblable part,
Et la moitié serait pour ma maîtresse.

(17)

Итак, друзьям отдается четверть ночи, сну — другая четверть, а оставшиеся две четверти, вместе составляющие половину, — возлюбленной; у Парни нет математических ошибок, все подсчитано точно. У Батюшкова правила элементарной арифметики нарушены: он отдает дружбе час, еще час — пьянству, третий час — сну, «остальной ж половиной» готов поделиться с любимой; но в остатке ночи оказывается гораздо больше, чем половина. Батюшкова это не тревожит — для него важнее эмоциональная экспрессия.

Сходную, хотя и несколько иную картину являет перевод стихотворения «Le Revenant» — «Привидение» (1810). Рациональную логику Парни Батюшков нарушает с самого начала. Так, Парни начинает размышления молодого человека о предстоящей смерти с развернутой метафоры: «...моя комедия окончится во втором акте, я быстро иду к развязке, — занавес упадет, и я буду забыт».

⁹ К. Н. Батюшков, Полн. собр. стихотв., М.—Л., «Советский писатель», 1964 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 112. Далее стихи Батюшкова цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

Au second acte brusquement
Finira donc ma comédie:
Vite je passe au dénouement,
La toile tombe, et l'on m'oublie.

(23)

У Батюшкова от всей этой конкретности театральной метафоры не остается ничего, если не считать условной «запавесы»:

Что же медлить! Ведь Зевеса
Плач и стон не укротит.
Смерти мрачной занавеса
Упадет — и я забыт!

(119)

Герой стихотворения уверяет возлюбленную, что не станет ее пугать и являться в ее дом «с воплем», как традиционный призрак, — он будет незримо витать вокруг нее:

Нет, по смерти невидимкой	Легким уст прикосновеньем,
Буду вокруг тебя летать;	Как Зефира дуновеньем,
На груди твоей под дымкой	От каштановых волос
Тайны прелести лобзать;	Тонкий запах свежих роз.
Стану всюду развевать	

(119—120)

Речь Парни движется спокойно (характерно в этом смысле наречие «souvent»: «часто я буду преобразаться в неощутимое дыхание нежнейшего зефира»), да и образы отличаются четкостью: «[Став ветром] я буду покачивать перо в ваших небрежно убранных волосах и разносить по воздуху их слабый аромат». У Батюшкова «невидимка» позволяет себе большее: он хочет «на груди ... под дымкой Тайны прелести лобзать», он хочет «от каштановых волос» развеять всюду «тонкий запах свежих роз». Если «тайны прелести», «легкие уста», «дуновенье Зефира» относятся к области обветшалых штампов, каких нет у Парни, то соединенные с ними новые образные сочетания, которых тоже нет у Парни, придают тексту особое, новаторское звучание; таковы, например, «под дымкой», «каштановые волосы» и даже такое по видимости привычное, а по сути необыкновенное своей живой конкретностью сочетание, как «тонкий запах свежих роз». В дальнейшем развитии сюжета Парни конкретен лишь

в пределах условности измельчавшего классицизма, опустившегося до орнамента рококо:

Si la rose que vous aimez
Renaît sur son trône de verre;
Si de vos flambeaux rallumés
Sort une plus vive lumière;
Si l'éclat d'un nouveau carmin
Colore soudain votre joue,

Et si souvent d'un joli sein
Le nœud trop serré se dénoue;
Si le sofa plus mollement
Cède au poids de votre paresse,
Donnez un souris seulement
A tous ces soins de ma tendresse.

(24)

Батюшков точно воспроизводит синтаксический строй многочленного периода:

Если лилия листьями
К груди твоей прильнет,
Если яркими лучами
В камельке огонь блеснет,
Если пламень потаенный

По ланитам пробежал,
Если пояс сокровенный
Развязался и упал, —
Улыбнися, друг бесценный,
Это я!..

(120)

Но члены метонимического перечисления у Батюшкова изменены. Вместо свежей розы, которую привидение поставило в вазу, — лилия, прильнувшая листьями к груди любимой; вместо ярче разгоревшихся светильников — огонь, блеснувший в камельке; вместо распустившейся повязки, которая освободила прелестную грудь, — «пояс сокровенный», который «развязался и упал». Светская игра французского поэта под пером Батюшкова систематически преобразуется в пылкую страсть. Белинский справедливо писал: «Изящное сладострастие — вот пафос его поэзии. Правда, в любви его, кроме страсти и грации, много нежности, а иногда много грусти и страдания; но преобладающий элемент ее всегда — страстное вожделение, увенчиваемое всею пегою, всем обаянием исполненного поэзии и грации наслаждения».¹⁰ Отнести эту характеристику к Парни, прекрасному поэту, нельзя: Парни слишком тесно связан с манерным искусством рококо; в его любовных элегиях больше игры, чем подлинного выражения чувства. Видимо, Белинский это и имел в виду, когда писал: «Страстность составляет душу поэзии Батюшкова, а страстное упоение любви — ее пафос. Он и переводил Парни, и подражал ему; но в том и другом случае оставался самим собою».¹¹ Анализ

¹⁰ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 227.

¹¹ Там же, стр. 231—232.

показывает, что термины «подражание» и «перевод» (подзаголовок «Подражание Парни») для Батюшкова не слишком определенные жанровые термины, — разница между ними практически не обнаруживается. Впрочем, Батюшков не слишком озабочен жанровой определенностью своей поэзии. Обсуждая в письмах к Гнедичу расположение своих стихов в сборнике, Батюшков ничуть не настаивал на жанровом принципе: «Размещай их, как хочешь»,¹² — писал он.

Иной Парни — в отрывке из оссианической поэмы «Иснель и Аслега», озаглавленном Батюшковым «Сон ратников» и переведенном им около того же 1810 г. (опубликовано под первоначальным названием в «Вестнике Европы», 1811, № 3). Батюшков отходит здесь от своего обычного двойственного стиля и от привычного ему, излюбленного им четырехстопного хореев, которым написаны почти все его «фривольные элегии». Подражающая «скандинавским» образцам поэма «Иснель и Аслега» представляет собой произведение высокого героического жанра. Парни избрал для нее гибкий десятистопный стих с цезурой на четвертом слоге (которым нередко пользовался и в элегиях, ср. «La Fraueur»). Батюшков остановился на четырехстопном ямбе (хотя формально мог избрать пятистопник, более емкий и вместительный) и эту метрическую схему насытил слогом, ничуть не похожим на то, что мы видели прежде: высокая славянская лексика, четкий, порой торжественно движущийся синтаксис. Стилистическая система этого стихотворения и представляет для нас особенный интерес: здесь Батюшков средствами стиля создает иной мир, бесконечно далекий от фривольно-условной античности элегий Парни. Французский оригинал своими весьма небогатými средствами создает иной стиль авторского повествования:

Les feux mourants décroissent et pâlisent,
Et de la nuit les voiles s'épaississent.
Viens, doux Sommeil, descends sur les héros.
De songes vains agitent leur repos.

(224)

¹² Письмо Н. И. Гнедичу, февраль-март 1817 г. — В кн.: Сочинения К. Н. Батюшкова, т. III, стр. 420. Ср. также стр. 438 и др. См. об этом: А. Сотников. Батюшков. Вологодское кн. изд-во, 1951, стр. 54.

В сущности, только весьма традиционная метафора «les voiles de la nuit» (покровы ночи), да еще ритмико-синтаксическая самостоятельность каждого стиха придают этим строкам оттенок особенности по сравнению с элегиями. У Батюшкова все подчеркнуто с большей энергией:

... Но вскоре пламень потухает,
И гаснет пепел черных пней,
И томный сон отягощает
Лежащих воев средь полей.

(126)

Ратники пировали вокруг зажженных дубов; стих «... гаснет пепел черных пней» с большой живописной силой передает сущность необычной образности. Батюшков не отступил перед таким архаизмом, как «вой» (воины), перед такой инверсией почти ломоносовского типа, как «лежащих воев средь полей», чтобы создать новую стилистическую систему, передающую трагедийность подлинника. К тому же он, как уже было замечено выше, последовательно драматизирует текст. Парни более или менее сдержанно-спокойно рассказывает о сновидениях воинов. Вот одному из них снится медведь, с которым ему пришлось сразиться; описано это в эпическом духе, с драматизацией при помощи настоящего времени:

L'un dans les bois est surpris par un ours;
Il veut frapper, et ses mains s'engourdissent;
Il voudrait fuir, et ses genoux fléchissent;
Il se relève, et retombe toujours.

(224)

У Батюшкова драматизация резко усилена, она достигается многообразными средствами:

Иный чудовище сражает —
Бесплодно меч его сверкает;
Махнул еще, его рука
Подъята вверх... окостенела;
Бежать хотел — его нога
Дрожит, недвижима, замлела;
Встает — и пал!

(126)

Параллельные конструкции и сплошное настоящее время оригинала Батюшков заменил переносами, нагнетанием динамических глаголов, резкой сменой глагольных времен (*дрожит — замлела; встает — пал*)

и т. д., в итоге его текст лишен и следа повествовательности. То же в другом месте, где описывается другое сновидение воина. У Парни, как и выше, все уравновешено; энергия его лексики нейтрализована равномерным движением спокойных стихов, соответствующих почти всюду синтаксическим отрезкам. Батюшков, сохранив смысловое содержание, высвободил динамическую энергию описания при помощи нагромождения синонимических глаголов, взятых к тому же в разных временах, да и вообще Батюшков движется скачками, с поражающей внезапностью переходя от рассказа к показу:

... Иный плывет
Поверх прозрачных тихих вод,
И пенит волны под рукою;
Волна, усилена волною,
Клубится, пенится горой
И вдруг обрушилась, клокочет;
Несчастный борется с рекой,
Воззвать к дружине верной хочет, —
И голос замер на устах!

(126—127)

Батюшков вскрывает в тексте Парни запертый в нем темперамент, обнаруживает его. Под пером русского переводчика оссианическая поэма приобретает иные черты, в известной степени противоположные французскому подлиннику, но более или менее соответствующие германскому, т. е. английскому и немецкому, варианту оссианизма. Батюшков как бы восстапавливает тот оригинал, с которого «переводил» Парни, — переводил, подчиняясь национальным условностям и законам французской классицистической культуры. Батюшков пробивается сквозь пелену французского рационализма и гармонии к сокровенному подлиннику. Этот его метод предвосхищает метод Пушкина, переведившего «Слепца» А. Шенье гекзаметром или создавшего «Песни западных славян» преобразованием прозы Мериме в стихи. Даже там, где Батюшков кажется очень близким Парни, он проделывает ту же операцию по восстановлению воображаемого им первичного оригинала. Это ясно видно на переводе песни Эрика, героя поэмы, которая следует непосредственно за эпизодом сновидений. Перестройка в пользу воображаемого оригинала обнаруживается и на вводных строчках, предшествующих песне:

Dans le sommeil, tandis qu'il se prolonge,
Le sombre Eric murmure avec dépit
Ce chant sinistre, et l'écho le prolonge.

(225)

Все спят у тлеющих костров,
Все спят; один Эрик несчастный
Поет, и в мраке гул ужасный
От скал горам передает.

Батюшков прибавил «у тлеющих костров», «от скал горам», заменил «эхо» на «гул ужасный», этого было достаточно, чтобы в корне изменить стилистический строй куска, возвести его к воображаемому оригиналу. Привожу первую и третью строфы песни (заметим, однако, что все три куплета начинаются одинаковыми стихами и кончаются другими, тоже одинаковыми):

«Je suis assis sur le bord du torrent.
Autour de moi tout dort, et seul je veille;
Je veille, en proie au soupçon dévorant:
Les vents du nord sifflent à mon oreille,
Et mon épée effleure le torrent.

Je suis assis sur le bord du torrent.
Sera-t-il plaint de mon aimable épouse?
Est-il aimé, ce rival insolent?
Tremble, Asléga; ma fureur est jalouse,
Et mon épée effleure le torrent!»

(225—226)

Сижу на бреге шумных вод,
Всё спит кругом; лишь воют роцци,
И Гелы тень во мгле ревет:
Не страшны мне призраки ночи,
Мой меч скользит по влаге вод!

Сижу на бреге ярых вод,
Мне ревность сердце раздирает:
Супруга, бойся! День придет,
И меч отмщенья заблестает!..
Но он скользит по влаге вод.¹³

Этот близкий по мелодике перевод песни все же достаточно перестроен, чтобы его можно было соотнести

¹³ Песня Эрика была опубликована только в тексте «Вестника Европы» (1811, № 3, стр. 180); в сборнике «Опыты в стихах и прозе Константина Батюшкова» (СПб., 1817), а также в «Сочинениях» (1834 и 1855) она не перепечатывалась. Ср. с переводом Д. В. Давыдова «Песня Эрика» (1817), где чередуются четырех-, шести- и трехстопный ямб (4—6—6—3—6).

со всей «оссианической» системой стиля, созданной Батюшковым. В русском тексте больше динамизма, порыва, «дикости», чем во французском; появились отсутствующие у Парни архаизмы и метафорические обороты: «воют рощи», «Гелы тень... ревет», «призраки ночи», «ревность сердце раздирает», «меч отмщенья», и это привело к решительному изменению колорита.

Сохранился в высшей степени интересный документ, говорящий о том, как Батюшков понимал верность перевода оригиналу. Н. И. Гнедич, прочитав «Сон воинов», послал своему другу письмо с серьезной критикой этого перевода. Батюшков в своем ответе (апрель 1811) согласился лишь с одним упреком: «Конечно, *влага вод* — глупость; но по тому ты заключаешь, что вся пьеса — вранье. Этот суд тебе делает великую честь! Теперь заметь другое, третье, четвертое, наконец, десятое фальшивое, темное, глупое, надутое выражение и будешь прав; но нет! Ты будешь виноват, потому что их не найдешь, потому что эти стихи написаны очень хорошо, сильно, наконец, потому что они меня достойны» (III, 117). Батюшков редко, даже, можно сказать, никогда с такой энергией не защищал своих сочинений. «Сон воинов» был ему, видимо, особенно дорог. В предшествующем письме (от 13 марта 1811 г.) он подробно разбирает свой перевод и отбивается от нападок Гнедича. «Мой перевод дурен? Подлинник хорош? Так ли?», — спрашивает он и принимается за анализ. Приведя четыре строки подлинника и перевода («Но вскоре пламень потухает, И гаснет пепел черных пней...»), Батюшков замечает: «Кажется перевод мой не хуже подлинника. „Гаснет пепел черных пней“ — взято с природы, живописно». Весьма любопытное замечание: в подлиннике нет этого образа (ни пепла, ни пней), но Батюшков видит свое оправдание в том, что это «взято с природы», т. е. наблюдается в действительности, и потому, видимо, может компенсировать стих подлинника:

Et de la nuit les voiles s'épaississent...

Далее, приведя строки

Иный места узрел знакомы,
Места отчизны, милый край!
Уж слышит псов домашних лай
И зрит отцов поля и дома...

Батюшков пишет: «Этого нет в оригинале, но напоминает о *Virgile* *dulcis patria* [сладостная отчизна]». Такой аргумент кажется ему достаточным, чтобы защитить свой перевод от обвинения в неверности: типичный романтический довод, связанный с теорией «субъективного идеала». То же можно сказать и о следующем аргументе. Батюшков пишет: «Выражение

Махнул мечом — его рука,
Подъята вверх, окостенела,
Бежать хотел — его нога
Дрожит, недвижима, замлела

истинно выражает мысль стихотворца». Напомним, что в оригинале соответствующие стихи звучат так:

*Il veut frapper, et ses mains s'engourdissent;
Il voudrait fuir, et ses genoux fléchissent...*

Можно сказать, что и в этом случае динамика, драматизм резко усилены. Батюшков подчеркивает: «... истинно выражает мысль стихотворца», желая, видимо, сказать, что эта мысль выражена с особой истинностью, может быть, и большей, чем в подлиннике. Далее Батюшков сопоставляет с оригиналом свой перевод строк

Но ветр шумит и в роце свищет...
и т. д.

и заключает: «Это все в тоне северной поэзии, которую, конечно, отличать должно от греческой; это все у места, и, кажется, нет ничего надутого, ложного; притом же и язык чист и благороден» (III, 114—115).

2

Муза Батюшкова была сродни древней музе... До Пушкина не было у нас ни одного поэта с таким классическим тактом, с такою пластичною образностию в выражении, с такою скульптурною музыкальностию, если можно так выразиться, как Батюшков.

В. Белинский, «Римские элегии» (1841).

Метод восстановления условно-первоначального подлинника соответствует романтическому принципу воссоздания воображаемого идеала. Недаром Батюшков так

часто предпринимал то, что делал и Жуковский, — переводил стихами прозу, хотя бы прозу того же Эвариста Парни («Мадагаскарская песня», 1810; «Источник», 1810).¹⁴ В сущности, стихи «Из греческой Антологии» (1817) носят сходный характер: это переложение русскими стихами французских переводов греческой эпиграмматической поэзии, исполненных С. С. Уваровым. Батюшков переводил французский текст весьма условно: он восстанавливал мир Эллады таким, каким его представлял себе. Характеристика «греческого духа», культуры, нравственного облика греков дана в статье С. С. Уварова, составляющей основу брошюры «О греческой Антологии», — вероятно, Батюшков принимал участие в создании этой статьи. «Вот тебе и еще гостинец от Уварова: русские стихи Батюшкова, — писал Вяземскому А. И. Тургенев (письмо от 25 февраля 1820 г.), — я думаю, что и в прозе есть его помарки».¹⁵

Н. В. Фридман не без оснований замечает, что «Статья в основном написана Уваровым, однако в ней, несомненно, отразились и мысли Батюшкова».¹⁶ Мысли эти сводятся к тому, чтобы достаточно полно увидеть, «чем именно поэзия древних различается от нашей».¹⁷ Уваров прежде всего указывает на органическую связь «нравственного бытия» греков и греческой поэзии с природой, климатом Эллады: «Поэзия древних объясняется небом, землею и морем Италии и Греции. Мы, жители севера, посредством сильного напряжения ума, а не быстрого чувства, постигаем те пламенные впечатления, которые природа производит на юге. И можем ли мы вполне постигнуть сие благоговение к солнцу, сие страстное желание прохлады, свежести, ночи? сие сожаление о летах юности, в земле столь счастливой? сию любовь

¹⁴ См.: В. Н. Топоров. «Источник» Батюшкова в связи с «Le Torrent» Парни. — В кн.: Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969, стр. 306 и след.

¹⁵ Остафьевский архив, т. 2. СПб., 1899, стр. 23.

¹⁶ В кн.: К. Н. Батюшков, Полн. собр. стихотв., стр. 315. См. также: Н. В. Фридман. Поэзия Батюшкова. М., «Наука», 1971, стр. 237.

¹⁷ Текст статьи С. С. Уварова приводится по изд.: Сочинения К. Н. Батюшкова, т. III, 1886, стр. 423—429. Далее цитаты из статьи даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

к наслаждениям, сие искреннее восхищение при виде красоты, сие чувство, коим греки одарили и цветы, и растения; одним словом, сие дивное согласие между всеми существами мира, от коего и бездушная природа приемлет движение и жизнь? Древние ограничивались внешними, окружающими их предметами и пренебрегали вносить свистильник опыта в мрачную глубину души человеческой: все призывало их к внешним предметам природы благотворной. Нас, напротив того, все отталкивает от них, все принуждает обращать внимание на самих себя. Для древних жизнь была все: для нас самая жизнь есть только переход к другому, совершеннейшему бытию. Они устремляли неизмеримую силу своего гения на кратковременное поприще настоящего; нас, может быть — против воли, сердце увлекает в невидимый, но известный край, где другое солнце, другое небо нас ожидают. Поэзия древних, при возвышенном своем полете, не могла выступить за пределы их гражданственной жизни... В новейших временах все, что носит печать поэзии, принадлежит к такому высокому порядку вещей, что сама поэзия парит и теряется в области бесконечного» (III, 424—425). Уваров определил важнейшие черты «нравственного бытия» реконструированной Винкельмановой Эллады, игнорируя, как это и свойственно романтическому взгляду на древность, ее реальные исторические условия, ее социально-этнографическую конкретность. Психологический склад греков объяснен «небом, землею и морем» без выхода за пределы географии, климата, природной среды. Это и понятно: культурно-историческая конкретность будет завоевана позднее, реалистической мыслью Пушкина, — пока же дело идет об уничтожении монистического идеала классицизма: греческий тип красоты оказывается одним из возможных типов, он не абсолютен. Само противопоставление «греки — мы» означает крах классицистической эстетики.

Можно быть уверенным, что эти мысли разделялись Баттошковым. В ряде своих статей поэт высказывал суждения, по существу близкие к уваровским. Так, в известном сочинении 1815 г. «Нечто о поэте и поэзии» читаем: «Климат, вид неба, воды и земли — все действует на душу поэта, отверстую для впечатлений. Мы видим в песнях северных скальдов и эрских бардов нечто суровое, мрачное, дикое и всегда мечтательное, напоминающее и па-

смурное небо севера, и туманы морские, и всю природу, скудную дарами жизни, но всегда величественную, прелестную и в ужасах. Мы видим неизгладимый отпечаток климата в стихотворцах полуденных — некоторую негу, роскошь воображения, свежесть чувств и ясность мыслей, напоминающие и небо, и всю благотворную природу стран южных, где человек наслаждается двойною жизнью в сравнении с нами, где все питает и нежит его чувства, где все говорит его воображению» (II, 124—125). Батюшков, а вслед за ним Уваров, говорит о множественности эстетического идеала, и это утверждение практически воплощено Батюшковым в оссианических стихотворениях и переводах, с одной стороны, в переводах из греческой Антологии — с другой.

Уваров, состязаясь с Батюшковым, перевел стихи греческой Антологии на французский. Писал он об этом состязании так: «Желая облегчить труд поэта, обогащающего нашу словесность сими прелестными произведениями греческой поэзии, сотрудник его в одно время переводил те же самые пиесы на французский язык... Дружеское соревнование, удовольствие сличать силы двух или трех языков, учиться их механизму, наслаждаться их красотами — вот цель и возмездие сих опытов» (I, 429). Сличение уваровских переводов с батюшковскими приводит к оценке не столько «силы двух или трех языков», сколько переводческого, художественного метода обоих литераторов, которые, судя по статье Уварова, в то время придерживались сходной, если не одной и той же эстетической концепции. Так, во французском переводе из Павла Силенциария (VI в. н. э.) читаем:

La flamme de l'amour dans mon cœur est éteinte;
J'ai cessé de lutter, o Vénus, mais je meurs,
Je meurs en t'adressant une inutile plainte,
Car du cruel Amour je ressens les fureurs;
Il se rit de mes maux, il insulte à mes peines,
Il coule avec mon sang, il brûle dans mes veines;
C'en est fait, je succombe! O regrets! ô douleur!
En consumant l'offrande, ainsi la flamme avide
Diminue et pâlit, puis sur l'autel sacré
Se ranimant soudain, jette un éclat perfide,
Et s'éteint sans effort quand tout est dévoré.

Перевод Уварова довольно серьезно отстает от греческого подлинника, гораздо более простого, резкого,

даже примитивного. В новейшем переводе Ю. Шульца смысл подлинника выявлен с достаточной ясностью:

Пламени ярость утихла, и я уже больше не болен.
Но, охлажденный теперь, Пафья, гибну совсем.
Тело уже спалено и ползет сквозь кости и душу,
Алчностью тяжкой дыша, горечи полный Эрот.
Так, если жертвы приносят и пламя их поглотило,
Пищи не видя себе, сам угасает огонь.¹⁸

Перевод С. С. Уварова переключает стиль греческого эпиграммиста в иной план, близкий традициям французской классицистической поэзии XVIII в.: в подлиннике нет ни обращения к Венере (Афродите), ни восклицаний вроде «Умирая, обращаю к тебе бесполезную жалобу», ни условных возгласов: «о горе! о муки!». Павел Силенциарий развивает поэтическую мысль со строгой последовательностью, позволяя себе лишь одну ярко физиологическую метафору, близко воспроизведенную Ю. Шульцем в строках:

... ползет сквозь кости и душу,
Алчностью тяжкой дыша, горечи полный Эрот,

а также заключительное сравнение угасающей любви с пламенем, гаснущим на алтаре. Уступая французской традиции, Уваров усиливает персонификацию Амура («Он смеется над моими муками, он оскорбляет мои страдания») и смягчает метафору древнего поэта («Он течет с моей кровью, он пылает в моих жилах»), а также разжижает стих многочисленными эпитетами: *алчный* пламень (*flamme avide*), *священный* алтарь (*autel sacré*), *коварный* отблеск (*éclat perfide*). Заметим, что эти эпитеты носят условно-украшающий характер: образность ничуть не усиливается тем, что пламень назван «алчным», алтарь — «священным», отблеск — «коварным». В такой же мере можно сказать, что эмоциональность не усиливается восклицаниями типа «O regrets! ô douleur!».

У Батюшкова:

Изнемогает жизнь в груди моей остылой;
Конец борению; увы! всему конец.

¹⁸ Греческая эпиграмма. Переводы с древнегреческого под редакцией Ф. Петровского. М., Гослитиздат, 1960, стр. 297.

Киприда и Эрот, мучители сердец!
 Услышьте голос мой последний и унылый.
 Я вяну и еще мучения терплю;
 Полмертвый, но стораю.
 Я вяну, но еще так пламенно люблю
 И без надежды умираю!
 Так, жертву обхватив кругом,
 На алтаре огонь бледнеет, умирает
 И, вспыхнув ярче пред концом,
 На пепле погасает.

(233)

Батюшков далек от треческого подлинника, но он еще более далек от уваровских штампов. Его эпитеты конкретны, его восклицания, не будучи риторическими, эмоциональны и потому содержательны, его образы зримы и вещественны. Таково, например, завершающее эпиграмму сравнение, которое у Батюшкова отличается точностью, реальной образностью («жертву обхватив кругом... огонь... на пепле погасает»). Правда, Батюшков совсем отбрасывает непривычную метафору подлинника («ползет сквозь кости и душу... Эрот»), зато он придает достоверность переживаниям лирического «я», подчеркивая их диалектическую противоречивость:

Я вяну и еще мучения терплю;
 Полмертвый, но стораю.
 Я вяну, но еще так пламенно люблю
 И без надежды умираю!

Батюшков здесь развивает одну из излюбленных тем своей поэзии.¹⁹ В то же время, и это в данном случае особенно важно, он видит свою задачу в раскрытии специфического эмоционального мира древнего человека, далекого от его современника по формам конкретной образности («Киприда и Эрот...» и «На алтаре огонь»), но близкого ему по содержанию мышления. В его поэтической системе внутреннее преобладает над внешним, т. е. образная форма переживания существеннее «словесных нот» (имеющих такое значение для Жуковского);

¹⁹ «В небольших философских фрагментах Батюшков добивается удивительного сочетания контрастных мотивов: трагического и радостного, жизни и смерти, цветения и увядания, столь характерных для позднейшей лирики Баратынского и Тютчева» (Лев Озеров. Батюшков. — В кн.: Работа поэта. М., «Советский писатель», 1963, стр. 64).

«Киприда и Эрот» в сочетании с определением «мучители сердец» воспринимаются не как украшающая классицистическая условность, не как мифологический орнамент, но как реальная форма древнего мышления. Именно это преобладающее внимание к воспроизведению внутреннего мира определяет пренебрежение внешней формой: Батюшков и не пытается воспроизвести элегический дистих подлинника, довольствуясь более или менее привычным разностопным (шести-, четырех- и трехстопным) ямбом. Психологический тип сознания, а также музыкальность русского стиха (об этом — ниже) для него важнее историко-культурной конкретности поэтических форм.

Характерен перевод гораздо более древней эпиграммы Гедила (III в. до н. э.) — «Приношение Киприде»,²⁰ которая в новейшем воссоздании Л. Блуменау (1935) звучит так:

Сила предательских кубков вина и любовь Никагора
К ложу успели вчера Аглаонику склонить.
Нынче приносится ею Киприде дар девичьей страсти,
Влажный еще и сейчас от благовонных мастей:
Пара сандалий, грудные повязки — свидетели первых
Острых мучений любви, и наслажденья, и сна.²¹

С. С. Уваров поверхностно понял текст Гедила, он прочел его как жанровую картинку и так прокомментировал: «Иногда находим в Антологии картину без фигур (tableau de genre), где поэт, как живописец, изображает некоторые мелкие подробности, но изображает их мастер-

²⁰ В примечаниях к «Стихотворениям» К. Н. Батюшкова (Л., «Советский писатель», 1941, стр. 247 — Б. С. Мейлах) и к Полному собранию стихотворений К. Н. Батюшкова (М.—Л., «Советский писатель», 1964, стр. 315 — Н. В. Фридман) ошибочно указывается время жизни Павла Силенциария как VI век до н. э. (вместо VI в. н. э.); ошибка в 1200 лет существенно искажает картину состава Антологии и принципы батюшковской работы над переводом. Недаром же Уваров писал в своей статье: «... иногда вам кажется, что Павел есть современник Мимнерма; но вдруг черта, совершенно неожиданная, открывает в нем более сходства с нежным Петрарком, нежели с пламенной Сафо», а по поводу разобранной пьесы — что он почитает ее «лучшим произведением Павла. Она достойна примечания и потому, что носит печать времен новейших. Не Петрарка ли слышим? Не его ли страстные и одушевленные звуки? Не та ли самая живость в оборотах, которая пленяет нас в красноречивом любовнике Лауры?» (III, 428—429). О поэте, жившем в эпоху Алкея и Сафо, Уваров и Батюшков так писать не могли.

²¹ Греческая эпиграмма, стр. 103.

скою кистью. Приведем для примера эпиграмму Гедила. Поэт входит в великолепный чертог, видит остатки пиршества, осушенные чаши, догорающие светильники, разбросанные одежды и цветы; повсюду следы веселия и роскоши; кругом глубокое молчание» (III, 427). В соответствии с этой концепцией Уваров и исполнил свой перевод на французский:

Le vin, les doux propos, l'amour et Nicagore
Ont vaincu d'Aglaé la crainte et les refus.
O vous, dont la beauté s'embellissait encore,
Je vous vois en désordre épars et confondus,
Vêtements somptueux, frais et légers tissus,
Fleurs qui pariez sa tête, élégante chaussure,
Voile délicieux par l'amour inventé,
Ornement d'Aglaé, débris de sa parure,
Témoins du doux sommeil et de sa volupté!

Батюшков близко передал стихотворение Уварова, но и на этот раз отбросил фальшивую риторичку — обращение к одеждам, цветам и обуви, организующее синтаксис французского текста:

Свершилось: Никагор и пламенный Эрот
За чашей Вакховой Аглаю победили...
О радость! Здесь они сей пояс разрешили,
Стыдливости девической оплот.
Вы видите: кругом рассеяны небрежно
Одежды пышные надменной красоты;
Покровы легкие из дымки белоснежной,
И обувь стройная, и свежие цветы:
Здесь всё — развалины роскошного убора,
Свидетели любви и счастья Никагора!

(230)

Н. Фридман замечает, что в переводе С. С. Уварова вместо «Покровы легкие из дымки белоснежной» скудное «frais et légers tissus» (свежие и легкие ткани). Батюшков надстраивал свою Элладу над французской схемой Уварова. Исследователь его поэзии с некоторым основанием пишет: «Не владея древнегреческим языком, Батюшков с изумительной силой творческого чутья и воображения „угадывал“ свойства оригинала и выраженный в них дух древней жизни сквозь довольно бедные и местами манерно-сентиментальные переводы С. С. Уварова из античных поэтов».²²

²² Н. Фридман. К. Н. Батюшков. — В кн.: К. Н. Батюшков, Полн. собр. стихотв., стр. 49.

Важнее, однако, то, что Батюшков решительно отбрасывал банальные, даже пошлые уваровские сочетания, лишённые живой образности и представлявшие собой не более чем «игру по правилам» — по правилам измельчавшего до рококо классицизма («Восхитительная вуаль, изобретенная любовью», «Свидетель нежного сна и сладострастия»); подобные трафареты, готовые соединения слов он заменил яркими по мысли и картинности сочетаниями: «Здесь они сей пояс разрешили, Стыдливости девической оплот», «Обувь стройная», «... развалины роскошного убора». Любопытен последний пример: Батюшков словом «развалины» калькировал французское *débris*, которое, входя в привычный фразеологизм, не содержит ни оригинальности, ни образа; у Батюшкова — сочетание поражающей свежести и смелости.

Может быть, наиболее отчетливо метод Батюшкова виден по переводу эпитафии Антипатра Сидонского (III век до н. э.), которая во французском воспроизведении Уварова лишена исторической и национальной конкретности:

Où sont et ta grandeur et ta beauté fatale,
Ta couronne de tours, tes temples, tes trésors,
Tes superbes palais, ta pompe orientale,
Et ces flots d'habitants répandus sur tes bords?
La guerre a tout détruit, malheureuse Corinthe,
Tout, jusqu'à tes débris; nous seules en ces lieux,
Filles de l'Océan, nous implorons les dieux,
Et le triste Alcion redit au loin sa plainte.

Как и в других пьесах, Уваров следует здесь поэтике эпигонов французского классицизма, нейтрализуя лексику, уснащая текст украшающими эпитетами, лишёнными предметного или эмоционального содержания, банализируя образы. В статье Уваров так поясняет одно из своих изменений: «Поэт предполагает, что Нереиды, дочери Океана, сетуя на развалинах величественного Коринфа, поют: ... (следует текст Батюшкова)... В буквальном стихе эпитафии Антипатеровой сказано: „... мы (Нереиды) — Алкионы твоей горести“. Трудно было сохранить такое выражение, и самая мысль, кажется мне, далека от натуры. Знаю, как опасно подчинять строгим и мелким правилам нашего вкуса совершенную свободу древних; но в этом случае отступление позволительно. Сетующий Алкион (в естественном смысле) кажется нам трогатель-

нее холодной метафоры. Вид моря, берег, загромаженный развалинами, бывшими некогда Коринфом..., мертвое молчание, изредка прерываемое стенанием Алкиона: вся сия картина более трогает, более поражает, нежели метафора неожиданная и, повторяю еще, холодная» (III, 427—428). Можно предположить, что если Батюшков принимал участие в написании уваровской статьи, то эти соображения принадлежат ему: они вполне соответствуют его художественным взглядам. Приняв (или выдвинув самостоятельно) это положение, Батюшков и в остальном изменил стилистический строй эпиграммы, увидев за текстом Уварова древний Коринф, как он его представлял себе, вероятно, по Винкельману:

Где слава, где краса, источник зол твоих?
Где стогны шумные и граждане счастливы?
Где зданья пышные и храмы горделивы,
Мусия, золото, сияющее в них?
Увы! погиб навек Коринф столповенчанный!
И самый пепел твой развеян по полям.
Всё пусто: мы одни зываем здесь к богам,
И стонет Алкион один в дали туманной!

(230)

Эпитет «столповенчанный», образованный по законам гомеровского словосложения, дает сжатый зрительный образ древнегреческого города. Характерен по образно-звуковому составу стих «Мусия, золото, сияющее в них», а также скупое, но выразительное использование Батюшковым архаических элементов лексики (*краса, стогны*) и морфологии (*счастливы, горделивы*). Прозорливость Батюшкова, реконструировавшего античное поэтическое мышление, становится особенно очевидной при сопоставлении его перевода, пробывавшегося к древнему автору через банальное французское переложение, с переводом XX в. (Л. Блуменау):

Где красота твоя, город дорийцев, Коринф величавый,
Где твоих башен венцы, прежняя роскошь твоя,
Храмы блаженных богов и дома и потомки Сисифа —
Славные жены твои и мириады мужей?
Даже следов от тебя не осталось теперь, злополучный.
Все разорила вконец, все поглотила война.
Только лишь мы, nereиды, бессмертные дочери моря,
Как алькионы, одни плачем о доле твоей.²³

²³ Греческая эпиграмма, стр. 153.

Стремясь восстановить внутренний психологический облик древнего грека, Батюшков, как сказано, обходил культурно-историческую проблему внешней формы — античных размеров. Он предпочитал такие русские ритмы, которые казались эстетически доступнее его современникам. Все же он стал первооткрывателем греческой эпиграмматической лирики — через несколько лет Д. В. Дашков опубликовал в «Северных цветах» и «Полярной звезде» (1825) свои переводы, выполненные элегическим дистихом. За ними шли переводы Масальского из Мелеагра («Весна»), В. С. Печерина и др.²⁴ Нежелание Батюшкова следовать античным размерам носило, видимо, программный характер: он стремился к музыкальности, гармонии, мелодичности поэзии и такие качества сообщал стиху наиболее эффективными средствами. Эта проблема — одна из самых существенных для переводческого (и оригинального) творчества Батюшкова — будет рассмотрена ниже. Здесь же нам важно подчеркнуть метод работы Батюшкова-переводчика — метод «эстетической реконструкции» оригинала, как он воплотился в переводах греческих эпиграмм из Антологии.

Замечательный пример такого воссоздания художественного идеала «вопреки тексту» — знаменитая «Вакханка» (1815), представляющая собой перевод главки IX поэмы Парни «Превращения Венеры». Герой поэмы (или, точнее, «цикла картин, подражающих грекам» — «Tableaux imités du Grec», как сказано в подзаголовке) — пастушок Миртис, который все снова становится жертвой неотразимых чар Венеры. В главке IX самая юная из вакханок увлекает Миртиса в темную рощу; следует описание бегущей вакханки, чей взгляд и улыбка обещают пастушку высший восторг сладострастия, и затем — изящная концовка, словно прикрывающая невыразимую в словах сцепу любви: «Вдали шумные ее подружки будят горное эхо звоном цимбал и песнями».

Батюшков несколько преобразовал сюжет: он подставил на место Миртиса лирическое «я» и тем самым внес в текст драматизацию и открытый темперамент, который скван у Парни объективным описанием:

²⁴ См. об этом в статье Ф. А. Петровского, предпосланной книге «Греческая эпиграмма» (стр. 19).

Nomme Myrtis, et fuit soudain Я за ней — она бежала
Sous l'ombrage du bois voisin. Легче серны молодой.

(271)

(189)

Центральная часть пьесы переведена Батюшковым довольно близко — это описание бегущей вакханки:

La lierre couronne sa tête:
Ses cheveux flottent au hasard;
Le voile qui la couvre à peine,
Et que des vents enfle l'haleine,
Sur son corps est jeté sans art;
Le pampre forme sa ceinture,
Et de ses bras fait la parure;
Sa main tient un thyrsé léger.
Sa bouche riante et vermeille
Présente à celle du berger
Le fruit coloré de la treille.

Эвры волосы взвевали,
Перевитые плющом;
Нагло ризы поднимали
И свивали их клубком.
Стройный стан, кругом
обвитый
Хмелья желтого венцом,
И пылающи ланиты
Розы ярким багрецом,
И уста, в которых тает
Пурпуровый виноград, —
Всё в неистовой прельщает,
В сердце льет огонь и яд!

(272)

(189—190)

У Парни — описание, построенное из нескольких более или менее устойчивых самостоятельных предложений, содержащих подлежащее, сказуемое и дополнение: *La lierre couronne... Ses cheveux flottent... Le voile... est jeté... Le pampre forme... Sa main tient... Sa bouche... présente... le fruit...* У Батюшкова две фразы, проникнутые огромным динамизмом: первая построена на подлежащем *Эвры* (ветры), от которого зависят глаголы-сказуемые *взвевали, поднимали, свивали*, при этом динамизм резко усилен внутренней звуковой связью глаголов — *взвевали—перевитые—свивали*; заметим кстати, что следующий стих содержит еще один примыкающий сюда глагол-причастие *обвитый*. Динамизм второй фразы определяется тем, что она, охватывая семь стихов, устремлена к глаголу, поставленному в самом конце; ее синтаксическая схема такова: «стан... ланиты... уста... — всё... прельщает»; каждое из этих существительных окружено определениями, причем особенно интересно и необычно, что каждое отличается по структуре от другого: 1) «Стройный стан... обвитый хмелья желтого венцом» (эпитет-прилагательное и причастный оборот), 2) «...пылающи ланиты розы ярким багрецом» (причастный оборот с инверсией — ср.: «ланиты, пылающие ярким багрецом розы»), 3) «...уста, в которых тает... виноград»

(придаточное предложение) — все эти различные, вместе кажущиеся хаотичными формы устремляются к одному и тому же общему сказуемому. Так Батюшков добивается необычайной, в русской поэзии до тех пор неведомой динамичности. К описанию бегущей вакханки примыкают два стиха, повторенные поэтом; они же и предшествовали этому описанию:

Я за ней... она бежала
Легче серны молодой.

Выше эти два стиха завершали четверостишие, здесь они открывают его, за ним следует:

Я настиг — она упала!
И тимпан над головой!

Это композиционное кольцо (которого у Парни нет) тоже способствует динамичности: все, что между повторяющимися строками, как бы заключено в скобки и потому должно произноситься стремительной скороговоркой. Приведенные последние два стиха, завершающие эпизод, по динамизму самые броские. Обращает на себя внимание и параллелизм строк («Я за ней... она бежала» / «Я настиг — она упала»), и энергия мужских окончаний стихов и даже полустипий (*Я за ней...*, *Я настиг...*, *И тимпан...*).

Батюшков, как видим, использовал разнообразнейшие средства для того, чтобы высвободить скованную в стихах Парни динамическую энергию, в результате он создал стихотворение, которое, по оценке Белинского, «можно назвать апофеозом чувственной страсти, доходящей в неукротимом стремлении вожделения до бешеного и, в то же время, в высшей степени поэтического и грациозного безумия».²⁵

Характеризуя стилистическую систему Батюшкова, Г. Гуковский указывал на невозможность трезвого, вещественного осмысления его стихов. Строки «И уста, в которых тает Пурпуровый виноград» вряд ли значат, что вакханка на бегу ест виноград или что ее губы похожи на виноград. «А может быть, — пишет он, — и другое, и некие отсветы изображений вакханок с гроздьё винограда в руках, и яркие губы». Сопоставляя с Парни, у которого «все проще и рациональнее», Гуковский заклю-

²⁵ В. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 227.

чает: «*Виноград, пурпур, гает* — это у Батюшкова не предмет, цвет и действие, а мысли и чувство, привычно сопряженные и с этим предметом, цветом и действием, и именно с словами, обозначающими их... Пурпур — это цвет роскошных одежд условной древности, цвет ярких наслаждений и расцвета жизненных сил, цвет торжества, цвет царственных одежд. Багрец — это прежде всего опять-таки цвет и блеск и сияние одеяния власти. *Венец* хмеля и *багрец* — в одном ряду».²⁶ Этот блестящий анализ определяет характер слова в стилистической системе Батюшкова и показывает принципиальное различие между отношением к слову Парни и Батюшкова. Невозможность или сложность вещественных образов в поэзии Батюшкова также связана с пристрастием русского поэта к воссозданию в стихах всеохватывающей динамики бытия. В это движение втягиваются все слова, все предложения, все строки, все образы Батюшкова. Стремление к динамизму привлекало его и у Парни; последний, однако, был скован статической природой французского классицизма, и эту статику Батюшков в своих переводах и подражаниях силился разрушить. Парни, воссозданный на русском языке Батюшковым, оказался в самой сущности близким самому себе, но во многих отношениях русский Парни поднимается над французским, становится шире, современнее оригинала.

О динамической основе батюшковской поэзии с замечательной точностью писал В. В. Виноградов, выясняя роль, сыгранную Батюшковым как учителем и предшественником Пушкина: «Батюшков еще раньше Пушкина начал напряженно искать новых экспрессивно-смысловых форм для выражения текучих и противоречивых индивидуальных переживаний, душевных волнений, настроений».²⁷

²⁶ Г. Гукровский. Пушкин и русские романтики. М., Гослитиздат, 1965, стр. 102—103. Этот логически не до конца осмысливаемый «виноград» позднее стал как бы эмблемой поэзии Батюшкова; вероятно, с этими строками «Вакханки» ассоциируют стихи Мандельштама о Батюшкове, написанные более ста лет спустя:

И отвечал мне оплакавший Тасса:
— Я к величаниям еще не привык,
Только стихов виноградное мясо
Мне освежило случайно язык.

²⁷ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, стр. 181.

В исследовании В. Виноградова прежде всего ценно то, что в отличие от ряда других филологов он рассматривает поэтическое новаторство Батюшкова, ставя во главу угла новое психологическое содержание его лирики, и не рассматривает развитие стихотворных форм лишь как имманентный процесс. Но и описание форм оказывается необходимым для понимания своеобразия поэзии Батюшкова. Виноградов указывает на то, что «пластические образы Батюшкова отличаются... какой-то кинетической выразительностью», что «в последний период своего творчества Батюшков выдвинул проблему „быстрой“ композиции с драматическим сломом посредине стихотворения» (как в одной из пьес «Антологии»: «Я таял, и Ланса млела... / Но вдруг уныла, побледнела / И — слезы градом из очей!») и, наконец, что «Батюшков вносит в лирический стиль приемы острого драматизма и эмоциональной выразительности, по-новому осветившие область тонких, изменчивых и противоречивых переживаний и настроений личности».²⁸ Формирование этих черт батюшковской поэзии, оказавшихся столь существенными для Пушкина, наглядно прослеживается по переводам Батюшкова из Парни, из греческой Антологии и из римских элегиков.

Батюшков напряженно искал специфических образно-стилистических форм для воплощения разных поэтических содержаний. Он почти в одно время различными лексическими, синтаксическими, образными средствами воспроизводил элегии Парни, его же оссианическую поэзию, древнегреческие антологические стихотворения. К тому же периоду (1809, 1810 и 1814 гг.) относится перевод трех элегий Тибулла. Важно прежде всего то, что, создавая свои вольные переводы, Батюшков стремится передать читателю особый образный мир римского элегика, мир совершенно особенного поэтического сознания. При всей вольности Батюшков — как и в переводах из Парни — далеко от оригинала не уходит и в то же время воссоздает своеобразную латинскую риторику Тибулла:

Напрасно осыпал я жертвенник цветами,
Напрасно фимиам курил пред алтарями;
Напрасно: Делии еще с Тибуллом нет.
Бессмертны! Слышали вы скромный мой обет!

²⁸ Там же, стр. 186—187.

Молил ли вас когда о почестях и злате?
 Желал ли обитать во мраморной палате?
 К чему мне пажитей обширная земля,
 Златыми класами венчаные поля
 И стадо кобылиц, рабами охраненно?
 О бедности молил, с тобою разделенной!

(102)

Сопоставление с новым переводом этой элегии даст возможность сделать существенные выводы. Вот начало современного нам перевода:

Много ли проку, что я, отягчая обетами небо,
 Часто мольбы вознося, ладан обильный куря,
 Вовсе прошу не о том, чтоб из мраморных пышных чертогов
 Дома, известного всем, мне выходить по утрам,
 Чтобы побольше воли мне югеров перепахали
 И всеблагая земля пышный дала урожай,
 Но лишь о том, чтоб с Неэрой делить все радости жизни,
 Чтобы на лоне ее старость утасла моя...²⁹

Приведенный для сравнения перевод Л. Остроумова исполнен элегическим дистихом, тогда как батюшковский — по классицистической традиции — стихом александрийским. Разумеется, в системе александрийского стиха Батюшкову было не обойтись без фразеологических клише, каковы, например, «о почестях и злате», «златыми класами» и т. п. Но в остальном Батюшков стремится к образной точности и неожиданности (достигаемой даже там, где он добавляет им примышленные детали: «... стадо кобылиц, рабами охраненно»).

Характерная деталь — во всех трех переведенных Батюшковым элегиях Тибулла повторяется эпитет:

... К чему желать себе
 Богатства Азии или быков дебелих?

(102)

Сын неба! светлый Мир! Ты сам среди полей
 Вола дебелого ярмом отягощаешь!

(109)

Дебелый вол бродил свободно по лугам,
 Топтал душистый злак и спал в тени зеленой...

(165)

²⁹ Валерий Катулл, Альбий Тибулл, Секст Проперци и М., Гослитиздат, 1963 (Библиотека античной литературы), стр. 210.

У Тибулла — и Батюшков тщательно это воспроизводит — бык, вол снабжен постоянным эпитетом: *validus*.

Батюшков бережно воспроизводит любимый образ Тибулла «розовые кони зари» (как «черные кони ночи»):

Когда ж Аврора нам, когда сей день блаженный
На розовых конях, в блистае принесет. . .

(167)

Эти строки по существу ближе Тибуллу, чем в переводе Л. Остроумова:

Вот о чем я молю, и пусть этот день долгожданный
Мчит к нам Аврора в огнях на светозарных конях.

При всем внимании к образному строю оригинала Батюшков пользовался александрийским стихом с таким же безразличием, с каким Жуковский употреблял для повествования в стихах пятистопный ямб или гекзаметр. Правда, в данном конкретном случае александрийский стих не слишком искажал заданное оригиналом движение речи: он, как и элегический дистих латинского подлинника, распадается на группы по два стиха и в соответствии с этой парностью организует синтаксис. Но игнорирование специфических особенностей александрийского стиха и ассоциаций, связанных с этой формой стиха, говорит о классицистическом складе мышления. Батюшков, подобно Жуковскому, одним и тем же стихом передает различные формы подлинника; александрийский стих в переводах из Тибулла заменяет древнегреческий элегический дистих, в переводе отрывков из «Освобожденного Иерусалима» Тассо — итальянский одиннадцатисложный стих, октаву, в подражании 4-й канцоне Петрарки («Вечер») — тоже одиннадцатисложник и т. д. В этом смысле Батюшков был ненамного более разборчив, чем Жуковский. Перед русской поэзией стояла существенная задача: привести новое содержание в соответствие с формами стиха, которые должны были образовывать с этим содержанием органическое единство. Однако Батюшков искал в другом направлении, и его поиски тоже имели — как показала практика — огромное значение для становления и развития русской поэзии. Остановимся на этих поисках.

Язык у стихотворца то же, что крылья у птицы, что материал у ваятели, что краски у живописца.

К. Батюшков, «Ариост и Тасс» (1811).

Батюшков, член «Вольного общества любителей словесности» (1812) и позднее «Арзамаса» (1817), с напряженным интересом относился к вопросам русского поэтического языка. Принадлежа к группе «младших карамзинистов» (Вяземский, Андрей Тургенев и др.), Батюшков страстно воевал против шишковистов с их пристрастием к славянщине и условно-литературной архаике всякого рода. Для нас, однако, в данной связи важнее другая линия борьбы, которую вел Батюшков, — за благозвучие, гармонию, мелодичность поэтической речи. В сознании Батюшкова эта борьба носила характер лингвистический: сопоставляя русский язык с итальянским, он дарил решительное предпочтение последнему и не всегда отдавал себе ясный отчет в том, что сражается не против языка, а против определенного, исторически сложившегося поэтического стиля, известной незрелости стихотворной речи. В письме Н. И. Гнедичу (5 декабря 1811 г.) он спрашивал: «Отгадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский язык и на наших писателей, которые с ним немилосердно поступают. И язык-то сам по себе плоховат, грубенец, пахнет татарщиной. Что за *ы*? Что за *щ*, что за *ш*, *ший*, *щий*, *при*, *тры*? О варвары! А писатели? Но бог с ними! Извини, что я сержусь на русский народ и его наречие. Я сию минуту читал Ариоста, дышал чистым воздухом Флоренции, наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка и говорил с тенями Данта, Тасса и сладостного Петрарки, из уст которого что слово, то блаженство» (III, 164—165). Несколько лет спустя в другом письме Батюшков писал очень выразительно: «Не похож ли я на слепого нищего, который, услышав прекрасного виртуоза на арфе, вдруг вздумал воспевать ему хвалу на волынке или балалайке? Виртуоз — Тасс, арфа — язык Италии его, нищий — я, а балалайка — язык наш, жесткий язык, что ни говори» (Н. И. Гнедичу, начало июня 1817 г. — III, 457). Панегирики итальянскому языку

встречаются почти во всех важнейших теоретических и критических сочинениях Батюшкова. Так, в статье об итальянских поэтах Тассо и Ариосто он снова восхваляет их язык, единственно способный служить поэтической формой для их смелых, неожиданных, ярких образов и мыслей: «Учение итальянского языка имеет особенную прелесть. Язык гибкий, звучный, сладостный, язык воспитанный под счастливым небом Рима, Неаполя и Сицилии, среди бурь политических и потом при блестящем дворе Медицисов, язык, образованный великими писателями, мужами учеными, политиками глубокомысленными, — этот язык сделался способным принимать все виды и все формы. Он имеет характер, отличный от других новейших языков, в которых менее или более приметна суровость, глухие или дикие звуки, медленность в выговоре и нечто принадлежащее Северу» (II, 149).

Содержащееся в этом отрывке противопоставление итальянского языка грубому, немзыкальному русскому (а также другим северным языкам — немецкому и английскому) — постоянный мотив батюшковских статей. Батюшков делает из него многократно повторяемый им вывод о непереводимости итальянской поэзии на эти языки. В той же статье об Ариосто и Тассо читаем: «Вы без малейшего усилия следуете за чародеем [Ариосто], вы удивляетесь поэту и в сладостном восторге восклицаете: Какой ум, какое дарование! А я прибавлю: Какой язык!

Так, один язык итальянский (из новейших — разумеется), столь живой и гибкий, столь свободный в словосочинении, в выговоре, в ходе своем, один он в состоянии был выражать все игривые мечты и вымыслы Ариоста, и как еще? в теснейших узах стихотворства (Ариост писал октавами). Но перенесите этого чародея в другой век, менее свободный в мыслях, более поработанный правилами сочинения, основанными на опытности и размышлении, дайте ему язык северного народа, какой заблагорассудите, английский или немецкий, например, и я твердо уверен, что певец Орlando не в силах будет изображать природу так, как он постигал ее и как описал в своей поэме, ибо — еще повторяю — поэма его заключает в себе все видимое творение и все страсти человеческие» (II, 150—151).

Здесь Батюшков в первую очередь говорит о различиях между стилистическими системами («перенесите этого чародея в другой век...», более поработанный правилами сочинения», — видимо, имеется в виду эпоха классицизма XVII—XVIII вв.). Так или иначе, перевод Ариосто на «северный язык» кажется Батюшкову невыполнимым. И он сам, цитируя в своей статье Тассовы октавы, переводит их для читателя прозой. Проза эта превосходна, она проникнута ритмичностью и отличается стилистической цельностью; но характерно, что поэт, к 1815 г. создавший немало стихотворных переводов из Буало, Парни, Тибулла, того же Тассо (1808—1809), отказывается от воссоздания Тассо в стихах и передает одну из его октав так:

«Лежит конь близ всадника, лежит товарищ близ бездыханного товарища, лежит враг близ врага своего, и часто мертвый на живом, победитель на побежденном. Нет молчания, нет криков явственных, но слышится нечто мрачное, глухое — клики отчаяния, гласы гнева, воздыхания страждущих, вопли умирающих» (II, 155).

В том же 1815 г. в статье о Петрарке тоже даны переводы прозаические; теперь Батюшков с полной определенностью говорит о непереводаемости сонетов и канцон своего любимого лирика. При этом он ссылается на свойства итальянского языка, который характеризует так: «... сей очаровательный язык тосканский, исполненный величия, сладости и гармонии неизъяснимой...» (II, 171), а в связи с поэзией Петрарки пишет: «Стихи Петрарки, сии гимны на смерть его возлюбленной, не должно переводить ни на какой язык, ибо ни один язык не может выразить постоянной сладости тосканского и особенной сладости музыки Петрарковой» (II, 162). Он аргументирует непереводаемостью индивидуального поэтического стиля автора «Канцоньере», который ни на каком языке, кроме итальянского, звучать не может: «...самые недостатки дают какую-то особенную оригинальность его сонетам, и прелесть чудесную его неподражаемым одам, которые ни на какой язык перевести невозможно. „Слога нельзя присвоить“, — говорит Бюффон, сей исполин в искусстве писать, — и особенно слуга Петрарки» (II, 170).

Впрочем, эти декларации не послужили Батюшкову основой для пессимистических заключений: он много и даже, можно сказать, неутомимо переводил стихами, в том

числе произведения итальянских поэтов: Петрарки (1810), Тассо, Ариосто. К тому же через два года после цитированных статей он записал в своем дневнике рассуждение, в значительной мере опровергающее прежние: «Каждый язык имеет свое словотечение, свою гармонию, и странно было бы русскому, или италиянцу, или англичанину писать для французского уха, и наоборот. Я не знаю плавнее этих стихов:

На светлоголубом эфире
Златая плавала луна, и пр.

и оды „Соловей“ Державина. Но какая гармония в „Водопаде“ и в оде на смерть Мещерского: „Глагол времен, металла звон!“ (II, 340).

Задача поэта, согласно взгляду Батюшкова, — развивать и обогащать язык, который «у стихотворца то же, что крылья у птицы». При этом Батюшков сопоставляет музыкально-фонетические возможности русского и итальянского, не задумываясь, в сущности, над специальными ассоциациями, связанными с той или иной стилистической системой. Он оперирует категориями не историческими, не стилистическими, но общезыковыми: итальянский язык, каким он предстает в творениях великих поэтов, обладает такими средствами художественной выразительности, которые чужды русскому (а также немецкому и английскому). В русском же языке содержатся внутренние возможности, которые можно извлечь на поверхность, которые требуют обнаружения и развития в поэтическом творчестве. Эти возможности надо развить, используя опыт великих итальянцев, и даже найдя в русском языке гармонию и мелодию, похожую на итальянские. Однако поскольку «каждый язык имеет свое словотечение, свою гармонию», следует найти в русском специфические, одному ему свойственные качества.

Изучая 2-ю часть «Опытов в стихах и прозе», Пушкин в ряде мест отмечает гармонию батюшковских стихов. Так, против строк «Воспоминания» (1815, в позднейших изданиях — «Элегия») он пишет: «Последние стихи славны гармонией». ³⁰ Вот эти строки (обращение — к Швеции):

³⁰ О понятии «гармония», весьма распространенном в ту пору, превосходно писал еще в 1822 г. П. А. Плетнев: «... надобно отличать гармонию от мелодии. Последняя легче достигается первой: она основывается на созвучии слов. Где подбор их удачен, слух

Ты слышала обет и глас любви моей,
Ты часто странника задумчивость питала,
Когда румяная денница отражала
И дальние скалы гранитных берегов,
И села пахарей, и кущи рыбаков
Сквозь тонки, утренни туманы
На зёркальных полях пустынной Троллетаны...

(199)

Пушкин, очевидно, имеет в виду высокую благозвучность этих стихов и, что особенно важно, содержательность их богатой звукописи. В первом стихе тема любви дана в плавных *л*, в зиянии, напоминающем итальянские переливы гласных (*слышала обет*), в полнозвучии чередования ударных гласных (*ы-е-а-и*); во втором стихе слова скреплены друг с другом повторяющимися звуками *т—ст*:

Ты часто странника задумчивость питала...

Интересно отметить, как в стихе

И дальние скалы гранитных берегов

каждое из полустиший, представляющих собой симметричные сочетания эпитета с определяемым, сплочено звуковыми скрепами (*л-л*, *гр-гр*). То же можно сказать и о последней из цитированных строк, тоже распадающейся на симметрические полустишия и завершённой звучным, музыкально полновесным названием «Троллетаны». Все эти уравновешенные, благозвучные строки шестистопного ямба, которые оживлены лишь одним четырехстопным стихом, объединены в изящно построенном и легко обозри-

не оскорбляется, нет для произношения трудности — там мелодия. Она еще имеет высшую степень, когда слиянием звуков определенительно выражает какое-нибудь явление в природе и, подобно музыке, подражает ей. Гармония требует полноты звуков, смотря по объятности мысли, точно так, как статуя — определенных округлостей, соответственно величине своей. Маленькое сухоощавое лицо, сколько бы черты его приятны ни были, всегда кажется не хорошим при большом туловище. Каждое чувство, каждая мысль поэта имеют свою объятность. Вкус не может математически определить ее, но чувствует, когда находит ее в стихах или уменьшенной, или преувеличенной — и говорит: здесь не полно, а здесь растянуто. Сии стихотворческие тонкости могут быть наблюдаемы только поэтами. В числе первых надобно поставить Жуковского и Батюшкова» (Сочинения и переписка П. А. Плетнева, т. 1. СПб., 1885, стр. 24—25).

мом сложноподчиненном предложении. Гармония звучаний в этих строках в самом деле удивительна. Пушкин отмечает совершенство гармонии и в таких стихотворениях, как «Таврида», «Мечта», «Мои пенаты» («...слог так и трепещет, так и льется — гармония очаровательна»), «Радость» («Вот батюшковская гармония!»). Против строки из стихотворения «К другу» — «Любви и очи и лавиты» — Пушкин замечает: «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков».³¹ Вероятно, Батюшков был бы глубоко удовлетворен такой оценкой «маленького Пушкина», которому «Аполлон дал чуткое ухо», — ведь именно к обогащению русского поэтического языка итальянским звучанием он и стремился. «Итальянские звуки» Пушкин услышал в зияниях — стыке гласных *и* (любви *и*), в плавных *л* (*лю-ла*), в преобладании на ударных местах того же *и*. Подобного рода «итальянских звучаний» у Батюшкова встречается немало, в особенности в его переводах с итальянского и подражаниях. Так, в «Радости», отмеченной Пушкиным за гармонию и представляющей собой перевод стихотворения Джованни Баттиста Касты (1724—1803) «Il contento»:

Мне лиру тисскую
Камени и грации
Вручили с улыбкою:
И песни веселию,
Приятнее нектара

И слаще амвросии,
Что пьют небожители.
В блаженстве беспечные,
Польются со струн её!

(125)

Двухстопный амфибрахий с дактилической клаузулой, избранный Батюшковым для этого перевода, дал ему возможность максимально насытить стих переливами гласных звуков (в особенности благодаря дактилическому окончанию).

Батюшков стремился к гармонии стиха, у иноязычных поэтов он искал ее секретов, а в русском языке — особых, специфических русских свойств и средств для ее достижения. Однако гармония носила у него характер отвлеченный, абсолютный, в его системе это идеальное свойство стиха как такового. Правда, он высоко ценил изменения стиля в соответствии с предметом повествования. О Тассо он писал: «... великий стихотворец умел противопоста-

³¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII, стр. 574 (все приведенные заметки см. на стр. 564—586).

вить обряды, нравы и религии двух враждебных народов и из садов Армидиных, от сельского убежища Эрминии перенестись в стан христианский, где все дышит благочестием, набожностью и смирением. Самый язык его изменяется. В чертогах Армиды он сладостен, нежен, изобилен; здесь он мужествен, величествен и даже суров» (II, 158). Сам Батюшков лишь в очень немногих, почти что исключительных случаях сумел достичь «изменений языка». Стихотворение Батюшкова, по определению Л. Я. Гинзбург, «развертывает перед читателем непрерывную цепь освященных традицией слов в их гармонической сопряженности».³²

Это было бы вполне справедливо, если бы Батюшкову, при всем его стремлении к гармоничности, не была свойственна гетерогенность стиля, проявляющаяся более или менее резко при разных обстоятельствах и в разных контекстах. Читая «Мои пенаты» (1811—1812), одно из самых зрелых и характерных произведений Батюшкова, Пушкин написал: «Это стихотворение дышит каким-то упоением роскоши, юности и наслаждения — слог так и трепещет, так и льется — гармония очаровательна» (VII, 581). Оценка, казалось бы, категорическая и недвусмысленная. Однако тут же рядом, выше этих строк, Пушкин сделал следующую оговорку: «Главный порок в сем прелестном послании есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни».

Музы — существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло, но *норы* и *келли*, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином суворовского солдата с двуструнной балалайкой. Это все друг другу слишком уж противоречит» (VII, 580).

Замечание Пушкина относится ко всему стихотворению, но имеются в виду, в частности, строки 225—234:

Я вами здесь вкушаю
Восторги пириды,
И в радости взываю:
О музы! я пийт!

³² Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., «Советский писатель», 1964, стр. 38.

А вы, смиренной хаты
О лары и пенаты!
От зависти людской
Мое сокройте счастье,
Сердечно сладострастье
И негу и покой!

(139)

«Гармония очаровательна» — это относится главным образом к музыкальной и ритмико-интонационной стороне пьесы, но и к слогу, который «так и трепещет, так и льется». «Противоречие» — относится к нарушению стилистического единства и художественной достоверности, к «явному смешению», которое не могло не коробить Пушкина, пользовавшегося подобными взрывчатыми сочетаниями лишь в открыто пародийных целях.

Соединение у Батюшкова античного содержания с александрийским стихом (в переводах из Тибулла), или переложение тем же александрийским стихом октав Торквато Тассо, или использование разностопных ямбов для стихотворений из греческой Апологии — это тоже было до известной степени смешением «древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни». Повторяю — до известной степени, потому что приложение пушкинской оценки к названным переводам Батюшкова верно лишь отчасти. Для Батюшкова некоторые черты внешней формы были как бы нейтральны. Для зрелого Пушкина, поэта исторически конкретного, реалистического мышления, нейтральных элементов не было; точно так же как звукопись Пушкина была не отвлеченным стремлением к некоей абсолютной гармонии, а элементом формы, проникнутой содержательностью, органически зависящей от всего произведения как идейно-художественного единства, так и метрический строй вещи не был безразличен к ее историко-культурному смыслу.

Поиски русской поэзии шли в направлении точного, стилистически определенного слова, гармонии не вообще, а гармонии конкретной для каждой данной мысли, темы, эмоции. Такую конкретную гармонию открыл для русской поэзии Пушкин, который создал бесконечное множество разнообразнейших гармонических форм стиха применительно к разнообразнейшим вариантам смыслового и эмоционального содержания.

Для достижения этих целей, к которым была устремлена вся поэзия, следовало обнаружить реальные возмож-

ности старых стиховых форм и создать новые, порой встречающиеся в иностранных литературах и чуждые литературе русской, порой и вовсе новые, неизвестные ни в каких ионациональных системах.

В поэзии шли поиски форм. Востоков разрабатывал русский сказочный стих, белый пятистопный ямб, логоэдические размеры; Гнедич — гекзаметр и четырех-пятистопные трехсложные размеры (анапест, дактиль, амфибрахий без рифм — в переводе «Простонародных песен нынешних греков», 1824); Жуковский — разнообразные формы балладного стиха (главным образом строфику), а также ямбический разностопник (басенный) и песенные строфы. Проследим за возникновением и становлением одной из строф, в дальнейшем имевшей большое значение в русской поэзии, — октавы.

РУССКАЯ ОКТАВА

1

Я, признаюсь, люблю мой стих александрийский,
Ложится хорошо в него язык российский,
Глагол наш великан плечистый и с брюшком,
Неповоротливый, тяжелый на подъем,
И руки что шесты, и ноги что ходули,
В телодвижениях неловкий...

*П. Вяземский, «Александрийский стих»
(1853).*

Проблема октавы оказалась в то же время и проблемой александрийского стиха, который представлял французскую классицистическую культуру — поэзию и стихотворную драматургию. Александрийский стих был длительное время формой универсальной: им писались эпические поэмы, послания, элегии, трагедии, комедии. Для французского языка этот стих, вместительный, гибкий, распадающийся на симметричные полустихия, удобен и достаточно выразителен; для классицизма он — идеальная стиховая форма, позволяющая достигать гармонии, без которой классицистическое искусство непредставимо. Структура александрийского стиха дает возможность симметрично и в то же время контрастно строить и полустихия, и парные рифмующие строки, и — в нужных случаях — группы по 4 или 6 стихов. Александрийский стих дисциплинирует синтаксис; на фоне его упорядоченности всякий перенос бросается в глаза с удесятеренной силой; вольность в построении фразы, инверсия, эллипсис — все это приобретает подчеркнутую выразительность. Достоинства александрийского стиха привели в конце концов к тому, что в эпоху классицизма он вытеснил соперников и утвердил свое полное господство.

Однако новый вкус не смирился с диктатурой александрийца. Она неминуемо должна была прийти к концу вместе с окончанием единовластия классицистического идеала. Позднее, уже в 1853 г., П. А. Вяземский, вспоминая начало века, сетовал на чрезмерную урегулированность русского александрийца:

... свободные певцы
Счастливой вольности нам дали образцы.
Их бросив, отделись мы чопорным французам
И предали себя чужезычным узам.
На музу русскую, полей привольных дочь,
Чтоб красоте ее искусственно помочь,
Надели мы корсет и оковали в цепи
Ее, свободную, как ветр свободной стени.¹

(«Александрийский стих»)

Новые темы, мысли, нравы, новое содержание требовали иных форм стихового выражения. Резко обострилось противоречие между эстетическими принципами романтического и позднее реалистического искусства — и традиционной формой, которая в былое время считалась наиболее приближенной к отвлеченному художественному абсолюту, к теперь уже развенчанному идеалу стиха.

Это противоречие нашло выражение в полемике, вспыхнувшей в 1822 г. на страницах «Сына Отечества» между П. Катениным и О. Сомовым.

В «Письме к издателю» П. Катенин, обращаясь к Гречу, автору «Опыта краткой истории русской литературы», говорит о несогласии с двумя поэтами, опубликовавшими отрывки из своих переводов «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, — А. Ф. Мерзляковым и К. Н. Батюшковым. При этом несогласие Катенина касается лишь одного, казалось бы частного, но, как обнаружилось, в высшей степени принципиального вопроса: о выборе стиховой формы. А. Ф. Мерзляков и К. Батюшков переводили октавы Торквато Тассо «александрийскими стихами с рифмами по две в ряд».² Катенин развивает два аргумента, направленных против александрийского стиха. Первый относится к этой стиховой форме в применении к эпосе вообще: «... в нем есть... неизбеж-

¹ П. А. Вяземский, Стихотворения, Л., «Советский писатель», 1958 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 302.

² Сын Отечества, 1822, IX, стр. 303.

ный порок: однообразие, и потому вряд ли он годится для такого длинного сочинения, какова эпопея. Сверх того он имеет в себе какую-то важность и всегда кажется тяжел в выражении чего-нибудь простодушного, сельского, живописного; а в поэме все это встречается гораздо чаще, нежели разговор и порывы страстей. Вообще я сомневаюсь, чтобы могла существовать приятная для чтения эпопея в александрийских стихах, по крайней мере я такой не знаю».³ Заметим кстати, что Катенин отнюдь не был склонен вообще отрицать александрийский стих; в собственной практике он им пользовался больше других своих собратьев: ведь именно Катенин, который, по словам Пушкина, «воскресил Корнелия гений величавый», до тонкостей разработал русский александрийский стих в своих замечательных переводах из Тома Корнелия — «Ариадна» (1811), из П. Корнелия — «Горации» (четвертое действие — 1817), «Цинна» (отрывок — 1818), «Сид» (полностью — 1822), из Расина — «Гофолия» (отрывки — 1815 и 1829), «Эсфпр» (1816), «Баязет» (три действия — 1824—1825), комедии «Сплетни» Грессе (1820), да и в собственной классицистической трагедии «Андромаха» (1818, опубликована в 1827 г.), высоко оцененной Пушкиным («может быть, лучшее произведение нашей Мельпомены по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому» — VII, 216). Таким образом, возражения Катенина касаются не александрийского стиха как такового, но художественно неправильного его применения, абсолютизации этого стиха как некоего поэтического идеала.

Второй аргумент Катенина связан с необходимостью соблюдать единство содержания и формы; всякое специфическое содержание, по мнению Катенина, неизбежно требует формы особой, специфической. Катенин так говорит об этом: «... великих авторов форма не есть вещь произвольная, которую можно переменить, не вреда духу сочинения; связь их неразрывна, и искажение одного необходимо ведет за собой утрату другого... Знаменитейшие из эпиков новых, Ариосто, Камоэнс, Тасс, писали октавами; сей размер находили они приличнейшим содержанию их поэм, понятиям времени, слуху читателей; их мысли, описания, картины, чувства обделывались, округлялись в однажды приятную форму; они, можно сказать, размеряли рисунок

³ Там же.

по раме и потом уже клали на него блестящие краски; лучшие их октавы составляют сами по себе нечто целое, имеют определенное начало и конец. Язык наш гибок и богат; почему бы не испытать его в новом роде, в котором он может добыть новые красоты?»⁴

Далее Катенин предлагает структуру русской октавы, которая, по его мнению, должна все же отличаться от итальянской вследствие отличия русского языка от итальянского (необходимость чередовать мужские и женские рифмы — в итальянском все рифмы женские; необходимость тройной рифмы — «в сем отношении русский язык слишком беден, и никакой размер не стоит того, чтобы ему жертвовать в поэзии смыслом»); нужно, следовательно, создать октаву, похожую на итальянскую «в том, что составляет ее сущность, и вкупе приуроченную к правилам нашего стихосложения».⁵

Катенин считает, что русская октава должна быть восьмистишием пятистопного ямба с цезурой на второй стопе и со следующим расположением рифм (прописной обозначено женское окончание): AbAbCCdd (вместо итальянской схемы: ABAVAVCC). Вот первая октава «Освобожденного Иерусалима» в катенинском варианте (этот пример приведен им в качестве иллюстрации его теоретических соображений):

Святую брань и подвиг воеводы
Пою, кем гроб освобожден Христа.
Вотще ему противились народы
И адовы подвигнули врага.
Велик его сей подвиг был священный,
Велик и труд, героем понесенный;
Но бог ему покровом был, и сам
Вновь собрал рать к Гофреда знаменам.⁶

В одной из следующих книжек «Сына Отечества» выступил с ответом Катенину Орест Сомов, который выдвинул принципиальное возражение против поисков экви-

⁴ Там же, стр. 306.

⁵ Там же, стр. 309.

⁶ Там же. Ср.: «Любопытна здесь мотивировка передачи строчности как формы, связанной с распределением содержания в поэме, а также поиски промежуточной стиховой формы — как бы мостика от формы новой и еще необычной для русского стихосложения к формам более освоенным» (О. Холмская. Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры. — В сб.: Мастерство перевода. М., «Советский писатель», 1959, стр. 336).

метрических решений в переводе иноязычных стихов; это возражение носило особенно решительный характер, если учесть, что Катенин отнюдь не предлагал последовательно эквиметрического принципа — ведь он заменял итальянский одиннадцатисложник русским пятистопным ямбом (т. е. чередованием 10- и 11-сложных стихов), а итальянскую октаву — облегченным русским вариантом. Но Орест Сомов начисто отрицает эстетическую функцию стиховых форм, возводя их исключительно к лингвистическим свойствам того или иного языка. «Мне всегда казалось предположение тех, которые думают, будто бы великих стихотворцев должно переводить собственным их размером, несправедливым и вовсе недоказательным. Не в форме стихов и не в числе стоп состоит совершенство хорошего перевода, а в том, чтобы соблюсти дух и отличительные свойства поэзии подлинника. Я согласен с г. Катениным, что у великих авторов форма не есть вещь произвольная; но она зависит более от употребительных в их языке стихотворческих мер и свойств самого языка, на котором они писали, нежели от их собственных соображений».⁷ По мнению О. Сомова, греки изобрели «экзаметр» лишь оттого, что в их языке преобладали многосложные слова, не умещающиеся в короткие метры, а у итальянцев преобладают слова малосложные, умещающиеся в «метры кратчайшие», — «свойства языка сопротивляются длинным метрам». Октава, с точки зрения Сомова, — национально итальянская форма строфы, возникновение которой объясняется однообразием окончаний в итальянских словах (всего четыре — *a, e, i, o*), и это заставило итальянских поэтов «скрашивать рифмою стихи свои, дабы против воли не выходило странной смеси стихов с рифмами и стихов белых»; частые повторения окончаний они «подвели под форму» и создали октавы. «Спрашиваю теперь: какая необходимость переводчику-стихотворцу стеснять себя сею формою, столь затруднительною, столь противною свободному стихосложению в языке, обильном окончаниями и до бесконечности разнообразном словами всяких мер, от односложных до самых многосложных?»⁸ В русском языке в отличие от итальянского возможны окончания на все гласные, на группы согласных из одной, двух, трех

⁷ Сын Отечества, 1822, XV, стр. 66.

⁸ Там же, стр. 67—68.

и даже четырех вместе, ударения на всех слогах от первого до шестого и, наконец, «целая лестница слов, простирающаяся по величине их от одного до десяти слогов». Русский язык «богат рифмами» и «вместе весьма удобен для сочинения стихов без рифм, по образцу древних языков классических. Как же можно подвести стихосложение сего языка под правила другого, который без всякого противоречия гораздо скудее и звуками, и окончаниями, и ударениями слов, и самою их величиною?»⁹

Рассуждения О. Сомова сами по себе весьма интересны, они затрагивают существенные соотношения фонетической структуры языка и национального стихосложения. Вот, однако, окончательный вывод, к которому приходит О. Сомов.

Александрійский стих, с его точки зрения, не хуже, а значительно лучше пятистопного ямба, потому что «чем мера стиха длиннее, тем он разнообразнее, ибо удобнее для подражательной гармонии. Важность, которую он [Катенин] также в нем осуждает, нисколько не вредит эпосе... Мое мнение, что переводчик не должен излишне затрудняться приспособлением стихотворной меры подлинника к правилам своего языка и поэзии; что он совершенно волен выбрать такую меру, которую почтет за лучшую и удобнейшую. Какая нужда, переводит ли он стихами александрійскими, экзаметром, амфибрахиями или даже размером русских песен? Под искусным пером всякая мера приятна, благородна и величественна. Одно только условие мне кажется необходимым — то, чтоб он не стеснял предела переводимой им эпопеи размером, слишком коротким или несоответствующим величию поэмы эпической по свойству и духу того языка, на который он переводит».¹⁰

Орест Сомов, как видим, не обнаруживает качественного различия между «мерами стиха»; никакая из них не связана для него с традициями, с тем или иным определенным содержанием. В сущности, позиция Сомова соответствует позиции его великих современников — Жуковского и Батюшкова, которые тоже могли бы сказать, что поэт-переводчик «совершенно волен выбирать такую меру, которую почтет за лучшую и удобнейшую». Катенин в этом вопросе более строг и, скажем прямо, более истори-

⁹ Там же, стр. 69.

¹⁰ Там же, стр. 73—74.

чев. Это неудивительно, потому что связано с точкой зрения Катенина на задачи поэтического перевода вообще и — более широко — поэтической формы. Здесь целесообразно, отступив от рассматриваемой проблемы, остановиться на катенинской концепции.

2

Никогда не старался он угождать господствующему вкусу в публике, напротив: шел всегда своим путем, творя для самого себя, что и как ему было угодно.

А. Пушкин, «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» (1833).

Критически оценивая в 1820 г. драматургическое творчество В. А. Озерова, Катенин видел в его пьесах искажение «духа» исторической эпохи, «блестящие украшения, наброшенные вкусом новых народов, как богатое платье, на величественную наготу древних».¹¹ В этом смысле его суждение вполне соответствовало пушкинскому взгляду на Озерова: «У нас нет театра, — писал Пушкин П. А. Вяземскому, автору большой и восторженной статьи об Озерове, вызвавшей резкое неодобрение Пушкина, — опыты Озерова ознаменованы поэтическим слогом — и то не точным и заржавым; впрочем, где он не следовал жеманным правилам французского театра?» (письмо от 6 февраля 1823 г.). Отношение Катенина к Озерову интересует нас в связи с его отношением к французскому классицизму. Переводя трагедии Расина и Корнеля, он пытается освободить античность от излишних «блестящих украшений, наброшенных вкусом новых народов». Главное достоинство библейских трагедий Расина «Эсфирь» и «Гофолия» он видел в том, что в них «нет ничего французского, все дышит древним Иерусалимом».¹² Комментируя эту позицию Катенина-переводчика, В. Н. Орлов заключает: «... стараясь достичь верности изображения исторической эпохи, Катенин в нужных случаях „исправлял“ и дополнял Корнеля и Расина в данном направлении, последовательно выглаживая в своих переводах черты подлинника, проти-

¹¹ Сын Отечества, 1820, XXVIII, стр. 83.

¹² Литературная газета, 1830, № 71, стр. 285.

воречившие исторической обстановке библейской, античной или средневековой эпохи». ¹³ И ниже: «В основе идеи исторической народности, которую принципиально и последовательно пропагандировал Катенин, лежало убеждение, что каждый народ обладает своей неповторимо своеобразной, исторически сложившейся индивидуальностью, своим, одному ему присущим „духом“ и характером и что выявление этого индивидуального „духа“ — первейшая обязанность писателя». ¹⁴ Переводческая практика Катенина и, в частности, его отношение к вопросам метра и ритма связаны с этой общеэстетической позицией.

В известной статье 1833 г. «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» Пушкин считал особо необходимым отдать «справедливость ... механизму стиха г-на Катенина, слишком пренебрегаемому лучшими нашими стихотворцами» (VII, 267). Под термином «механизм стиха» Пушкин, очевидно, имел в виду не только внешние черты стиховой техники, но и более существенные вопросы поэтической формы — вопросы метра, ритма, интонации, звукописи, рифмы. Пушкин подчеркивал новаторскую сущность поэтической работы Катенина, который, по мнению его великого ученика и почитателя, не приспособлялся к «господствующему вкусу» публики, но осуществлял свою эстетическую программу, постоянно шагая наперерез моде и привычкам читателя. «Он даже до того простер сию гордую независимость, что оставлял одну отрасль поэзии, как скоро становилась она модною, и удалялся туда, куда не сопровождали его ни пристрастие толпы, ни образцы какого-нибудь писателя, увлекающего за собою других» (VII, 266).

Как переводчик иностранной поэзии, Катенин активно вводил в русскую литературу ей неведомые, казавшиеся чуждыми ей стили. Таковы, например, два существенных для нашей поэзии нововведения, являющихся, по сути дела, открытиями новых стилей: стиля испанского народного романса и стиля дантовых терцин.

«Романсы о Сиде» Катенин перевел (очевидно, в 1822 г.) не с испанского подлинника, а с перевода, ис-

¹³ Вл. Орлов. Пути и судьбы. М.—Л., «Советский писатель», 1963, стр. 24.

¹⁴ Там же, стр. 30 (разрядка моя, — Е. Э.).

полненного И. Г. Гердером. Сопоставление текстов 5-го романса достаточно ясно покажет подход Катенина к задачам перевода:

Heulen und Geschrei und Rufen, Rossetritt und Menschenstimmen Mit Geräusch der Waffen tönte Zu <i>Burgos</i> vor Königs Hof.	Конский топот, говор шумный, Клик, и беганье, и стон, И оружия звон — в Бургосе, У палаты королю.
---	--

Niederstieg aus seiner Kammer Don <i>Fernando</i> , er, der König; Alle Großen seines Hofes Folgten ihm bis an das Thor.	Вышел спешно из покоев Дон Фернандо, сам король; Все придворные бояре Вслед ему пошли к дверям.
---	--

Vor dem Thore stand <i>Ximene</i> ; Ausgelöst das Haar in Trauer, Und in bittern Thränen schwimmend, Sank sie zu des Königs Knie. ¹⁵	У дверей стоит Химена, Разметавши волоса, Обливается слезами, Пала в ноги королю. ¹⁶
---	--

Катенин воспроизводит стихи Гердера не только близко, но, можно сказать, со скрупулезной точностью; явно его желание следовать за оригиналом и в расположении строк, и даже в сложных синтаксических конструкциях. Так, в первом четверостишии за Гердером повторено необычное для русской поэзии нагнетение шести существительных-подлежащих — *топот, говор, клик, беганье, стон, звон*, предшествующих обстоятельству места «в Бургосе»; повторяются и переносы (в дальнейших строфах): «Пусть хоть конный он, хоть пеший / Выйдет». Или «Лишь остался на коне / Родриг». Стилистические оттенки лексики, однако, говорят об известной перестройке: Катенин вносит в свой текст усиление просторечности, фольклорного элемента, у Гердера — лексика литературно-нейтральная. Ср.: «Разметавши волоса», «Дон Родриг, / Из кастильцев молодец», а также отчетливую русификацию в строке «Все придворные бояре». То же можно сказать о синтаксисе, ориентированном на фольклорную просторечность.

Существенно и то, что Катенин довольно близко воспроизвел ритмический строй подлинника, введя незначительное изменение: он сохранил четверостишие четырехстопного хоря, однако второму и четвертому стиху дал

¹⁵ Herders Werke, hsg. von H. Kurz, Bd. 2. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, o. J., S. 360.

¹⁶ П. А. Катенин, Избр. произв., Л., «Советский писатель», 1965 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 134.

мужские окончания, тогда как у Гердера мужское окончание — лишь в четвертом стихе. Катенинский вариант стиха испанских романсов был первой попыткой привить национально-испанскую стиховую форму на русской почве. Пушкин одобрил опыт Катенина, сказав в цитированной выше статье, что «просвещенные читатели заметят... собрание романсов о Сиде, сию простонародную хронику, столь любопытную и поэтическую» (VII, 267).

Позднее Пушкин продолжил Катенина, когда в 1835 г. таким же стихом переводил поэму Соути «Родрик»:

На Испанию родную
Призвал мавра Юлиан.
Граф за личную обиду
Мстить решился королю.

Дочь его Родрик похитил,
Обесчестил древний род;
Вот за что отчизну предал
Раздраженный Юлиан.

(III, 335)

Связь пушкинского перевода со строфой, изобретенной Катениным, становится особенно ясной, если сопоставить перевод Пушкина с подлинником Соути,¹⁷ метрический строй которого — пятистопный ямб, лишенный какого бы то ни было испанского национального колорита и представляющий нейтрально-романтическую повествовательную форму стиха. Пушкин преобразовал эту бессодержательную форму, используя стих, созданный Катениным. Позднее в русской поэзии этой форме было суждено долгое развитие, в результате которого она — в несколько трансформированном виде (одни женские окончания, как у Жуковского в его «Отрывках из испанских романсов о Сиде», опубликованных в «Пантеоне», 1854, № 4) — превратилась в некий «испанский штамп». Уже в 1854 г. Козьма Прутков мог пародировать ее в «Осаде Памбы», носящей подзаголовок: «Романсеро. С испанского». У Козьмы Пруткова пародия кончается такими строками:

... И услышав то, дон Педро
Произнес со громким смехом:
«Подарить ему барана —
Он изрядно подшутит!»

которые прямо имеют в виду строки Катенина:

¹⁷ См. такое сопоставление, не затрагивающее, впрочем, вопросов ритмики, в статье: Н. В. Яковлев. Пушкин и Соути. — В сб.: Пушкин в мировой литературе. Л., Госиздат, 1926, стр. 145—159.

Четверик ему пшеницы
Дать, сказал король, а ты
Обойми его, Химена,
Он изрядно подшутил.¹⁸

Нововведение Катенина сводится, как выше говорилось, не только к созданию русского метрического эквивалента строфы испанского «романсеро», но и к созданию стиля, связанного с этой строфой. Можно сказать, что даже литературный недруг Катенина, Жуковский, в своих «Романсах о Сиде» зависит от этого стиля.

Другой важный вклад П. Катенина в русскую поэзию — терцины, созданные им в переводе трех песен Дантова «Ада» (1-я — 1827, 2-я — 1828, 3-я — 1830). (Эпизод из 33-й песни «Уголин» он перевел в 1827 г. четверостишиями пятистопного ямба.) Без изменений структура катенинских терцин дожила до нашего времени. Вот начало песни 1-й:

Путь жизненный пройдя до половины,
Опомнился я вдруг в лесу густом,
Уже с прямой в нем сбившихся тропины.

Есть что сказать о диком лесе том:
Как в нем трудна дорога и опасна;
Робеет дух при помысле одном,

И малым чем смерть более ужасна.
Что к благу мне снискал я в нем, что зрел —
Все расскажу, и повесть не напрасна.¹⁹

Как и в испанских романсах, Катенин искал не только размера и строфики, он искал стиля как художественного единства. Его стилистическое открытие «Ада» для русского языка и в целом оказалось плодотворно. После ослабленных, а порой и вовсе лишенных стиля переводов XIX в. (Н. Голованова, О. Чюминой, Дм. Мина) уже в наше время М. Лозинский вернулся — разумеется, на новом этапе, обогащенном поэтическим опытом целого столетия, — к стилистической системе П. Катенина. Едва ли можно согласиться с Ю. Н. Тыняновым, который утверж-

¹⁸ См. примечания И. Г. Ямного в кн.: А. К. Толстой, Собр. соч. в четырех томах, М., Гослитиздат, т. 1, 1963, стр. 771. Комментарий ссылается на Б. В. Томашевского, обнаружившего объект приведенной пародии.

¹⁹ П. А. Катенин, Стихотворения, стр. 166.

дал, что у Катенина «соединение крайних архаизмов с просторечием давало семантическую какофонию, приводящую к комизму». Поскольку пушкинское «Подражание Данту» было выдержано в сходном стилистическом регистре, Тынянову приходится рассматривать терцины Пушкина как «полушародийные»; он пишет: «... вся соль пародии в соединении слов и фраз „неравно высоких“, и здесь, конечно, возможно у Пушкина сознательное пародирование переводов Катенина».²⁰ Предположение, пожалуй, произвольное.

В 1830 г. Пушкин написал отрывок «В начале жизни школу помню я». Задумав стихотворение, посвященное эпохе средневековья или раннего Возрождения в Италии, он стремился воплотить свой замысел в итальянских строфах. При этом Пушкин первоначально испытал возможности октавы, которую переработал в терцины. Первый вариант гласит:

Тенистый сад и школу помню я,
Где маленьких детей нас было много,
Как на гряде одной цветов семья,
Росли неровно — и за нами строго
Жена смотрела. Память уж моя
Истерлась, обветшав убого,
Но лик и взоры дивной той жены
В душе глубоко впечатлены.

(III, 468)

Второй:

В начале жизни школу помню я;
Там нас, детей беспечных, было много;
Неровная и резвая семья;

Смиренная, одетая убого,
Но видом величавая жена
Над школою надзор хранила строго.

(III, 201)

Эти пушкинские терцины примыкают к катенинским только в смысле чисто метрическом: они представляют собой пятистопный ямб. Два года спустя Пушкин написал шутовское подражание Данте в другом размере — шестистопным ямбом:

И дале мы пошли — и страх обнял меня.
Бесенок, под себя поджав свое копыто,
Крутил ростовщика у адского огня.

²⁰ Ю. Тынянов. Архаисты и Пушкин. — В кн.: Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 159—160.

Горячий капал жир в копченое корыто,
И лопал на огне печеный ростовщик.
А я: «Поведай мне: в сей казни что сокрыто?».

(III, 233)

В пародиях Пушкин всегда точен; между тем если «И дале мы пошли» что-нибудь и напоминает внешне, то не перевод Катенина, а созданные в 1822 г. терцины А. С. Норова, который до Катенина перевел несколько эпизодов «Ада» тем же александрийским стихом, что и у Пушкина. Оценивая пушкинские отрывки 1832 г., Б. В. Томашевский справедливо указывает, что «это эпизод „Ада“, хотя и изложенный несколько пародически, но со всеми особенностями стиля Данте».²¹

К. Шимкевич, тщательно анализировавший эти стихи, пришел к выводу, что они представляют собой пародийное преувеличение характерных черт стиля Данте (а не кого-нибудь из его переводчиков). Не со всеми утверждениями К. Шимкевича можно согласиться; так, едва ли верно, что «Божественная Комедия» в части «Ада» для Пушкина становится «просто комедией, и не в том смысле, как назвал ее сам Данте, а мало чем отличающейся от бывших тогда в моде комических романтически-ужасных поэм, баллад и романов».²² Но в одном отношении К. Шимкевич прав: Пушкин преувеличивает стилистические черты Дантова оригинала, а не катенинского перевода, как полагал Ю. Н. Тынянов. Катенин же дал Пушкину тот ритм терцины, который им использован в замечательном, вполне серьезном наброске «В начале жизни...» и впоследствии вошел в практику русской поэзии (достаточно напомнить «Песнь Ада» А. Блока).

У Пушкина в «подражаниях Данту», как может показать даже беглый разбор, естественно сосуществуют «слова неравно высокие», «архаизмы с просторечием», на это справедливо указывает Ю. Тынянов. Таково, однако, свойство Данте, которое, как уже говорилось выше, вслед за Катениным и Пушкиным воспроизвел в наше время М. Л. Лозинский. Ограничусь одним только примером из этого новейшего перевода:

²¹ Б. В. Томашевский. Строфика Пушкина. — В кн.: Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 273.

²² К. А. Шимкевич. Пушкин и Некрасов. — В сб.: Пушкин в мировой литературе. Л., 1926, стр. 336.

Когда б мой стих был хрипый и скрипучий,
Как требует зловещее жерло,
Куда спадают все другие кручи,

Мне б это крепко выжать помогло
Сок замысла; но здесь мой слог некстати,
И речь вести мне будет тяжело;

Ведь вовсе не из легких предприятий —
Представить образ мирового дна;
Тут не отделаешься «мамой—тятей».

Но помощь Муз да будет мне дана,
Как Амфиону, строившему Фивы,
Чтоб в слове сущность выразить сполна.²³

В самом деле, странным, взрывчатым сочетанием кажутся просторечные слова «мамой—тятей» и грубо материальная метафора «выжать... сок замысла» рядом с возвышенным «помощь Муз да будет мне дана» и с Амфионом, строившим Фивы. Сочетание это представляется «катенинским» или, как утверждал Ю. Тынянов, «семантической какофонией» (точнее — стилистической). Достаточно, однако, взглянуть на подлинник Данте, чтобы увидеть заданность такой «какофонии».

S'io avessi le rime aspra e chioce,
Come si converrebbe al tristo buco
Sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
Io premerei di mio concetto il suco
Più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
Non senza tema a dicer mi conduco;
Chè non è impresa di pigliare a gabbo
Descriver fondo a tutto l'universo,
Nè da lingua che chiami mamma e babbo:
Ma quelle Donne aiutino il mio verso,
Ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
Sì che dal fatto il dir non sia diverso.

(Dante, *Inferno*, Canto XXXII, v. 1—12)

Оказывается, Катенин не придумал противоестественного соединения спорящих друг с другом стилистических планов, но дерзко открыл в русском языке способ воссоздания такого, для Данте вполне естественного, соединения.

²³ Данте Алигьери. Божественная Комедия. Пер. М. Лозинского. М.—Л., Гослитиздат, 1950, стр. 132 («Ад», песнь XXXII, ст. 1—12).

«Языковая неудача» Катенина обернулась открытием. Такова, впрочем, и вообще историческая судьба Катенина: его смелое новаторство двигало вперед наше искусство, однако сам он редко доводил до художественного совершенства свои блистательные эксперименты, не дававшие ему ни славы, ни даже популярности.

3

А выжду, может быть, упрек
От недруга и друга:
«В холодном Севере поблек
Цветок прелестный Юга!»

*С. Е. Раич. Вступление к переводу
«Освобожденного Иерусалима»
Т. Тассо (1828).*

В споре Катенин—Сомов речь идет не только о вопросах метрических и даже не столько о них, сколько о проблеме строфической организации стихотворного повествования. Ведь Катенин достаточно отчетливо выразил свою мысль, сказав, что октавы «составляют сами по себе нечто целое, имеют определенное начало и конец» и что, следовательно, поэма, членясь на октавы, как бы распадается на отдельные, определенными законами управляемые главы, в которых «мысли, описания, картины, чувства обделялись, округлялись в однажды принятую форму». Ставя так вопрос об эстетическом смысле строфы, Катенин обнаруживает свою близость к точке зрения Пушкина, согласно которой «строфическая индивидуальность стиха всегда сопровождалась определенным тематическим и жанровым наполнением».²⁴

Полемика между Катениным и Сомовым не окончилась на приведенном «Письме к издателю» Сомова. Катенин ответил весьма резко, что, в сущности, проявляя безразличие к форме стиха, Сомов проповедует перевод стихов прозой, между тем как «...совершенно передать стихотворение можно только в стихах, совершенно сходных с подлинником; оно трудно: тем лучше, не всякой возьмется не за свое дело... Не в шутку ли г. критик уверяет, что переводить эпопею все равно как ни попало, хотя бы размером русских песен; если же он вправду ду-

²⁴ Б. В. Томашевский. Строфика Пушкина, стр. 219.

мает, что под искусным пером все размеры хороши, отчего в нем такая ненависть к октаве?»²⁵ В «Ответе на ответ г. Катенина» Сомов настаивает на своей позиции: октава не пригодна для эпопей на основании особенностей русского языка. «Я не осуждал ее на совершенное изгнание, а старался только доказать, что она неприлична эпопее в нашем языке, богатом, подобно древним, — и неприлична именно потому, что стесняет пределы эпопей, отнимает у нее полноту и важность. Перевод прозаический — все будет прозаический перевод; но чтобы соблюсти красоты подлинника в стихах, то неужели должно ломать свой язык в такие меры и формы, которые ему несвойственны? Как наряжать великана в платье малорослого человека? Вот отношения русского языка к итальянскому, разумеется, не по свойству поэзии, а по формам самого языка и стихосложения».²⁶ Вскоре в спор вмешался Н. И. Греч, издатель «Сына Отечества», который осудил вариант октавы, предложенный Катениным, сравнив его по уродству с гекзаметрами «Тилемахиды» Тредьяковского. Катенин возразил: «... моя неудача в октавах ничего не доказывает, так же как и неудача Тредьяковского в эксаметрах, которыми однако и вы и он [т. е. О. М. Сомов и Н. И. Греч] равно восхищаетесь под искусным пером».²⁷ Полемику завершил Греч, весьма грубо заявивший в ответ: «Г. Катенин напрасно говорит, будто я сблизил его с Тредьяковским: я говорил об октавах наших поэтов; его же стихи... не октавы, а могут разве назваться суррогатами октав, так, как свекла была суррогатом сахару или как русские размеры, коими хотели переводить Гомера, были суррогатами эксаметров».²⁸ Под «русскими размерами» Греч, видимо, подразумевает предложенный В. В. Капнистом в 1813 г. для перевода «Илиады» «размер простонародной русской песни»: «Как бывало у нас, братцы, через темный лес» — шестистопный хорей с дактилической клаузулой. В 1822 г. спор между Капнистом и другими «старообрядцами», с одной стороны, Уваровым и Гнедичем, с другой стороны, был уже окончательно решен в пользу гекзаметра, однако

²⁵ Сын Отечества, 1822, XVII, стр. 122.

²⁶ Там же, стр. 209.

²⁷ Сын Отечества, 1822, XXI, стр. 30—31.

²⁸ Там же, стр. 34.

спор этот, как было сказано выше, длился пять лет: справиться с приверженцами александрийского стиха для гомеровских поэм было нелегко. Как видим, в других областях александрийский стих долго еще удерживал свои позиции.

Последней репликой в описанной выше полемике оказалось выступление литературного соратника Катенина — Н. И. Бахтина; он опубликовал анонимную статью на французском языке в «Этнографическом атласе» А. Бальби (1826), перепечатанную по-русски в 1828 г. Н. Бахтин, в частности, писал: «Ежели справедливо, что хорошие писатели не выбирают размеров наудачу и что потому размер имеет большое влияние на формы, в которые они облачают свои мысли, справедливо и то, что переводчики должны подражать, сколь возможно, самому стихотворению подлинников. Некоторые опыты Катенина доказывают, что итальянские октавы могут быть присвоены российским стихотворцам».²⁹ Это утверждение имело важный принципиальный характер, для Катенина же оно было четким выражением его излюбленной идеи. Два года спустя он сам снова писал в «Литературной газете»: «Формы стихотворений важны не собственно по себе, а по связи своей с содержанием; с изменением его должен измениться и наружный вид».³⁰

Появление статьи Н. И. Бахтина было отнюдь не запоздалым «маханьем кулаками после драки» — одновременно с нею, в том же 1828 г. появилось сразу два перевода поэмы Торквато Тассо: один из них — Алексей Мерзлякова — александрийским стихом, другой — С. Е. Раича — строфой «Громобоя» (1810) и «Певца во стане русских воинов» (1812) Жуковского. Заметим, что С. Е. Раич и в других своих переводных работах рассматривал эту строфу из 12 стихов (чередование четырехстопного ямба с трехстопным и рифмовкой по схеме аВаВсDcDeFeF) как эквивалент октавы; так, в 1831 г. в «Телескопе» была опубликована переведенная им песнь I «Неистового Роланда» Ариосто, где октавы заменены такими же двенадцатистишиями.

Приведу три строфы (53, 54, 55) из песни VII «Освобожденного Иерусалима» в обоих переводах:

²⁹ Сын Отечества, 1828, XII, стр. 366.

³⁰ Литературная газета, 1830, № 4, стр. 31.

А. Мерзляков

Таков сиял Аргант, одетый в пламень стали;
 Глаза, алкаючи убийствия, сверкали;
 Порывы дикие — вдали стоящим страх:
 Смерть дышет на челе, смерть в руках, —
 Нет сердца, нет души столь крепкой, неизменной,
 Чтоб снесть могла сей взор, убийством воспаленной. —
 Он обнажил булат, взмахнул, взревел, кружит,
 Бьет по воздуху, и воздух вокруг свистит. —
 «Так! скоро — вопиет — сей, дерзостью слепою
 Возмнивший в бой вступить, равнять себя со мною, —
 Так, скоро ляжет здесь, биясь в сырой пыли:
 Власы его сквернит смесь крови и земли. —
 Живой, живой еще сию он узрит руку,
 Как в срам его богов, душе его на муку,
 Сорву с него доспех — и не склонюсь к мольбам,
 И теплый труп его низвергну в пищу псам».
 Так, ужас пастбища — вол дикой и строптивой,
 В порывах пламенных любви своей ревнивой,
 Полн ярости, ревет; в груди клокочет гнев;
 Дымятся злобою глаза его и зев; —
 Уперся в древний дуб, и роги изоцряет,
 В ударах суетных в брань бури вызывает,
 Бьет вихрем вокруг песок железною стопой,
 И кличет он врага на грозный, смертный бой.³¹

С. Раич

(53)

Аргант в доспехах страшен был: Во взорах пламень крови, Чело — страх смерти осенил, И смертью дышут брови, И ужас смерти — каждый взгляд И каждое движение; И в смелых разливаает хлад Одно его воззренье; В руке сверкая, яркий меч Бьет воздух полутемной; Из уст исходит грозна речь Отважности нескромной.	Склонит ко мне, смежая взор, Бесплодные молитвы, Чтоб жатва стали боевой, — Чтоб труп его холодной, — В снеденье не был брошен мной Станице псов голодной».
---	--

(55)

(54)

«Час близок! скоро, скоро он — Христианин лукавый, — Моей рукою низложен, Падет на прах кровавый И, богу своему в позор, Лишен доспехов битвы,	Так, нежа в дни весны любовь, Ревет телец ревнивой, И ревом будит сон лесов И степи молчаливой; И раздражая в сердце гнев, То воздух бьет рогами, То точит их о пни дерев, То, топоча ногами, Крутит, мутит песок златой И вихрем воздымает, И в бой соперника с собой Кровавый вызывает. ³²
---	--

³¹ Освобожденный Иерусалим. Поэма Торквата Тасса, переведенная с итальянского Алексеем Мерзляковым, ч. 1. М., 1828, стр. 209—210.

³² Освобожденный Иерусалим Т. Тасса. Перевод С. Е. Раича, ч. 1. М., 1828, стр. 93—94.

Переводы противоположны друг другу. Перевод А. Мерзлякова воинствующе архаичен. Дело, разумеется, не только в александрийском стихе — именно он определяет общий стилистический характер текста, который, как может показаться, относится к XVIII столетию. Обратим внимание на черту, характерную для стилистики Ломоносова, к которой восходит перевод Мерзлякова, — на обилие отвлеченных существительных, употребляемых в метонимическом плане («взор, *убийством* воспаленный», «Он обнажил *булат*», «ужас пастбища — вол»), а также на «избыточные» эпитеты, отчасти вызванные к жизни формой александрийского стиха («вол дикой и строптивой, В порывах пламенных любви своей ревнивой... Уперся в древний дуб... на грозный, смертный бой»). Мерзляков так формулировал свои переводческие принципы: «Уважающий свой подлинник переводчик старается не упустить ни одного сильного слова, ни одного оборота разительного, ни одной черты резкой, относящейся к правам или обрисовке характера, хотя бы сии черты были и странны. Оригинал для него то же, что священный древний памятник: он стирает с него то, чторосло со временем, — пыль и прах, не искажая его нисколько». Для классициста Мерзлякова эти положения ничуть не противоречат тому, что «публика требует очищенных и сообразных с ее вкусом удовольствий и имеет на то полное право» и что поэт-переводчик прежде всего призван передать «дух автора», «дух народа», удовлетворяя вкус образованных читателей.³³

В 1828 г., когда вышел в свет мерзляковский перевод Тассо, эти принципы были глубокой архаикой. Мерзляков работал над «Освобожденным Иерусалимом» двадцать лет, с 1808 г., но именно за это время в русской литературе произошел коренной переворот. Н. А. Полевой справедливо писал в рецензии (до того безосновательно превознесен перевод Раича): «В 20 лет в русском стихосложении сделаны успехи неимоверные. Спрашивается: не повредит ли уже это одно переводу г. Мерзлякова, который в свое время мог считаться образцовым, а теперь, являясь по отделке стихов в таком виде, в каком было эпическое

³³ А. Мерзляков. О начале и духе древней трагедии и о характере трех греческих трагиков. — В кн.: Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев, ч. 1. М., 1825, стр. III—XI.

стихосложение наше во время оно, теряет уже потому, что является поздно? Понравится ли нам поэма, прекрасная по внутреннему достоинству, но писанная стихами „Россиады“?». ³⁴ Оценка, которую дал Белинский этому удивительному поэтическому анахронизму, еще более сокрушительна. Мерзляков, писал Белинский, перевел «Освобожденный Иерусалим» «привилегированным в старину размером для эпических поэм — шестистопным ямбом. Перевод этот тяжел и дубоват, без всяких достоинств... Мерзляков... на эпические поэмы смотрел с херасковской точки зрения как на что-то натянуто-высокое, надутно-великолепное и дубовато-тяжелое». А несколько выше, говоря о переводах Мерзлякова из древних авторов, Белинский так определил его позицию: «...на древних он смотрел сквозь очки французских критиков и теоретиков, от Буало до Лагарпа, и потому видел их не в настоящем их свете, хотя и читал их в подлиннике». ³⁵ То же можно сказать и об отношении Мерзлякова к Тассо: он и на его октавы смотрел сквозь Лагарповы очки.

Перевод С. Раича отличается слабостями иного свойства. Сентиментально-элегическая строфа Жуковского, избранная им, придает повествованию Тассо монотонно-напевный характер, лишает его мужественности. ³⁶ Интонационно-ритмическое движение речи противоречит смысловому содержанию:

... И ужас смерти — каждый взгляд
И каждое движенье;
И в смелых разливает хлад
Одно его воззренье...

Позднейший переводчик Тассо, Орест Головин, имел основание написать: «Раичев перевод — бледноват, а лег-

³⁴ Московский телеграф, 1828, № 2, стр. 247—248.

³⁵ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 261, 260.

³⁶ Недаром стихи Жуковского так часто пародировались. Ср. «Эпико-лиро-комико-эпородический гимн» Батюшкова «Певец в Беседе Славянороссов» (1813). Одна из строф звучит так:

Хвала тебе, славянофил,	Сколь холоден перед столом
О, муж неукротимый!	И критикам ужасен!
Ты здесь рассудок победил	Упрямство в нем старинных
Рукой неутомимой.	лет...
О, сколь с наморщенным челом	Хвала седому деду!
В Беседе он прекрасен,	Друзья, он, он родил на свет
	Славянскую Беседу!

кий размер его, годный для лирики и баллады, звучит хорошо только во вводной строфе, присочиненной самим переводчиком».³⁷

4

Вменяешь в грех ты мне мой темный стих,
Прозрачных мне не надобно твоих;
Ты нищего ручья видал ли жижу?
Видал насквозь, как я весь стих твой вижу.

С. Шевырев, «Сравнение» (1830).

Проблема русской октавы и вместе с тем проблема перевода «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо оставалась нерешенной. Через три года после появления переводов Мерзлякова и Раича, в 1831 г., «Телескоп» опубликовал статью С. Шевырева, которая продолжила линию П. Катенина, около десяти лет назад выдвинутую в споре с О. Сомовым.

Шевырев, начинавший с шеллингианства, был видным пропагандистом исторического подхода к истории русской литературы и как историк поэзии вел решительную борьбу против эстетизирующей действительности классицистов. В известном стихотворении 1829 г. «Партизанке классицизма» он, обращаясь к восемнадцатилетней Александрине Лаваль, писал:

Тебя еще пугает кровь,
Тебя еще пугают раны,
Пока волшебные обманы
Таят от глаз твоих любовь.
Зарей классического мира
Горит твой ясный небосклон;

Крылами мрачного Шекспира
Еще он не был отягчен.
... Под охранительной любовью
Да не сразит тебя беда:
Да не полюбишь никогда
Моих стихов, облитых кровью.³⁸

Для Шевырева классицизм — это «волшебные обманы», «ясный небосклон», «незнанья пелена», которая «охраняет» «беспечный сон»; классицизм — это область утешительной иллюзии, успокоительной гармонии, ложной красоты. Шевырев трактует такой классицизм очень широко, распространяя его на обширные области совре-

³⁷ Т. Тассо. Освобожденный Иерусалим. Перевод Ореста Голоннина (Романа Брандта), т. 1. М., 1911, стр. VII.

³⁸ Д. Вепевитинов, С. Шевырев, А. Хомяков, Стихотворения, Л., «Советский писатель», 1937 (Библиотека поэта. Малая серия), стр. 135—136.

менного искусства, даже на некоторые стороны пушкинской поэзии, в которой он тоже видит чрезмерную ясность, чистоту и классическую гармоничность, отзывающуюся «волшебным обманом». В «Послании А. С. Пушкину» (1830) он, высоко оценивая роль своего адресата в национальной поэзии, горько сетует на судьбу «русского языка»:

Что ж ныне стал наш мощный богатырь?
Он, галльской диетой замучен,
Весь испитой, стал бледец, вял и скучен,
И прихотлив, как лакомый визирь,
Иль сибарит, на розах почивавший,
Недужные стенанья издававший,
Когда под ним сминаясь лепесток.

«Галльская диета» — это ограничивающие авторскую свободу правила французского классицизма, навязанные русской литературе и установившие над ней придирчивую опеку. Далее Шевырев говорит о чрезмерной урегулированности языка и стиха, о запретах, сковывающих слово-творчество, а также новаторство в области просодии и поэтической речи:

Так наш язык: от слова ль праздный слог
Чуть отогнешь, небережно ли вынешь,
Теснее ль в речь мысль новую водвинешь, —
Уж болен он, не вынесет, крятит,
И мысль на нем как груз какой лежит!
Лишь песенки ему да брани милы;
Лишь только б ум был тихо усыплен
Под рифменный, отборный пустозвон.

Поэтическая речь, стандартизируясь, превращается в пустую форму, не способную выражать новые мысли, и даже, напротив, заглушающую их. Каков же путь обновления поэтической речи? Делались попытки оживления ее созданием новых, прежде ей неизвестных стиховых форм; но эти попытки оказались неудачными:

Недужного иные врачевали,
Но тайного состава не узнали:
Тянули из его расслабших недр
Зазубренный спондеем гекзаметр.
Но он охрип...³⁹

К слову «гекзаметр» Шевырев дал лукавое подстрочное примечание: «Это не может относиться ни к гекза-

³⁹ Там же, стр. 172—176.

метрам Жуковского, ни Гнедича, потому что они не забурены спондеями»; в своих комментариях М. Аронсон считает, что Шевырев имел в виду только Воейкова;⁴⁰ однако и гекзаметры Гнедича весьма часто разнообразятся спондеями (хорейми). Говоря о попытках обновить поэтическую речь, Шевырев едва ли стал бы в письме к Пушкину ссылаться только на «Послание к С. С. Уварову» А. Ф. Воейкова, который, правда, еще в 1819 г. с большим темпераментом выступал против александрийского стиха, заявляя, что

... постыдно
Великоленный российский язык, сладкозвучный и гибкий,
Сделать рабом французской поэзии жалкой, нескладной,
Рифмой одной отличенной от прозы. Не нам пресмыкаться!
Льзя ль позабыть, что законные мы наследники греков?...

и защищая принцип русских спондеев, воплощенный им в таких, например, стихах:

Хочешь ли видеть поле сраженья: пыль, дым, огонь, гром,
Щит в щит, меч в меч, ядры жужжат и лопают бомбы.⁴¹

Итак, не в гекзаметре, дурном или даже хорошем, Шевырев видел спасение для мельчающего, впадающего в «рифменный, отборный пустозвон» поэтического языка. Путь, которым шел Пушкин, его не удовлетворял, и он заявил об этом в стихотворении, которое было опубликовано А. Дельвигом в «Литературной газете» (1830) под заглавием «Сравнение» (см. эпиграф). М. Аронсон, обследовавший текст письма Шевырева Дельвигу, установил, что «на рукописи первоначальное заглавие: „Пушкину“ — тщательно зачеркнуто (но читается с большой уверенностью) и рядом написано: „Вам предоставляю окрестить“». По-видимому, комментирует М. Аронсон, Шевырев считал неудобным поместить эпigramму на Пушкина в период ожесточенных нападок на него со стороны Булгарина и Полевого и, кроме того, поместить эту эпigramму в печатном органе самого Пушкина.⁴²

⁴⁰ Там же, стр. 302; см. также: С. П. Шевырев. Стихотворения, Л., «Советский писатель», 1939, стр. 227—228.

⁴¹ А. Воейков. Послание к С. С. Уварову. — Вестник Европы, 1819, № 5, стр. 15—24. Подробнее в кн.: А. Егуннов. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., «Наука», 1964, стр. 187—188.

⁴² С. П. Шевырев, Стихотворения, стр. 228.

Шевырев отрицает смысловую прозрачность, логическую ясность пушкинского стиха, противопоставляя этим свойствам темноту, затрудненность языковой формы. С точки зрения Шевырева, губительным для поэзии является языковая инерция, сглаживающая противоречивую сложность мысли, которая нищает, принимая липейность рационалистического суждения. В письме А. В. Веневитинову Шевырев писал: «Ох, уж эти мне гладкие стихи! Да, их эмблема уют, а не лира», а в письме к М. П. Погодину от 3 декабря 1830 г.; в связи со своим же «Посланием А. С. Пушкину»: «Ты заметишь, может быть... иногда жестокость, но я достиг бы цели, если бы она искупилась силой». Погодин отвечал: «За силой и мыслью ты не гоняйся: по-моему, жертв быть не должно. Что сильно, то может быть и гладко, и одно достоинство другому не мешает, одно за счет другого не должно обижать». Этот ответ вызвал раздражение Шевырева: «Гладкое не мешает силе! Эх, вы, гладильщики! Да долго ли это будет? Да все мое послание написано против гладких стихов — и еще вам они не надоели! — Да отчего мускуловатая рука богатыря не гладка? Да в чем вы разумеете гладкость? — Цезуру сдвигаю. О ужас! Quousque? . . . Надо, надо вам греметь с кафедры стихами Данте, чтобы вы поняли истую гармонию» (письмо от 15 марта 1831 г.), и в другом письме тому же адресату — еще подробнее: «Никогда с древними мы не сравнимся в точности выражения: у них рифмы не было. Мы ей много жертвуем; потеряли в отношении к живописи, но выиграли музыкой. Возьми-ка в немецкой поэзии выражения, разбирай Шиллера и Гете, на всяком шагу будешь находить бессмыслицу. Там цветы — голоса, звуки живописуют и проч. Это все, правда, нашему языку противно».⁴³ Комментируя эти высказывания, М. Аронсон делал вывод, что «программа шевыревского стиля заключалась в отказе от самостоятельного значения стилистических проблем. Стиль должен быть подчинен мысли, и чем лучше, полнее, точнее он эту мысль выражает, тем лучше... Тяжелый стих Шевырева — это попытка дать стих „голых и простых мыслей“, это попытка реконструк-

⁴³ Полемика Шевырева и Погодина по рукописным материалам ГПБ и ИРЛИ опубликована М. Аронсоном в кн.: С. П. Шевырев, Стихотворения, стр. XXIV—XXV,

ции всей поэтической системы в целом».⁴⁴ Шевырев требует разрыва с остатками классицистической традиции и построения иной, антиклассицистической эстетики, во всем противоположной предыдущей. Борясь за обновление поэтической системы, он сосредоточивает внимание на переводе, который дает наиболее реальную возможность новаторской перестройки русской поэзии. Вот в каком контексте следует воспринимать статью С. П. Шевырева «О возможности ввести италийскую октаву в русское стихосложение» (1831),⁴⁵ — она продолжила повисший в воздухе теоретический спор между П. Катениным и О. Сомовым (1822), а также спор практический — между А. Мерзляковым и С. Раичем (1828). Статья эта представляет многосторонний интерес, и потому мы позволим себе обширные выдержки из нее.

Продолжая линию Катенина, Шевырев в то же время полемизирует со своим предшественником. Катенин, как было показано выше, стоял за сохранение в переводе строфического характера поэмы Тассо, видя в такой композиции существенный элемент не только формы, но и структуры содержания; однако Катенин считал нужным приспособиться к своеобразию «бедного рифмами» русского языка и потому перестроить октаву, лишив ее «тройного созвучия». Шевырев исходит из необходимости пересаживать на русскую почву все, что может обогатить родную словесность и что может быть усвоено русским языком.

«Нововведения не должны быть страшны в литературе русской. Опыт, кажется, мог бы убедить нас, что не косыми глазами и опять не легковерно, но с духом терпимости, взором строго испытующим мы должны смотреть на всякую новизну, нам предлагаемую. Если мы вникнем в историю образования России вообще и в историю литературы нашей в особенности, то увидим, что все европейское, большей частью, образовалось у нас нововведением, все есть прививок извне. Народ русский, происхождением полуазиатец, имеет счастливое свойство воспринимать в себя все плоды, которые Европа, совершенствующая

⁴⁴ М. Арносон. Поэзия С. П. Шевырева. — В кн.: С. П. Шевырев, Стихотворения, стр. XXV.

⁴⁵ Телескоп, 1831, июнь, № 11—12. Далее цитаты из статьи даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

человечество, произрастила веками» (263—264). Шевырев стоит за безбоязненное заимствование как можно большего числа иноязычных форм: «Пересаживайте, — призывает он, — прививайте: негодное завянет само собою, хорошее примется» (266). Он аргументирует нововведениями, осуществленными в последние десятилетия и оказавшимися весьма успешными, хотя первоначально и казалось, что они невозможны, противоречат традиции, законам языка и стихосложения. «Я сам учился в школе по той просодии, где сказано было о пятистопном ямбе, что этот стих весьма редко употребляется, что он не годен в поэзию и встречается только в баснях Сумарокова. В то же время Жуковский ввел его — и кто теперь им не пишет? — Так анапест был введен им же» (265). Далее Шевырев дает сопоставительную характеристику важнейших европейских языков с точки зрения соотносительности звукового состава языка и просодии, причем наблюдения его носят порой произвольный, вкусовой характер. Так, по мнению Шевырева, «английский язык совершенно чужд музыкальности: в нем невозможно наслаждаться звуками. Его слова — не слова, а символы слов. Он не говорит, а намекает на звуки. Его можно сравнить с дурным и скорым почерком, в котором слова не дописаны и для прочтения их нужна догадка... Французский язык, от недостатка согласных, становится слишком жидок; английский, от недостатка гласных, густ, неопределенен. Немецкий, в котором избыточны согласные, но гласные, однако, произносятся яснее, груб» (271); «французский язык, ударяя всегда на последнем слоге, торопит слово к концу; английский, ударяя по большей части на первом, съезживает слово к началу. Сии два народа, вечно враждовавшие друг с другом, и в звуках языков своих противоречат взаимно» (275); «немецкий язык еще гораздо более русского сжимает слова к слогам ударяющим» (279).

Из этой сравнительной характеристики европейских языков Шевырев приходит к выводу, лишенному, впрочем, оригинальности, о том, что фонетический строй каждого из них определяет систему просодии: «Полногласный французский язык может удовлетвориться системой силлабической. Для тех же языков, которые неясно выражают гласные и собирают все слоги к ударениям, словом, которые утратили свою естественную гармонию (ибо первоначально она в каждом языке присутствует и врождена

человеку), для сих языков необходим искусственный размер, т. е. размер тонический по ударениям, размер, скандующий для того, чтобы однообразным боем заставить почувствовать гласные, которые в обыкновенном произношении мало ощутительны» (282).

Недостаток тонического стихосложения, по Шевыреву, сводится к тому, что оно порождает гладкость, однообразие, изнеживающую ухо монотонность. Шевырев, правда, признает разнообразящую стих функцию пиррихия; но этого, по его мнению, мало: поэтическая гармония требует более звучной «мелодии», растворяющей монотонию. Фонетические особенности русского языка требуют стихосложения тонического, которое в конечном счете влечет за собой, как полагает Шевырев, убийственную монотонность. Как спастись от этого противоречия?

Шевырев ставит, однако, вопрос иначе и конкретнее. Итальянский стих, по его мнению, разработан более тщательно, чем русский; метрически, интонационно, ритмически он несравненно богаче русского. «В стихе итальянском сливаются ямбы, хорей, дактили, анапесты, пиррихии в одну стройную гармонию, в которой нет определенного первою ступою тона, но царствует чудное разнообразие» (268—269). Как же переводчику Тассо добиться того, чтобы воссоздать это богатство, это «разнообразие»? А. Мерзляков ушел от проблемы. Впрочем, Шевырев, верный выработанному им историческому воззрению на литературу, не обвиняет его в нарушении художественной правды: «Согласно с обычаями века, Мерзляков избрал формой перевода александрийский стих или шестистопный ямб с цезурой ровной кройки и попарными рифмами, перешедший к нам от бедных французов, но переделанный влиянием тонического немецкого метра. В выборе формы нельзя обвинять Мерзлякова, ибо в то время, как он зачинал свой перевод, другим размером не писали у нас новых эпических поэм» (488). С. Раич, «принадлежащий к поколению Жуковского», хотел сохранить строфу, но избрал тесный метр баллады, в котором не могло уместиться содержание итальянской октавы, не могла найти воплощения интонация исторической поэмы; Раичу пришлось «часто прибегать к лирическим оборотам и удержаниям», неуместным в эпопее Тассо. Каковы же пути ее воссоздания? Шевырев предлагает два направления для реформирования русской просо-

дии в целях передачи всех художественных особенностей итальянской октавы.

Первое направление — ритмическое. Шевырев считает возможным разнообразить русский стих использованием некоторых ритмических ресурсов силлабики. Русский цезурованный на второй стопе пятистопный ямб, как его трактует Шевырев, отличается монотонностью. «Какое же средство дать разнообразие его гармонии? Преобразовать его в стих одиннадцатисложный. Есть ли у нас для того нужные средства? Все имеются. Во-первых, не будем его рубить как капусту; лишим его однообразной кройки — и дадим цезуре полную волю. У нас есть *time piante, sdrucchiole, tronche* [т. е. рифма женская, дактилическая, мужская]: дадим ему свободу опираться на любую из сих рифм, не ставя их в шеренгу или, лучше, не нанизывая их по очереди. Такая симметрия не согласовалась бы уже с прочими вольностями стиха. Наконец, позволим ему начинаться хореем и вставлять их иногда в середину, как напр.

Ливень, ветер, гроза́ одним порывом
В бчи Фра́нкам неистовые бьют.

Вредит ли это гармонии? Напротив: здесь ухо требует подобного расположения звуков — и удары грозы отдаются в стихе» (471).

Рифма рассматривается здесь лишь в связи с проблемой метрики и ритма. Второе направление перестройки стиха касается рифмы как таковой. П. Катенин писал в 1822 г. о том, что русский язык беден рифмами и что поэтому русский вариант октавы должен строиться лишь на рифменных парах, обходясь без тройных рифм. Шевырев согласен с известной бедностью русского языка в отношении рифм, но вывод делает совсем другой, чем Катенин. «...главное затруднение, — признает Шевырев, — будет в тройстве рифм, которыми наш язык не так изобилует, как итальянский: к иному слову не прищешь третьей рифмы. Первым ответом своим на эту трудность будет пословица: дело мастера боится. Во-вторых, скажу: дайте рифме такую же волю, как стиху. Уничтожьте навсегда нелепый предрассудок о глазных рифмах... Неясное произношение на конце слов вредит гармонии нашего языка: извлечем из сего недостатка по крайней мере

пользу для рифмаря. Итак: *утешенье и наслажденья; надо и отрада; мало и стала* да рифмуются смело. Некоторые литераторы нападают еще на рифмы из составных слов с частицами, как напр. *хочу я и ночью, Юлия и могу ли я*; но я укажу им в пример Данта, который рифмует *iconcia* и *non si ha*, переносит половину слова в другой стих, как напр. в XXIV песни *Par. differente — mente*. (Это и не ошибка в том языке, где всякое слово выговаривается протяжно и след. всякий звук в нем заметен. Это значит только, что Дант постигал свойство своего языка. У нас это едва ли было бы возможно). Но мало ли у него смелостей? Составные же слова из частиц беспрестанно рифмуют. Укажу еще на Ариоста, который для рифмы *chiónte* вместо *miserome* говорит *miserò me!* Так поступают богатые итальянцы; нам ли, беднякам в сравнении с ними, не пользоваться и тем, что у нас есть, ради какой-то непонятно строгой чопорности? Напр., как пренебрегать рифмами дактилическими (*sdruciole*), введенными у нас только Жуковским, а позволенными еще Ломоносовым, но к сожалению употребленными им только в примерах. Зачем же отказываться от своего богатства или беречь его понапрасну? Зачем, скажу словами нашего первого мастера, *обеими ногами здоровому человеку велеть скакать на одной ноге?* — Наконец в огромном переводе или сочинении как не позволить частого употребления глагольных рифм, которые в тоническом размере, конечно, неуместны, когда часты; но в свободной октаве, где рифма не так бьет на конце, а переливается чуть заметно в следующий стих, они не только не повредят гармонии, но еще будут приятны? Итак мужские, женские, дактилические рифмы, со всеми помянутыми вольностями, составят неистощимый запас. Сверх того прибавим к ним созвучия, столь сладко звучащие в наших песнях, столь родные нашему языку. Рифма основана на согласовании гласных звуков; созвучие на гармонии согласных. Какому же языку всего более могут они быть свойственны, как не русскому, изобилующему согласными? Ухо русского народа давно признало созвучия, но вкус чопорной моды их не допускает. Как бы особенно приятно было слышать их в шумливом Ариосте!» (484—486).

Итак, требуя реформы в области рифмы, Шевырев видит следующие возможности для ее осуществления:
1) отказ от педантичного принципа «зрительных рифм»

в пользу рифм акустических (выше в той же статье Шевырев писал: «Рифму вкушать глазами то же, что вкушать обед носом, видеть музыку и слушать картину» — 279); 2) допущение составных рифм; 3) допущение глагольных рифм; 4) допущение ассонансов.

Через несколько лет Шевырев повторил основные теоретические идеи, изложенные в этой статье, в предисловии к своему переводу песни VII «Освобожденного Иерусалима», где, между прочим, писал: «Я сам знаю недостатки моей копии. Стихи мои слишком резки, часто жестки и даже грубы. Но этому есть причины. Первая та, что резкость есть неизбежная черта всякого нововведения в языке. Усилие должно быть резко — даже до грубости, а без усилия невозможно ничто новое — даже творческое, не только переводное, где вдохновение всегда уступает половину места труду», и далее, почти в конце предисловия: «Я предчувствовал необходимость переворота в нашем стихотворном языке; мне думалось, что сильные, огромные произведения музы не могут у нас явиться в таких тесных, скудных формах языка; что нам нужен больший простор для новых подвигов. Без этого переворота ни создать свое великое, ни переводить творения чужие мне казалось и кажется до сих пор невозможным. Но я догадывался также, что для такого переворота надо всем замолчать несколько времени, надо отучить слух публики от дурной привычки... Так теперь и делается. Поэты молчат...

От нового поколения должно ожидать такого переворота. Оно более всего изучает иностранные языки. В нем, может быть, таятся сильные переводчики высоких произведений Поэзии Европейской». ⁴⁶

Шевырев ожидает, что переворот в русской поэзии наступит благодаря усилиям поэтов-переводчиков, которые заимствуют в иностранных литературах то, что сможет обогатить отечественную. Да он и сам приводит образцы новых стиховых форм, предлагая читателям новый перевод «Освобожденного Иерусалима» и, таким образом, вступая в борьбу с Мерзляковым и Раичем. Вот строфы, соответствующие приведенным выше, — на этот раз в переводе С. Шевырева:

⁴⁶ Московский наблюдатель, 1835, июль, ч. III, стр. 7—8.

LIII

... Так он горит в оружьи, вкривь и вкось
 Вращая гневом опьянелы очи;
 Отчаянье в движениях разлилось:
 Палят с лица угрозы смертной ночи, —
 И взгляды снесть, сверкающие врознь,
 В душе великой не достало б мочи;
 Меч обнажил, подьѐмлет и трясет,
 И с воплем в воздух и во мраки бьет.

LIV

«Сей час, — речет, — разбойник-христианин,
 Дерзающий со мной в бою равняться,
 Падет на дол, окровавлен, изранен;
 Власы его во прахе осквернятся:
 Увидит он, еще не бездыханен,
 Как сей рукой доспехи отрешатся, —
 И смертью не вымолит того,
 Чтоб в жертву пса не предал я его».

LV

Так вол, когда его иглой щекочет,
 Язвительной, ревнивая любовь,
 Ревет всеужасно — и в нем клокочет
 Разгоряченная от гнева кровь;
 О пни древесные он роги точит,
 Копытами бьет в ветры, — и песков
 Взвевая вихрь сердитою ногой,
 Издалека манит врагов на бой.⁴⁷

Стихи Шевырева нарочито, так сказать, экспериментально нескладны, или, как он говорил о них сам, резки, жестки, даже грубы. В них есть попытка добиться предельной экспрессии: это выражается в порывистом, порой уродливом синтаксисе, в ломающих интонацию стиха переносах, в необычайных и, казалось бы, невозможных образах и словосочетаниях («вкривь и вкось... вращая очи», «взгляды, сверкающие врознь», «меч обнажил и... во мраки бьет», «копытами бьет в ветры»). Рифмы, использованные им, и в самом деле далеки от нормы — ассонансы: *вкось—разлилось—врознь; любовь—кровь—песков*; наглагольные: *равняться—осквернятся—отрешатся*; чисто звуковые, нарушающие закон зрительной рифмы: *щекочет—клокочет—точит*. Вот пример дактилической рифмы в другой октаве:

⁴⁷ Телескоп, 1831, ч. VI, стр. 461—462. Вторично опубликовано в «Московском наблюдателе» (1835, июнь, ч. III, стр. 160 и след.).

[К л о р и н д а]

Кричит своим: «Небо за нас сражается,
 Товарищи! Рука его видна, —
 И грозный гнев лишь наших не касается;
 Десница мощная рубить вольна:
 В чело врагам лишь буря ударяется
 И их душа уж страхом смятена:
 Доспехи вихрь обил — и в очи дождь:
 Вперед, друзья, вперед! Судьба нам вождь!»

Рассуждения Шевырева о русском стихе и его экспериментальные октавы были встречены по-разному в кругу любомудров и среди литераторов, близких Пушкину. Первые в принципе одобрили идеи Шевырева. «Я думаю, что ты совершенно прав в своей теории, но не довольно оправдал это твоим переводом, писанным прекрасными ямбическими стихами. . . Исключая приведенного тобою в пример стиха, все прочее, мне кажется, писаны обыкновенным у нас стопным размером», — такова оценка А. В. Веневитинова, и в таком же духе высказывался Н. Погодин (в письме от 13 апреля 1831 г., опубликованном М. Арносоном).⁴⁸ Пушкин отнесся к идеям Шевырева с интересом, об этом есть свидетельства Погодина (письмо от 11 мая 1831 г.), Соболевского (от 4 октября 1831 г.), Веневитинова (от 14 августа 1831 г.). Во время его встреч с Шевыревым осенью 1832 г. были, видимо, споры вокруг поднятых Шевыревым проблем — последний написал Соболевскому о Пушкине: «Восстает против моих элизий».⁴⁹ Замечание характерное: идея элизий в русском стихе была наиболее фантастической из всех идей Шевырева, не получившей в дальнейшей истории русской поэзии никакого развития. «Можем ли мы найти в языке нашем элизии?», — спрашивал Шевырев в своей статье и отвечал: «Если вникнем пристально, то и они найдутся в том же виде, как у итальянцев. . . При переводе таковых октав я еще более уверился не только в возможности найти элизии в нашем языке, но и в том, что они придадут стиху русскому удивительное благозвучие, сообщая ему эти гармонические переливы звуков гласных, в которых заключается одна из тайн музыкальности языка итальянского; отучат

⁴⁸ С. П. Шевырев, Стихотворения, стр. XXX.

⁴⁹ В письме от 6 октября 1832 г. (Литературное наследство, 1934, № 16/18, стр. 750).

стих русский от его боевой монотонности, сообщенной ему тоническим размером, и дадут ему и плавность, и певкость» (476—477).

Пример элизии, как ее понимает Шевырев:

А в сердце изменнику вникает хлад...

Здесь, по мнению Шевырева, «е и и... совершенно слились в один звук... Я мог бы сказать

А в грудь изменника вникает хлад...

Но всякий, сколько-нибудь постигающий гармонию стиха итальянского, всякий, не испортивший совсем уха тоническим размером, предпочтет первый стих» (477).

Против этого механического перенесения закона итальянского стиха на русский стих Пушкин и восставал. Замечательно, однако, другое: Пушкин, внимательно читавший статью Шевырева, не возражал против ее внутреннего пафоса — против возможности реформы русской просодии или, во всяком случае, против поисков новых путей для перевода итальянских октав. В декабре 1835 г., когда «Московский наблюдатель» напечатал песнь VII «Освобожденного Иерусалима» в переводе и с предисловием Шевырева, вышла в свет его же «История поэзии», а в начале 1836 г. Пушкин отозвался на эту книгу заметкой, которая оставалась при его жизни неопубликованной и начиналась словами: «*История Поэзии* явление утешительное, книга важная!». Далее Пушкин пишет: «Шевырев при самом вступлении своим обещает не следовать ни эмпирической системе французской критики, ни отвлеченной философии немцев (стр. 6—11) — он избирает способ изложения исторический — и поделом: таким образом придает он науке заманчивость рассказа» (VII, 398—399). Пушкин не только не проявляет раздражения по адресу Шевырева, но явно относится к нему с прежними интересом и уважением. Оно и понятно: Пушкин и сам был склонен искать новых путей развития русского стиха, экспериментировать и даже порывать связи с укоренившейся традицией.

Интересно отметить, что одновременно с опубликованием статьи Шевырева в «Телескопе» в том же месяце вышла статья Пушкина в «Литературной газете» (5 июня 1831 г.), где выдвигалось положение, аналогичное шевыревскому: «... как можно вечно рифмовать для глаза, а не

для слуха? — спрашивал Пушкин и продолжал: — Почему рифмы должны согласоваться в числе (единственном или множественном), когда произношение в том и в другом одинаково? Однако же нововводители всего этого еще не коснулись» (VII, 243). Русский «нововводитель» С. П. Шевырев ополчился как раз на те косные правила, которые Пушкин, одновременно с ним, так резко осуждал (имея, правда, в виду французскую словесность).

Совсем иначе, чем Пушкин, отозвался на статью Шевырева В. Г. Белинский. В заметке «Просодическая реформа» (октябрь 1835 г.) он иронически и даже с издевкой восклицал: «Вас пленяют стихи Пушкина! вы думаете, что они воспитали поэтическое чувство на Руси! стыдитесь! Они гладки, звучны; а это худо — они изнежили, расслабили нервы вашего слуха! Чтобы помочь этой беде, явится перевод „Освобожденного Иерусалима“ — с шумом и скрипом потянутся перед вами неслыханные октавы. Но не затыкайте ушей ради бога! Это для вашей же пользы! . . . Новое поколение! — реформатор взывает к тебе, откликнись на высокое воззвание его октавою. . . Эмансипация женским стихам! Полно им ходить об ручку с мужскими! По восьми, по шестнадцати сливаются они в хоророды и поют в один голос!»⁵⁰ и т. д. Белинскому кажется кошунственной самая мысль о возможности перестроить установившиеся нормы русского стихосложения, например «дать развод» мужским и женским рифмам. В другой статье, напечатанной в 1836 г. в «Телескопе», Белинский с немалым ядом, но с более обстоятельной аргументацией осуждает позицию Шевырева, который «ие шутя грозитя произвести ужасную реформу в нашем стихосложении, изгнать наши бойкие ямбы, наши звучные, металлические хорей, наши гармонические дактили, амфибрахий, анапесты и заменить их — чем бы вы думали? — тоническим рифмом наших народных песен, этим рифмом, столь родным нашему языку, столь естественным и музыкальным? . . . Нет! — *итальянскою октавою!*».⁵¹

Белинский неточен: Шевырев не предлагает заменить метрические формы русского стиха итальянской октавой, он ратует за изучение иных, скрытых в русском языке ритмических и выразительных возможностей. История

⁵⁰ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 328.

⁵¹ Там же, т. II, стр. 144.

поэзии XIX и в особенности XX в. показала, что поиски Шевырева были не так уж бесплодны. Например, его идеи касательно рифмы осуществились менее чем через сто лет после статьи об итальянской октаве: «зрительная рифма» оказалась отброшенной, преодоленной; рифмы составные проложили себе дорогу сначала в шуточных и сатирических стихах (Минаев, Саша Черный), а потом и в серьезной, даже трагической поэзии (ср. у Маяковского: «Глазами взвила ввысь стрелу, Улыбку убери твою, А сердце рвется к выстрелу, А горло бредит бритвою»); глагольные рифмы утвердились уже в стихах Пушкина (ср. в «Домике в Коломне»: «... уж и так мы голы, Отныне в рифмы буду брать глаголы»); ассонанс завоевал себе прочное положение — в стихах Блока, Есенина, Маяковского, Тихонова он стал равноправен с точной рифмой. Все это предсказано Шевыревым. Белинский спрашивал: «Для чего нам октавы?» — и с язвительной иронией, но глубоко несправедливо отвечал: «Для того же, для чего нам были нужны эпические поэмы, оды, а теперь романы: для того же, для чего нам нужны были героические гекзаметры, да еще с спондеями, и элегические пентаметры ... теперь у итальянцев есть октавы — как же не быть им у нас?». ⁵² Белинский вскоре сам отверг эти свои «старообрядческие» утверждения, со свойственной ему страстностью приняв и героические гекзаметры гнечической «Илиады», и элегический дистих «Римских элегий» Гете в переводе Струговщикова. Но в полемическом запале, борясь против враждебного ему Шевырева, он в 1836 г. беспелляционно заявлял: «... гекзаметр есть метр искусственный, и потому тяжелый, утомительный для чтения и никогда не могущий привиться к нашему стихосложению. Как же хотеть заставить нас писать октавами, которые должно читать как прозу, в которых нет сочетания, где объявляется совершенный развод мужеским и женским рифмам? ...». ⁵³ Отрицание Белинским всего, что казалось ему близким к идеям ненавистного Шевырева, заводило критика далеко. Октава — досужая выдумка, она противопоказана русскому языку и стиху, как же быть с пушкинским «Домиком в Коломне»? Белинский ставит этот вопрос в подстрочном примечании и, высказав предположение, что Пушкин написал «свою шуточную и остроумную безделку» (!) под

⁵² Там же, стр. 145—146.

⁵³ Там же, стр. 146.

влиянием послания к нему Шевырева, дает ответ: «... октавы Пушкина состоят в одном расположении рифм и осьмистишии строф, а во всем прочем они не что иное, как правильные, цезурные пятистопные ямбы; в них нет даже развода мужским и женским стихам, а только разрешение наглагольной рифмы. Вообще это стихотворение есть шутка, написанная без всяких претензий на важность и нововведение».⁵⁴ Пройдет десять лет, и в 1846 г. Белинский иначе оценит «Домик в Коломне»: он скажет, что «„Домик в Коломне“ мы считаем одним из замечательных произведений, в котором под легкою, небрежною формою и при видимой незначительности содержания скрыто много искусства»,⁵⁵ он заклеймит презрением тех недалеких читателей, которые «прежде всего хватаются за содержание, за мысль, мимо формы, и потому часто дюжинные произведения принимаются ими за великие, а великие — за дюжинные».⁵⁶

В сущности, почти все аргументы, выдвинутые против идей Шевырева о русском стихе, Белинский в той или иной степени впоследствии опроверг, хотя и не заявил об этом прямо. История же русской поэзии, как сказано, во многом отдала Шевыреву должное. Октаве было суждено большое будущее; она была широко использована Лермонтовым («Сашка»), А. Фетом («Талисман», «Сон»), А. Майковым («Машенька»), Я. Полонским («Братья»), А. Толстым («Сон Попова», «Портрет»), многочисленными поэтами-переводчиками XIX и XX вв. Один из последних образцов русской октавы — в переводе «Дон-Жуана» Байрона, исполненном Т. Гнедич (1945—1959), где — вслед за Шевыревым — «дан развод» мужским и женским окончаниям и широко применены дактилические рифмы. Приведу в качестве примера 1-ю строфу песни XV:

Ах! Что же дальше? О любом предмете я
Могу воскликнуть так в своих стихах,
Ведь этим «ах» всё выражу на свете я —
Надежду, грусть, унынье или страх.
Вся наша жизнь — сплошные междометия:
И «ну», и «ба», «ха-ха», и «ох», и «ах»,
И «ух», и просто «тьфу» — уж это «тьфу»-то
Мы произносим каждую минуту.⁵⁷

⁵⁴ Там же, стр. 147.

⁵⁵ Там же, т. VII, стр. 535.

⁵⁶ Там же, стр. 536.

⁵⁷ Джордж Байрон. Дон Жуан. Перевод Т. Гнедич. М.—Л., «Художественная литература», 1964, стр. 493.

Подобной резвости в рифмовании октав не предполагал даже Шевырев. Но у Т. Гнедич есть и более неожиданные эффекты. Так, в 1-й строфе «Посвящения»:

Боб Соути! Ты — поэт, лауреат
И представляешь бардов — превосходно!
Ты ныне как отменный тори ат-
тестован: это модно и доходно.
Ну, как живешь, почтенный ренегат?⁵⁸

Единственный упрек, который бросил Т. Гнедич К. И. Чуковский, очень высоко оценивший перевод «Дон-Жуана», сводится к тому, что «в „Дон Жуане“ — несметное множество озорных, каламбурных, неожиданных, слогсшибательных рифм, которые придают всему тексту особый характер виртуозно-гротескной игры»,⁵⁹ и что это качество подлинника не воспроизведено в полной мере переводчиком. До некоторой степени, однако, воспроизведено — в частности, у Т. Гнедич, как мы видели, немало составных рифм, предсказанных для октавы Шевыревым.

Ритмические нововведения Шевырева (соединение ямбов с хорейми, внедрение элементов силлабики в тонический стих), сильно видоизменившись, отразились впоследствии в дольнике, акцентном стихе, «тактовике»; в переводе именно итальянских октав они развития не получили. Автор одного из последних переводов «Освобожденного Иерусалима», Дмитрий Мин, воспользовался, однако, рядом советов и указаний Шевырева, облегчивших построение октавы. Приведу те же три строфы песни VII, которые даны выше:

Так он пылает; гневом опьянелы,
Глаза в крови, и вкривь, и вкось блестят;
И смертью вид его рассвирепелый
И буйные движения грозят.
И кто б имел из смертных дух столь смелый,
Чтоб вынести мог без трепета тот взгляд?
Меч обнажил и, вверх поднявши, с криком
Во мрак и воздух бьет в безумьи диком.

«Сейчас», кричит: — «Грабитель-христианин,
Держающий на битву звать меня,
Сейчас падет, в крови и весь изранен,
И, волосы во прахе оскверня,
Увидит сам, еще не бездыханен,

⁵⁸ Там же, стр. 35.

⁵⁹ К. Чуковский. Высокое искусство. М., «Искусство», 1964, стр. 238—239.

Как снимется в позор с него броня,
И при смерти не вымолит слезами,
Чтоб труп его растерзан не был псами».

Так злобный бык, которого стрекочет
Как иглами ревнивая любовь,
Ревет неистово и ревом хочет
Разжечь в себе еще сильнее кровь,
О пни деревьев рог свирепо точит
И, мнится, с ветром в бой вступить готов;
Взвивая пыль копытом, издали
Соперника зовет он в бой жестокий.⁶⁰

Дм. Мин строит октаву по классическому образцу элегии Жуковского «На кончину ее величества королевы Виртембергской» и «Цвет завета» (1819) — с постоянным соотношением мужских и женских окончаний (ЖмЖмЖм ЖЖ); однако лексика Мина, образность его перевода и характер рифм вызывают в памяти перевод С. Шевырева. То же можно сказать и о последнем русском переводе Т. Тассо, исполненном в начале XX в. Орестом Головинным, у которого строй октавы тоже постоянен, но представляет обратную схему относительно октавы Жуковского—Мина (мЖмЖмЖм).⁶¹

Можно без труда заметить, что во всех случаях сама форма октавы связана с определенной стилистической тональностью. Из приведенных образцов выделяется своей стилистикой перевод С. Раича, исполненный балладной строфой, — изящный, облегченно элегический, напевный. В начале XX в. была сделана еще одна попытка перевести «Освобожденный Иерусалим», минуя октаву, — это перевод В. С. Лихачева белым пятистопным ямбом, искусственно разделенным на восьмистишия. Вот одна из строф песни VII:

55

Так разъяренный бык, добыча страсти
И ревности, ревет на всю окрестность
И этим ревом, ужас наводящим,
В себе и месть, и храбрость возбуждает:
О дерево рога он точит яро,
И с ветром борется, и землю бьет

⁶⁰ Торквато Тассо. Освобожденный Иерусалим, т. 1. Перевел с итальянского Дмитрий Мин. М., 1900 («Дешевая библиотека», издание А. С. Суворина), стр. 213.

⁶¹ Т. Тассо. Освобожденный Иерусалим, т. 1. Перевод Ореста Головина (Романа Брандта). М., 1911, стр. 157—158.

У В. С. Лихачева ясный и чистый стих, нормализованный синтаксис, отчетливая образность и далекая от торжественных славянизмов лексика. Перевод Лихачева переключает поэму Тассо в совершенно иной регистр, отличный от всех предшествующих ее переводов. Однако, несмотря на ряд его достоинств, он далек от итальянского оригинала. О. Головнин был прав, когда во введении к собственному переводу писал, что «[Лихачев]... отказался не только от усиленной октавной рифмовки, но и от всякой рифмы; однако он, видно, и не задавался целью представить близкий перевод, а, напротив того, намеренно припоравливает язык подлинника к современным русским привычкам».⁶³

Действительно, игнорируя октаву, В. Лихачев включается в другую литературную традицию — в повествовательный пятистопный ямб, восходящий к «рассказам в стихах» В. А. Жуковского («Матео Фальконе»).

На протяжении полутора столетий русская литература решала проблему «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо, да так ее для нас и не решила: перевод Д. Мина или О. Головина нельзя считать достаточно высоким художественным словом в этой области. Точнее — наша нынешняя эстетическая потребность не может быть удовлетворена ни одним из решений, возникавших от конца XVIII до начала XX в. Однако по вариантам поэмы Тассо можно проследить эволюцию вкуса и его закономерностей. Это движение связано и с постепенным образованием поэтической формы, которая эволюционирует от прозы эпохи классицизма до октав новейшей поэзии. Изменение и рост эстетических воззрений в России можно достаточно ясно проследить, если поставить рядом воссоздание одной и той же Тассовой октавы на протяжении всего этого периода. Приведем без дополнительных комментариев варианты перевода одной строфы — последней (122-й) октавы все той же, неоднократно цитированной выше песни VII:

⁶² Т. Тассо. Освобожденный Иерусалим. Перевод В. С. Лихачева. СПб., Изд-во А. А. Каспари, б. г.

⁶³ Т. Тассо. Освобожденный Иерусалим. Перевод Ореста Головина, стр. XII.

Nè quivi ancor dell'orride procelle
Ponno appieno schivar la forza e l'ira:
Ma sono estinte or queste faci, or quelle;
E per tutto entra l'acqua, e 'l vento spira;
Squarcia le tele, e spezza i pali, e svelle
Le tende intere, e lunge indi le gira:
La pioggia ai gridi, ai venti, ai tuon s'accorda
D'orribile armonia che 'l mondo assorda.

Михайло Попов (1772, с французского):

Непримиримые демоны преследовали христиан даже и во окопах их, весь стан был потоплен, тычки у шатров были исторгнуты, наметы опровержены и прерваны в локуты; ничего не осталось на месте. Стоны раненых, вопли толиких тем испуганных людей, примешиваясь к визжанию ветров и трескам грома, составляли в воздухе смешение смущенных звуков, которые приводили всех во ужас.⁶⁴

А. Шишков (1818):

Но и тут не могли еще от силы и ярости бури совершенно защититься: разложенные огни то там, то инде гаснут; вода повсюду проникает; ветер воет, раздирает парусину, вырывает колья, а целые палатки свернув, катит далеко. Дождь, ветер, крик, гром соединяют гулы свои, ревут и оглушают всех.⁶⁵

С. Москотильников (1819):

Но и в ограждениях его нет для них спокойного убежища: гневное дыхание бури гасит то в одном, то в другом месте разведенные огни; вода проникает в шатры; бунтующие вихри раздирают их, срывают с мест и разносят. Вопли, свист ветров, треск грома и шум бьющего дождя в оглушающем, страшном аккорде своем ужасают природу.⁶⁶

А. Мерзляков (1828):

Дождь пролил — море вокруг, и суши боле нет;
Ветр валит палисад, рвет ставки, стан ломает,
И целые шатры по долам рассеивает.
Шум ливня, ратный крик, свист бури, грома глас:
Гармонии всех зол — последний мира час!⁶⁷

⁶⁴ Освобожденный Иерусалим. Ироическая поэма италиянского стихотворца Тасса, ч. I. Переведена с французского Михайлом Поповым. СПб., 1772.

⁶⁵ Освобожденный Иерусалим. Поэма Торквата Тасса, ч. I. Перевел с италиянского подлинника А. Ш. СПб., 1818.

⁶⁶ Освобожденный Иерусалим. Героическая поэма Торквата Тасса, ч. I. Перевод С. Москотильникова. М., 1819.

⁶⁷ Освобожденный Иерусалим. Поэма Торквата Тасса, переведенная с италиянского Алексеем Мерзляковым, ч. I. М., 1828.

С. Раич (1828):

И там спокойствия им нет
От раздраженной бури:
Ни разу не проглянет свет
С обмеркнувшей лазури;
Везде шумят ручьи дождей;
Ветр гнет шатры и клонит,
И раздирает и с ветвей
Сорвав, далеко гонит.
И крик и гром и ветра вой
И хлещущие воды
Слились в созвучный гул глухой
На ужас всей природы.⁶⁸

С. Шевырев (1830):

Но и там гроза в гонении жестоком
Побегом утомленных не щадит;
Огни затушены; вода потоком
Повсюду хлещет, ветер злой свистит,
Полотна рвет, столбы крушит наскоком,
Шатры свивая, по полю кружит;
Дождь с воплем, ветром, громом согласился
И страшный мир гармонией оглушился.⁶⁹

В. Лихачев (1898):

Но всё еще убежища они
От разъяренной бури не находят
Преследует ненастье их и там.
Вода свободно проникает в ставки,
А ветер раздирает их на части,
Срывает и по воздуху разносит.
Вой ветра, шум дождя, и гром, и крики
В ужаснейший сливаются аккорд.⁷⁰

Д. Мин (1900):

Но и в шатрах измученному люду
От страшной бури нет нигде защит.
То там, то здесь костры их гаснут; всюду
Вода проникла, ураган свистит,
Полотна рвет, валит подпоры в грудь,
Шатры срывая, их в степи кружит.
Шум ливня слился с воем бури дикой,
Мир оглушая страшною музыкой.⁷¹

⁶⁸ Освобожденный Иерусалим Т. Тасса. Перевод С. Е. Раича, ч. I. М., 1828.

⁶⁹ С. Шевырев, Предисловие к переводу VII песни «Освобожденного Иерусалима». — Московский наблюдатель, 1835, ч. III, июль.

⁷⁰ Т. Тассо. Освобожденный Иерусалим. Перевод В. С. Лихачева. СПб., Изд-во А. А. Каспари, 1898.

⁷¹ Торквато Тассо. Освобожденный Иерусалим. Перевод с итальянского Дмитрия Мина, стр. 213.

О. Головнин (1907):

Однако же жестоких бурь и тут
Они еще не вовсе избежали;
То факел — здесь, а то был там задут,
Вода струилась, волны завывали:
Где холст, где код, где ставку всю сорвут,
И вот её по лагерю погнали;
А дождь и вихри, гром и клики в лад
Ужасным звуком целый мир глушат.⁷²

В данной связи можно позволить себе отвлечься от качества текста: разумеется, С. Раич лучше владеет стихом, чем О. Головнин; нас, однако, интересует сейчас не уровень талантливости того или иного поэта, но эволюция художественного вкуса, как она выражается в искусстве перевода. Мы можем наблюдать несомненное и неуклонно развивающееся стремление к объективному воссозданию оригинала со всеми его стилистическими особенностями — от словесно-образных до формально-стиховых. По переводам этой строфы можно с достаточной убедительностью проследить путь русской эстетической мысли: от классицистического вольного пересказа стихов в прозе через романтически-субъективное подражание к точному воспроизведению формы октавы при сохранении лексико-синтаксических и образных свойств оригинала.

В русскую поэзию октава вошла в результате энергичных усилий переводчиков Тассо и — в меньшей степени — Ариосто. Однако решающую роль в «акклиматизации» октавы все же сыграл Пушкин. Его «Домик в Коломне» был написан в октябре 1830 г. — за полгода до появления статьи С. Шевырева в «Телескопе», но опубликован в альманахе «Новоселье» в 1833 г., т. е. через два с половиной года после этой статьи. Созданная независимо от Шевырева, под прямым воздействием Байрона («Беппо» и «Дон Жуан»), поэма Пушкина оказалась веским, а может быть, и самым веским аргументом в борьбе вокруг русской октавы. Сочиняя «Домик...», Пушкин имел перед глазами переводы «Освобожденного Иерусалима» А. Мерзлякова и С. Раича, где октава оказалась преобразованной в первом случае в александрийские стихи, во втором — в балладную строфу «Громобоя»; значит, речь шла, как написал Шевырев в названии своей статьи, «о возможности ввести ита-

⁷² Т. Т а с с о. Освобожденный Иерусалим. Пер. Ореста Головина, стр. 157.

лианскую октаву в русское стихосложение». Ранними своими опытами в области октавы (о них была речь выше) Пушкин был, очевидно, не удовлетворен — недаром он так и не опубликовал и даже не закончил стихотворение 1821 г. «Кто видел край...», в котором повторялась форма октавы, разработанная Жуковским. Вернувшись к октаве в 1830 г., Пушкин не только осуществил новый вариант этой строфы, но и в шуточной форме написал теоретический трактат о том, какой должна быть, с его точки зрения, русская октава, причем (в первоначальном варианте) прямо говорил читателю, что ввязывается в литературную драку:

Ведь иныче время споров, брани бурной,
Друг на друга словесники идут,
Друг друга жмут, друг друга режут, губят
И хором про свои победы трубят...

(IV, 529)

Можно думать, что прямой спор Пушкин вел с теоретическими выводами Катенина (ср. его аргументы насчет бедности русского языка в смысле рифм) и, разумеется, попутно — с О. Сомовым, оппонентом Катенина. Октава привлекала Пушкина своей экспрессивностью — в ее контексте элементы поэтической речи значительно усиливаются; об этом — в связи с проблемой рифмы — в IV строфе первоначального варианта:

У нас война. Красавцы молодые!
Вы, хрипуны (но хрип ваш приумолк),
Сломали ль вы походы боевые?
Видали ль в Персии Ширванский полк?
Уж люди! мелочь, старички кривые,
А в деле всяк из них, что в стаде волк.
Все с ревом так и лезут в бой кровавый.
Ширванский полк могу сравнить с октавой.

(IV, 510)

Пушкин говорит о том, что рифмы, кажущиеся сами по себе, вне контекста, малоценными — «наглагольные рифмы» — в системе октавы становятся художественной силой:

... Из мелкой сволочи вербую рать.
Мне рифмы нужны; все готов сберечь я,
Хоть весь словарь; что слог, то и солдат —
Все годны в строй: у нас ведь не парад.

(IV, 326)

Позиция Пушкина здесь, как всегда, отличается диалектичностью; «у нас ведь не парад» — это важное теоретическое положение, означающее: сами по себе рифмы значения не имеют, их нельзя оценивать отвлеченно, нельзя утверждать, что одни рифмы всегда хороши, другие — всегда плохи. Именно так мыслили теоретики классицизма, отвергавшие художественную ценность глагольных рифм. Для Пушкина в искусстве нет ценностей отвлеченных, самостоятельных, иначе говоря — абсолютных.⁷³ Чтобы была русская октава, нужны большие рифмовые ресурсы, и они, согласно Пушкину, существуют — нужно только отказаться от классицистической догматики. В этом вопросе Пушкин спорит с Катениным и солидарен с Шевыревым (или — предвосхищает его). Но — нужна ли октава? Для Пушкина ответ ясен: нужна. И он ссылается на Тассо и Ариосто:

Поэты Юга, вымыслов отцы,
Каких чудес с октавой не творили!
Но мы ленивцы, робкие певцы,
На мелочах мы рифмы заморили.
Могучие нам чужды образцы,
Мы новых стран себе не покорили,
И новых дней изнеженный поэт
Чуть смыслит свой уравнивать куплет.

(IV, 525)

По сути дела, Пушкин, характеризуя современную ему поэзию, не слишком расходится с Шевыревым, яростно выступавшим против «утюга» поэтических «гладильщиков», против мастеров облегченного стиха и их усыпляюще-монотонной гладкости. Неправы были те историки

⁷³ Об этом убедительно писал знаток пушкинской поэзии С. Я. Маршак в статье «О хороших и плохих рифмах», где читаем: «Можно ли говорить о каком-то абсолютном и неизменном качестве рифмы независимо от места, времени и цели ее применения? ... бывают случаи, когда простая глагольная рифма сильнее и уместнее самой причудливой, самой изысканной». Приведя много примеров из Пушкина («Горит восток зарею новой...» и др.), Маршак цитирует Крылова: «А ларчик просто открывался» и комментирует: «Недаром же Крылов в этом случае тоже воспользовался глагольной рифмой. Простая рифма как бы подчеркивает, как просто открывался этот ларчик» (С. Маршак. Воспитание словом. М., «Советский писатель», 1964, стр. 116—121). Заметим, однако, что статья Маршака написана в 1950 г. В 1830-м, когда Пушкин воевал за глагольную рифму, перед ним были противники реальные и могущественные.

литературы, которые, вслед за Белинским 1835 г., полагали, что «основное острое шевыревского новаторства направлено против Пушкина», и подчеркивали «принципиальные расхождения по вопросу о судьбах русского стиха» Шевырева и Пушкина.⁷⁴ Пушкин, отнюдь не противореча Шевыреву, считал не только возможным, но и жизненно необходимым обогащать русскую поэзию завоеваниями великих иностранных художников слова.

Могучие нам чужды образцы,
Мы новых стран себе не покорили, —

это основа эстетической программы, определяющей пушкинский подход к переводу иноязычных стихов. Чем же ценна для Пушкина октава, один из «чуждых нам могучих образцов»? Это сформулировано им в знаменитой V строфе «Домика в Коломне»:

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем!
Тут каждый слог замечен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе героем,
А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан или сам Наполеон.

(IV, 326)

Пушкина привлекает организованность, упорядоченность октавы, ее целостность и законченность, ее концентрированность. Это строфа, перерастающая из строфы в главу, т. е. из композиционной единицы, организующей стих, в сюжетно-композиционный элемент стихотворного повествования. На фоне сжатой энергии, концентрированности октавы каждый элемент стихотворной речи приобретает особую выразительность: «Тут каждый слог замечен и в чести, Тут каждый стих глядит себе героем». Одновременно возрастает роль автора, организующего хаос языка в кристаллическую форму октавы, до конца проникнутую ритмической закономерностью. Стих, как об этом говорилось выше, отличается от прозы, в частности, тем, что художественная закономерность пронизывает весь звуковой состав речи. Организация стихотворного текста в строфах такого типа, как октавы, означает дальнейшее

⁷⁴ М. Аронсон. Поэзия С. П. Шевырева, стр. XXVIII—XXIX.

усиление закономерности: ритмический строй стиха усилен ритмическим движением поэтического повествования; ритм строк поддержан ритмом строф-главок. Пушкин использует это свойство октавы, наглядно разрушая единство октав переносами из строфы в строфу и таким образом лишь подчеркивая целостность каждой из них:

XVIII

А дочка на луну еще смотрела

XIX

И слушала мяуканье котов
По чердакам...

(IV, 330)

или — чаще — свободной «болтовней», вступающей в противоречие с замкнутой формой октавы (в этом отношении Пушкин следует примеру Байрона, ср. «Беншо» и «Дон-Жуан»):

VI

Немного отдохнем на этой точке.
Что? перестать или *пустить на пе?* ...
Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.

(IV, 326)

Есть, однако, такие свойства у пушкинских октав, которые свидетельствуют о нежелании автора «Домика в Коломне» идти путем Шевырева. Создавая русское подобие итальянской октавы, Пушкин не видел надобности в метрических нововведениях; он перебирает все возможные ямбические варианты и останавливается на пятистопном ямбе. Шестистопный, александрийский стих Пушкин отнюдь не отбрасывает: «Извилистый, проворный, длинный, склизкой И с жалом даже — точная змея» (IV, 511), стих этот обладает своими достоинствами, и, хотя «у нас его недавно стали гнать» и утверждать, что он годен лишь для эпитафий и надгробных надписей, Пушкин упрямо заявляет: «До наших мод, благодаря судьбе, Мне дела нет: беру его себе» (IV, 512). Однако для октавы «Домика...» он не подходит.⁷⁵ Четырехстоп-

⁷⁵ Впрочем, в другом случае, когда перед поэтом возникает иное художественное задание, Пушкин строит октаву из стихов

ный ямб тоже не годится: «им пишет всякий». И так, для октавы Пушкин утверждает пятистопный ямб с желательной (но ничуть не обязательной) цезурой на второй стопе. Впрочем, хоть бесцезурный стих и кажется тряским, «Что за беда? не все ж гулять пешком По невскому граниту иль на бале Лощить паркет или скакать верхом В степи киргизской...».

Позиция Пушкина относительно октавы сводится к следующему: 1) художественная ценность октавы несомненна, и это оправдывает ее заимствование для русской поэзии у итальянцев; 2) осуществить это заимствование можно ценой достаточной свободы в выборе рифм; 3) чтобы итальянская октава привилась на иной почве, нужно научиться сочетать новую для русской поэзии форму с элементами стиха привычными, ставшими уже традицией русского читателя. Не ломать старое, но прививать новое — вот программа Пушкина. Она расходится с программой Шевырева, которую можно формулировать так: ломать старое и на пустом месте создавать новое. Расхождение, конечно, серьезное, но и общая платформа достаточно устойчивая: прививать новое. Шевырев, вероятно, мог бы принять пушкинскую программу, выраженную в строках:

Могучие нам чужды образцы,
Мы новых стран себе не покорили.

Теория и практика Пушкина в области поэтического перевода связана с этой программой.

пятистопного ямба («Осень», 1830—1833. Своеобразие этого гениального стихотворения Б. В. Томашевский видит в том, что здесь «стиль Пушкина приобретает синтетический характер... противоречие между патетическим и условно-низким утрачивается совершенно». — Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 404—405).

ЗАВОЕВАНИЕ РЕАЛИЗМА

1

Знакомый вид! Но кто же он?
Уж не Парни ли несравненный?

А. Пушкин, «Тень Фонвизина»
(1815).

Одно из самых первых стихотворений Пушкина — созданный им в отрочестве перевод отрывка из песни IV поэмы Эвариста Парни «Иснель и Аслега», озаглавленный «Эвлега» (1814). Пушкин шел здесь по стопам своего учителя Батюшкова, который тремя годами ранее, в 1811 г., опубликовал в «Вестнике Европы» отрывок из песни III той же поэмы. Пушкин выбрал эпизод, близкий по расположению к батюшковскому и похожий на него по структуре: в центре — три куплета песни, которую поет героиня (у Парни ее зовут Elveige — Эльвега), ожидая своего возлюбленного. В отличие от Батюшкова Пушкин передает десятистопник Парни не четырехстопным ямбом, а пятистопным, систематически цезурованным на второй стопе. Выше, анализируя перевод Батюшкова («Сон воинов»), мы видели, как, допуская незначительные отклонения от оригинала, Батюшков усиливал конкретность и динамичность стихотворного повествования. Юный Пушкин еще очень неопытен и, видимо, подчинен классицистическим влияниям: почти все конкретное, что есть у Парни, в пушкинском переводе превращается в традиционные словосочетания, лишённые реально-предметного смысла. Вот первая строфа песни, которую поет Эвлега:

Viens, jeune Odulf; l'ombre te favorise;
Viens; me voilà sur le feuillage assise.

Par mes soupirs je compte les moments:
Pour te presser mes bras déjà s'étendent;
Mon cœur t'appelle, et mes lèvres t'attendent;
Viens, mes baisers seront doux et brûlants.

(228—229)

У Пушкина:

Приди, Одульф, уж роща побледнела.
На дикий мох Одульфа ждать я села,
Пылает грудь, за вздохом вздох летит...
О! сладко жить, мой друг, душа с душою.
Приди, Одульф, забудусь я с тобою,
И поцелуй любовью возгорит.

(I, 39)

В оригинале: «Чтобы сжать тебя в объятиях, уже тянутся мои руки», в переводе: «О! сладко жить, мой друг, душа с душою»; в оригинале: «Сердце мое зовет тебя, а губы — ждут», в переводе: «Приди, Одульф, забудусь я с тобою». Последний стих: вместо «Приди; поцелуй мои будут нежными и пылающими» читаем: «И поцелуй любовью возгорит». Во всей этой строфе Пушкин систематически заменяет конкретное — условным, общее и традиционное — еще более общим и традиционным. То же и во втором куплете; у Парни последние два стиха:

A mes côtés un autre se réveille;
Et son baiser est humide et brûlant.

(229)

У Пушкина:

Уж на заре другой меня объемлет,
И сладостен его мне поцелуй.

(I, 39)

«Сладостен» (ср. выше «сладко жить...») — определение общее, традиционное и безобразное; у Парни необыкновенно точно: «Его поцелуй, влажный и пылающий».

Третий куплет:

Что медлит он свершить мои надежды?
Для милого я сбросила одежды!
Завистливый покров у ног лежит.
Но чу!.. Идут — так! это друг надежный.
Уж начались восторги страсти нежной,
И поцелуй любовью возгорит.

(I, 39—40)

У Парни — немало условно-классицистических оборотов, они особенно наглядны в сочетаниях с отвлеченными

существительными (*sa tendresse* — его нежность) или с традиционными метонимиями (*mon cœur* — мое сердце). Однако есть у Парни и весьма индивидуальные сочетания: «...pour lui ma faiblesse Vient d'écarter les jaloux vêtements» (...для него моя слабость сбросила ревнивые одежды). Последнее, видимо, оставило глубокий след в памяти Пушкина. Через несколько лет он замечательно воспроизведет его в «Руслане и Людмиле»: «Падут ревнивые одежды На цареградские ковры»; но в 1814 г. он превращает индивидуальный образ «...для него моя слабость сбросила ревнивые одежды» в гораздо более традиционный и плоский:

Для милого я сбросила одежды!
Завистливый покров у ног лежит.

(I, 39)

«Покров» по сравнению с «одеждами» — слово отвлеченное, эпитет «завистливый» калькирует французское «jaloux», однако это определение бессодержательно. «Уж начались восторги страсти нежной» — такой же привычный штамп, как и «друг мой нежный», а заключительный стих, подобно аналогичным стихам в предыдущих куплетах, лишен конкретности оригинала, где читаем: «Поцелуй любви, будьте долгими и пылающими».

В дальнейшем тексте — аналогичные расхождения. Эвлега, услышав шум битвы обоих соперников, выбегает к ним. У Парни говорится, что героиня выбегает босиком: она охвачена дрожью и «ее босые ноги ступают при свете пылающей головни» —

Elle frémit, et ses pieds nus s'avancent
A la lueur d'un tison enflammé.

(230)

Пятнадцатилетний Пушкин, который еще во власти традиционного классицизма, отбрасывает эти материальные детали — они заменены другими, более условными:

Услышала Эвлега стук мечей
И бросила со страхом хлад пещерный.

(I, 40)

Правда, в конце стихотворения нам открывается пушкинский талант, который так скоро обнаружится во всем блеске. Резко индивидуальное сравнение Парни передано Пушкиным с редчайшей точностью:

Terrible, il frappe, et la tremblante Elveige
Tombe à ses pieds comme un flocon de neige
Qu'un tourbillon détache du rocher.

(230)

Он поднял меч... и с трепетом Эвлега
Падет на дерн, как клоч летучий снега,
Метелицей отторженный от скал!

(I, 40)

В этих трех стихах Пушкин дал первый образец того изумительного искусства, которым овладеет лишь несколько позднее. Не жертвуя естественностью речи, он в точности повторил синтаксическое движение обеих фраз, он поставил на рифму те же слова, что в оригинале (Elveige—neige—rocher: *Эвлега—снега—скал*), он сумел передать слово-образ флосоп, которое по-русски не имеет соответствия в единственном числе (ср. во множественном — «хлопья снега»), полностью покрывающим его смысл сочетанием «клоч летучий». Эти строки, однако, пока еще только случайность, прорыв в будущее, в остальном тексте юный Пушкин традиционалист, сохраняющий верность классицистической эстетике. Значительно позднее, в 1830 г., разбирая стихи Батюшкова и его переводы из Парни, Пушкин будет спорить со своим учителем и поэтому, может быть, с самим собой. На полях элегии «Мщенье» он, отчеркнув стихи:

Взгляни: здесь в первый раз я встретился с тобой,
Ты здесь, подобная лилее белоснежной,
Взлелеянной в садах Авророй и весной,
Под сенью безмятежной
Цвела певинностью близ матери твоей, —

напишет: «И у Парни это место дурно, у Батюшкова хуже. Любовь не изъясняется пошлыми и растянутыми сравнениями» (VII, 576). В самом деле, текст Парни тоже представляет собой набор общих мест и содержит «пошлые и растянутые сравнения»:

Là, je te vis, pour mon malheur.
Belle de ta seule candeur,
Tu semblais une fleur nouvelle
Qui, loin du zéphyr corrupteur,
Sous l'ombrage qui la recèle
S'épanouit avec lenteur.

(111)

«У Батюшкова хуже», потому что русский поэт еще усилил традиционную условность сочетаний, заменив «новый цветок» «белоснежной лилеей», введя «взлелеянный Авророй...», «Под сенью безмятежной» и т. д. Как видим, Пушкин оценивает не вообще стихи Батюшкова, независимо от Парни, а перевод как таковой. В конце той же элегии он приводит на полях книги французский текст:

Je dirai: «Qu'elle soit heureuse!»
Et ce vœu ne pourra te donner le bonheur!

и, противопоставляя ему перевод Батюшкова:

Скажу: «Будь счастлива» в последний жизни час!
И тщетны будут все любовника молитвы!

восклицает: «Какая разница!» (VII, 577). В самом деле, мысль Парни у Батюшкова искажена. У Парни поэт, обращаясь к возлюбленной, говорит ей, что он для нее будет поводом вечных угрызений совести и что, узнав вдали от нее о ее судьбе и страданиях, он скажет: «Пусть она будет счастлива!» — но это пожелание не принесет ей счастья. В переводе Батюшкова поэт собирается воскликнуть «Будь счастлива!» в час, когда он будет смертельно ранен на поле битвы, в последний час своей жизни, и это лишит любовника последней надежды на взаимность. Батюшков изменил ситуацию, огрубил ее, придал ей банальный характер. Зато Пушкин очень одобрил «Ложный страх» (на полях: «Очень мило... Прекрасно... Прекрасно...») и прежде всего «Вакхавку», о которой на полях заметил: «Подражание Парни, но лучше и живее», и особенно высоко оценил строки «Нагло ризы подымали и свивали их клубком» (на полях: «смело и счастливо») (VII, 585).

Оценивая переводы Батюшкова из Парни, Пушкин, как видим, уже стоял на совсем иных позициях, чем те, с которых он в 1814 г. переводил поэму «Иснель и Аслега», разделяя слабости Батюшкова.

Но Пушкин развивался с быстротой фантастической. Уже три года спустя, в 1817 г., он создал свой второй перевод из Парни, свидетельствующий об удивительной творческой зрелости семнадцатилетнего поэта. У Парни стихотворение называется «Моим друзьям», у Пушкина — «Добрый совет».

A MES AMIS

Rions, chantons, ô mes amis,
Occupons-nous à ne rien faire,
Laissons murmurer le vulgaire,
Le plaisir est toujours permis.
Que notre existence légère
S'évanouisse dans les jeux.
Vivons pour nous, soyons heureux,
N'importe de quelle manière.
Un jour il faudra nous courber
Sous la main du temps qui nous presse,
Mais jouissons dans la jeunesse,
Et dérobons à la vieillesse
Tout ce qu'on peut lui dérober.

(55)

ДОБРЫЙ СОВЕТ

Давайте жить и веселиться,
Давайте жизнь играть,
Пусть чернь слепая суетится,
Не пам безумной подражать.
Пусть наша ветреная младость
Потопет в неге и вине,
Пусть изменяющая радость
Нам улыбнется хоть во сне.
Когда же юность легким дымом
Умчит веселья юных дней,
Тогда у старости отыдем
Всё, что отыметя у ней.

(I, 409)

Этот перевод иногда включают в раздел «вольных переводов» Пушкина.¹ Как уже говорилось выше, наши представления о переводе, верном оригиналу, теперь изменились, и мы нередко считаем переводом то, что три-четыре десятилетия назад критики и теоретики были склонны зачислять в «подражание». Даже если стоять на самой строгой ригористической позиции, нельзя признать «Добрый совет» переводом «вольным». Двенадцать строк пушкинского стихотворения с удивительной близостью передают тринадцатистрочное стихотворение Парри как в целом, так и в отдельных частностях. Замены, допускаемые Пушкиным, всегда обоснованы семантическим и стилистическим несовпадением французского и русского язы-

¹ Г. Д. Владимирский. Пушкин-переводчик. — В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии, № 4—5. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1939, стр. 317.

ков. В оригинале: «Будем смеяться, петь, друзья мои», в переводе: «Давайте пить и веселиться»; в оригинале (дословно): «Будем заниматься безделием», в переводе: «Давайте жизнью играть» — это и близко, и верно. Дальше несколько свободнее, но мысль воспроизведена близко: «Пусть чернь ропщет» — у Парни, «Пусть чернь слепая суетится» — у Пушкина, который углубил идею французского поэта и внес как бы этическое обоснование эпикуреизму («суетится» — в смысле «ищет для себя пользы, корысти»). У Парни: «Пусть наше легкое существование растворится в играх». Здесь два французских понятия, не имеющих лексического соответствия в русском языке; — «existence légère» и «s'évanouisse»; Пушкин нашел поразительные по точности русские слова — «ветренная младость» и «потонет», несколько усилив стих и вместо «в играх» сказав «в неге и вине». Концовка стихотворения тоже редкостно точна: парадоксальный афоризм Парни «Отнимем у старости всё, что у нее можно отнять», Пушкин передал абсолютно близким афоризмом:

Тогда у старости отыдем
Всё, что отыметя у ней.

Впрочем, если быть придирчивым, можно заметить, что Пушкин несколько изменил или, вернее, «повернул» мысль Парни. В оригинале говорится так: «Будем радоваться юности, отнимем у старости...» и т. д., т. е. будем как можно дольше молоды. У Пушкина чуть иначе: когда юность уже кончится, будем и в старости веселы.² Введя мотив жизнерадостной старости, Пушкин усилил заложенное в стихотворении Парни анакреонтическое начало: веселый старец — один из центральных образов анакреонтической лирики. Что же Пушкин внес инородного в переведенное им стихотворение? Мотив вина, мотив веселой старости — и то, и другое восходит к Анакреонту, органически содержится если не в тексте, то в жанре стихотворения Парни. Жанр имел большое значение для Пушкина, и приметы жанра позволяли ему чувствовать из-

² Анализ этого перевода Пушкина см. в статье А. В. Федорова «Приемы и задачи художественного перевода» (в кн.: К. Чуковский, А. Федоров. Искусство перевода. Л., «Academia», 1930, стр. 167—168).

вестную свободу, давали ему выход за пределы текста. Жанр был для Пушкина «большим контекстом», раздвигавшим тесные рамки «малого» контекста, рамки эмпирически данного оригинала. С этой ориентацией на жанр, в данном случае на жанр анакреонтической лирики, связано обилие традиционных для него поэтических формул — «ветренная младость», «в неге и вине», «легкий дым» «веселья юных дней» и даже «изменяющая радость». Эта диалектика текста и жанра, малого и большого контекстов в дальнейшем проявилась еще нагляднее.

Через десять лет после первого, юношеского опыта Пушкин, споря с самим собой, снова обратился к Парни: в августе 1824 г. он создал «Прозерпину» — перевод главки XXVII поэмы «Превращения Венеры» («Les Déguisements de Vénus»).

Здесь Пушкин в точности воспроизвел сюжет галантной мифологической сказки, рассказанной Парни: царь преисподней Плутон отправляется на землю в поисках соблазнительной нимфы; его ревнивая супруга Прозерпина, последовав за ним, уступает настояниям смертного юноши и возвращается в Тартар, где в его объятиях предается любовным утехам, и затем, опасаясь мужа, отпускает юношу пазад, на землю. Такова схема сюжета. Однако Пушкин вносит ряд изменений. У Парни нет описания выезда Плутона, которое занимает у Пушкина начальные пять строк и которое — это особенно существенно — повторено ниже, образуя композиционное кольцо. Зато у Парни в подробностях описан путь по преисподней, упомянуты и Харон, и Стикс, и Минос, и Алектон, и парка Атропос, у Пушкина вместо этого широко развернут любовный эпизод. У Парни юноша назван, это Миртис, пастушок, герой всех тридцати эпизодов поэмы «Превращения Венеры»; у Пушкина — просто смертный юноша, появление которого никак не подготовлено поэтом. Именно это подчеркивание обыкновенности юноши, случайности его появления, то, что он назван «юноша», «смертный», «счастливец», определяет особый характер поэтического содержания пушкинского стихотворения (богиня, увлекшаяся смертным). У Парни действует Миртис, называемый в тексте еще только «пастух», le berger. У Парни эпизод лишен более серьезного смысла, чем тот, что заложен в игриво-мифологическом сюжете;

у Пушкина стихотворение «Прозерпина» содержательнее — оно посвящено «диалектике любви»: могущественная богиня, перед которой «колена робко юноша склонил», «ада гордая царица», в любви утрачивает могущество и гордость; она, оказавшись «без порфиры и венца», уже не повелевает, а «повинуется желаньям... В сладострастной неге тонет и молчит и томно стонет...» (II, 179—180). Любовь могущественнее божественности, она уравнивает богов и смертных: «Там бессмертье, там забвенье» — эти слова относятся к «Элизию» вообще, и к ложу любви, ожидающему юношу. Ничего подобного у Парни нет, к его тексту можно только примыслить эти идеи. У него выделены три психологические детали: «*Son indifférence est jalouse*» — «равнодушные ее ревнивы» (у Пушкина очень точно передано — «Равнодушна и ревнива»), это дальше раскрывается в строках о «тайном покое, где Плутон, принимаемый ею с досадой (против воли), делит ее божественное ложе» («*Où Pluton, admis à regret, Partage sa couche divine*»), и, наконец, в строке «Она боится свирепого супруга» («*Elle craint un époux barbare*»).

В мифологической оболочке у Парни дан более или менее банальный адюльтерный сюжет: пользуясь отсутствием нелюбимого и жестокого мужа, жена, досадуя на его неверность, изменяет ему с первым встречным юношей, сама же по себе любовная сцена всего лишь соблазнительна: «Полуголая богиня склоняется на черные подушки» («... *la Déesse demi-nue Se penche sur de noirs coussins*»). У Пушкина отношения между божественными супругами не раскрыты (на них дается лишь намек в строке «Равнодушна и ревнива»); зато развита вторая тема — отношения между Прозерпиной и юношей. Эта тема глубоко преобразована: в русском варианте повествуется не о светски-буколическом адюльтере, а о победительной страсти. У Пушкина встречается слово «измена», но в ином смысле: в стихе «И богиням льстит измена» оно, вероятно, значит «перемена», «новое в любви».

Характерно изменение, внесенное в концовку: у Парни юноша один «покидает Тартар» и поднимается «долгими темными тропами» на землю; у Пушкина Прозерпина «счастливица за собой Из Элизия выводит Потаенную тропой». У Парни высокомерная богиня снисходит до

распаленного желаньем пастуха, который «целует ее белые руки, торопит ее задыхающимся голосом» («*Myrtis baise ses blanches mains, La presse d'une voix émue*»): у Пушкина и сама богиня побеждена любовью, ее отношения с юношей — равные, потому она и выходит провожать его, пренебрегая грозной опасностью, — ведь муж ее уже возвращается. Наконец, в русском тексте — другой Плутон; у Парни о нем сказано бегло и прозаично: «Темный (угрюмый) Плутон украдкой поднялся на землю, он хотел похитить какую-нибудь одинокую нимфу» — Плутон предстает малопривлекательным, скучающим и потому скучным мужем-гулякой; у Пушкина Плутон становится могущественным божеством:

Плещут волны Флегетона,
Своды Тартара дрожат,
Кони бледного Плутона
Быстро к нимфам Пеллона
Из аида бога мчат.

(II, 179)

И образная система (*волны... своды... кони... мчат*), и звуковой состав стихов (на 5 строк — пять латинских и греческих слов, из них три на рифме), и их ритмико-синтаксическое движение, и даже эпитет «бледный» — все усиливает значительность таинственной и тем более величественной фигуры бога Плутона.

Итак, у Парни — галаптный маскарад, банальный светский сюжет, слегка прикрытый эстетизирующим флером мифологии, обыкновенная адюльтерная история, поданная как пасторальная игра; у Пушкина — стихотворение о всепобеждающей силе любви, уравнивающей смертных с богами, причем миф, положенный в основу сюжета, развит именно как миф; убрана условная игривость пасторали в стиле рококо и на античной основе создана романтическая баллада, примыкающая к таким стихотворениям Батюшкова, как «Элизий» (1810) и «Вакханка» (1815), и «Жалоба Цереры» Жуковского (из Шиллера, 1831). Воспользовавшись сюжетной схемой Парни, Пушкин извлек из нее все, что потенциально в ней содержалось. Он, так сказать, раскрыл внутренние возможности мифологического сюжета, поднял самый сюжет до большого лирического обобщения.

Д. П. Якубович указывает на то, что «заключительный образ Парни не номенклатурно, а по существу ближе у Пушкина к подлинным античным представлениям.

У Парни:

Ouvre la porte diaphane
D'où sortent les Songes heureux.

У Пушкина:

И счастливец отпирает
Осторожною рукой
Дверь, откуда вылетает
Сновидений ложный рой.

„Счастливые сны“ Парни Пушкин чрезвычайно удачно заменил словами „Сновидений ложный рой“. Ложные сны — эпитет, обычный для античного мировоззрения (ср. Овидий, *Метаморфозы*, XI, 614: *Somnia vana*)». ³

В «Прозерпине» Пушкин создал один из лучших в русской поэзии образцов романтического перевода: он в еще большей степени, чем в «Добром совете», вышел за пределы эмпирического текста, используя законы жанра — «большого контекста». ⁴

2

... Зовет меня другая тень,
Давно без песен, без рыданий
С кровавой плахи в дни страданий
Сошедшая в могильну сень.

А. Пушкин, «*Андрей Шенье*» (1825).

Второй французский поэт, на протяжении многих лет привлекавший Пушкина, — Андре Шенье, из которого Пушкин переводил и целые стихотворения, и — рассыпанные в разных его произведениях — отдельные строки или двустишия. На переводах из Шенье можно проследить

³ Д. П. Якубович. Античность в творчестве Пушкина. Пушкин. Временник пушкинской комиссии, № 6. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 147—148.

⁴ См.: Е. Эткинд. Французская поэзия в зеркале французской литературы. — В кн.: Французские стихи в переводе русских поэтов XIX—XX веков. М., «Прогресс», 1969.

дальнейшую эволюцию Пушкина-переводчика, начало которой намечено нами в анализе переводов из Парни.

В том же 1824 г., когда была создана «Прозерпина», Пушкин перевел и V элегию Шенье. Это хронологическое совпадение представляет особый интерес: оно говорит о стилистическом многообразии зрелого пушкинского искусства, о стремлении Пушкина в каждом переводе создавать специфический образный мир, особую, лишь для данного случая подходящую интонацию, — иначе говоря, каждый раз заново творить лирическое «я», мотивированное условиями большого контекста — жанра и контекста еще более широкого — той историко-культурной сферы, которая породила данное лирическое «я»:

Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает;
На девственных устах улыбка замирает.
Давно твоей иглой узоры и цветы
Не оживлялися. Безмолвно любишь ты
Грустить. О, я знаток в девической печали;
Давно глаза мои в душе твоей читали.
Любви не утаишь: мы любим, и как нас,
Девицы нежные, любовь волнует вас.
Счастливы юпоши! Но кто, скажи, меж ими
Красавец молодой с очами голубыми,
С кудрями черными? . . . Краснеешь? Я молчу,
Но знаю, знаю всё; и если захочу,
То назову его. Не он ли вечно бродит
Вкруг дома твоего и взор к окну возводит?
Ты втайне ждешь его. Идет, и ты бежишь,
И долго вслед за ним незримая глядишь.
Никто на празднике блистательного мая,
Меж колесницами роскошными летая,
Никто из юношей свободней и смелей
Не властвует конем по прихоти своей.

(II, 215)

У Пушкина меньше строк, чем в подлиннике: вместо 24 всего 20. Сокращение достигнуто за счет того, что опущены некоторые частности, казавшиеся Пушкину несущественными, даже лишними. Так, Шенье в двух строках повторил мысль:

La soie à tes travaux offre en vain des couleurs;
L'aiguille sous tes doigts n'anime plus des fleurs.⁵

(Шелк твоему вышиванию напрасно предлагает свое многоцветие; Игла под твоими пальцами не оживляет более цветы.)

⁵ Poésies de André Chénier, Paris, Charpentier, 1844, p. 80—81. Далее стихи Шенье цитируются по этому изданию.

Пушкин сократил:

Давно твоей иглой узоры и цветы
Не оживлялися...

опустив «разноцветный шелк», но с удивительной точностью воспроизведя второй стих: он нашел казалось бы невозможное по-русски соответствие для французской фразы, подлежащим которой является существительное *l'aiguille* (игла), а сказуемым — глагол *animer* (оживлять). Шенье, сказав об одиноких прогулках влюбленной девушки, добавляет изысканный стих:

Et la rose pâlit sur ta bouche mourante.

Эту манерную «розу, бледнеющую на умирающих устах», Пушкин опускает. Он также снимает еще полтора стиха, которые, видимо, нарушают, с его точки зрения, поэтическую логику повествования. Сказав о том, что «счастливы те, которых они (прекрасные девушки) любят», Шенье, обращаясь к своей героине, рекомендует ей быть «нежной, даже слабой... верной, если можешь»:

*Soit tendre, même faible; on doit l'être un moment;
Fidèle, si tu peux...*

Пушкин пропускает это попутное замечание, оно и в самом деле нарушает «единство действия», образует сюжетный разрыв.

Вот и все сокращения, которые позволил себе переводчик: он снял 1) повторения, 2) невоспроизводимый по-русски манерный «эвфуизм» и 3) отвлечение в сторону, нарушавшее стройность изложения. Еще в одном месте Пушкин заменил непонятную реалию, требовавшую комментария, — *trois fêtes brillantes* (три блистательных праздника) — другой, вполне понятной и в контексте элегии равноценной реалией: «...на празднике блистательного мая».

Никаких добавлений Пушкин на этот раз не вносил. В остальном перевод его отличается максимальной приближенностью. Сравним несколько образов-сочетаний:

Ah! mon œil est savant...

(Ах, мой глаз опытен)

... О, я знаток в девической печали...

Et ton œil . . .

Le suit encor longtemps quand il a disparu.

(И твой взгляд . . .

Еще долго следит за ним, когда он исчез)

И долго вслед за ним незримая глядишь.

Nul n'a sa noble aisance et son habile main

A soumettre un coursier aux volontés du frein.

(Никто не обладает его благородной

легкостью и его умелой рукой,

Чтобы подчинять скакуна воле узды)

Никто из юпошей свободней и смелей

Не властвует конем по прихоти своей.

Эти примеры приведены для того, чтобы показать, с какой полнотой Пушкин передает смысловый объем слов, оборотов, фраз подлинника. Дело, однако, не только в этой скрупулезнейшей смысловой точности, но и в верности более высокого уровня — интонационной и стилистической. Буквалист может сказать, что в тексте у Пушкина имеются переносы там, где их нет у Шенье: «... узоры и цветы / Не оживлялися. Безмолвно любишь ты / Грустить». Действительно, в соответствующих стихах у Шенье переносов, enjambements нет. Зато есть они в других местах: «... Les belles / Nous charment tous. . . Autour de ta maison / C'est lui qui va, qui vient. . .». Пушкин оценил характер текста — свободный монолог с некоторыми элементами разговорности — и средствами русского стиха воспроизвел этот характер в целом, в точности сохранив пропорцию между элегической описательностью и разговором. Он сохранил на тех же местах, что у Шенье, вопросы:

Mais conte-moi comment,

Quel jeune homme aux yeux bleus. . .

Но кто, скажи, меж ими,

Красавец молодой с очами голубыми. . .

Tu rougis? On dirait que je t'ai dit son nom.

Je le connais pourtant.

Краснеешь? Я молчу,

Но знаю, знаю всё. . .

Наконец, в самых важных местах текста Пушкин тщательно сохранил интонационно-синтаксические особенности оригинала. Достаточно обратить внимание на последнюю фразу элегии, содержащую подхват-анафору:

*Nul, en ce bois voisin où trois fêtes brillantes
Font voler au printemps nos nymphes triomphantes,
Nul n'a sa noble aisance...*

*Никто на празднике блистательного мая,
Меж колесницами роскошными летая,
Никто из юношей...*

Таковы внешние черты, говорящие о близости пушкинского перевода к оригиналу. Но близость эта еще более глубока и органична. Пушкин проникается своеобразной поэтической атмосферой Шенье и, вслед за французским поэтом, сочетает с традиционно элегическими словесными формулами конкретные реалии вещного мира: игла, узоры, цветы — вышивание (ср. у Шенье: *la soie, les couleurs, l'aiguille, tes doigts, des fleurs*), дом, окно, юноша «с очами голубыми, с кудрями черными».

Пушкин, переводя, стремился освободить стихотворение от того, что ему представлялось случайным. Он хотел дать жанр оригинала в чистом, беспримесном виде и потому иногда редактировал оригинал. В этом смысле Пушкин разделял взгляды таких своих учителей, как Батюшков и Жуковский. Но анализ первого перевода из Шенье говорит еще об одной особенности пушкинского подхода к поэтическому произведению: Пушкин видит в нем прежде всего художественное целое, которое именно как целое, как художественное единство должно быть передано на другой язык. Элегия Шенье переведена Пушкиным не как соединение отдельных строк, ритмических факторов, малых и развернутых образов или, тем более, слов и фраз, но как целостное поэтическое творение, которое, разумеется, состоит из этих строк, ритмов, образов, слов, фраз, но значит гораздо больше, чем простая сумма этих элементов. В понимании произведения как системы, как целостности Пушкин пошел дальше своих учителей. Для Батюшкова и Жуковского единство произведения обеспечивалось внутренним единством авторского переживания; для Пушкина единство, целостность носит характер объективный, и оно может быть воссоздано средствами, которые вовсе не обязательно повторяют средства, использованные в оригинале. Поэтому Пушкин так свободен в выборе средств внутри уже понятой им художественной системы.⁶

⁶ Анализ пушкинских переводов из А. Шенье — «Внемли, о Гелиос...» и «Покров, упитанный язвительною кровью» — см. в кн.: Е. Эткинд. Поэзия и перевод. Л., 1963.

Песни Западных Славян — это шедевр из шедевров Пушкина, между шедеврами его шедевр.

Ф. Достоевский, *«Дневник писателя»*
(1877).

Одной из самых ярких и во всяком случае самых обширных работ Пушкина в области поэтического перевода можно считать те одиннадцать «Песен западных славян», которые переведены из книги Проспера Мериме «Гузла, или Сборник иллирийских стихотворений, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине» (1827).⁷ Принято датировать пушкинские переводы 1832—1834 гг., однако есть основания думать, что Пушкин начал работать над ними раньше, в 1827—1828 гг. Нам в данном случае важно, что сборник Мериме привлекал Пушкина в течение длительного времени, работа русского поэта над «иллирийскими стихотворениями» его французского собрата не была кратким, преходящим увлечением. Историки русской, а особенно французской литературы охотно останавливаются на том парадоксальном факте, что Пушкин пал жертвой мистификации Мериме, не разобравшись в подделке, доверившись молодому французцу, который якобы на скорую руку состряпал свои псевдонародные баллады. Мериме сам охотно поддерживал эту версию: в «Предупреждении» 1840 г. он цинично писал, что «выучил пять-шесть славянских слов и в течение каких-нибудь двух недель написал все свои баллады»,⁸ а в известном письме С. А. Соболевскому от 18 января 1835 г., предназначенном для Пушкина и Пушкиным приведенном в предисловии к «Песням западных славян», рассказывал о своем «творческом методе»: «Осенью я жил в деревне. Там завтракали в полдень, а я вставал в десять часов утра. Выкурив одну-две сигары и не зная, чем заняться до прихода дам в гостиную, я писал балладу. Из

⁷ La Guzla ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine. Paris, 1827. Далее цитаты из произведений Мериме приводятся по этому изданию.

⁸ Проспер Мериме, Собр. соч. в шести томах, М., «Правда», т. 1, 1963, стр. 54.

них составилась томик, который я опубликовал, окутав свое имя непроницаемой тайной, и которым сумел ввести в заблуждение двух-трех человек».⁹

Надо думать, что Мериме в гораздо большей степени выступает мистификатором в этих иронических рассказах о своей книжке, чем в самом сборнике.¹⁰ Исследователи убедительно показали, что Мериме создавал свои баллады, работая углубленно и серьезно, что он изучил многообразную научную и художественную литературу и что в принятой им позе дилетанта и литературного озорника была известная дань моде и сенсации.¹¹ Засвидетельствовано, что замысел Мериме относится к 1820 г., а написание — к 1825—1827 гг., что Мериме использовал все важнейшие из доступных ему источников, среди которых не только книга аббата Фортиса «Путешествие по Далмации»,¹² на которую Мериме указал сам как на якобы единственную прочитанную им книгу, но и, например, сочинение аббата Дома Августина Кальмэ, давшее ему немало этнографических материалов,¹³ и статьи Шарля Нодье, и многое другое. Все эти факты важны для нас только потому, что они развеивают анекдотическую легенду, образовавшуюся и вокруг книги Мериме, будто бы написанной юным повесой с целью обмануть легковерных читателей и заработать денег на путешествие, и вокруг перевода Пушкина, якобы поддавшегося на грубый обман удачливого мистификатора. Необходимо со всей вескостью подчеркнуть, что сборник Мериме — плод глубокой и целеустремленной научно-художественной работы и что перевод Пушкина — крупнейший труд поэта, высочайшее его достижение в области перевода. Ф. М. Достоевский не

⁹ Там же, т. 6, стр. 29—30.

¹⁰ «... саморазоблачение мистификатора следует считать как бы вторичной мистификацией, мистификацией „наизнанку“, — справедливо пишет В. А. Дынник в статье «Проспер Мериме» (П. Мериме, Собр. соч., т. 1, стр. 18—19).

¹¹ W.-M. Joуvanovitch. La Guzla de Prosper Mérimée. Les origines du livre, ses sources, sa fortune. Grenoble, Allier, 1914; Pierre Trahard. La jeunesse de Prosper Mérimée (1803—1834), tt. I—II. Paris, 1925, t. I, Chap. VII, L'exotisme slave: «La Guzla».

¹² L'abbé A. Fortis. Voyage en Dalmatie. Traduit de l'italien. Berne, 1778, 2 vol.

¹³ Dissertations sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie... par le R. P. Dom Augustin Calmet, abbé de Senone. [S. l., s. a.].

ошибался, когда в «Дневнике писателя» за 1877 г. ставил «Песни западных славян» в один ряд с пушкинскими шедеврами, а «Песнь о Георгии Черном» и «Битву при Зенице Великой» пазывал «бриллиантами первой величины в поэзии Пушкина».

Следует развеять и еще одно недоразумение: едва ли верно, что Мериме обманул Пушкина. В своем «Предисловии» Пушкин, уже зная цитированное выше письмо Мериме к Соболевскому, все же называл французского автора собирателем: «Сей неизвестный собиратель был не кто иной, как Мериме, острый и оригинальный писатель, автор Театра Клары Газюль, Хроники времен Карла IX, Двойной ошибки и других произведений, чрезвычайно замечательных в глубоком и жалком упадке нынешней французской литературы. Поэт Мицкевич, критик зоркий и тонкий и знаток в славенской поэзии, не усумнился в подлинности сих песен...» (III, 283). Пушкин уже после письма Мериме, раскрывшего свое авторство, опубликовал «Песни» в книге «Стихотворения» (ч. IV, 1835), где они были снабжены примечаниями и цитированным выше предисловием. Очевидно, факт мистификации его ничуть не тревожил: «иллирийская поэзия», созданная ли, собранная ли Мериме, обладала в глазах Пушкина всеми атрибутами подлинности. Таков смысл и ссылки на «зоркого и тонкого» критика Мицкевича, видного в то время знатока славянской культуры и поэзии.

Мицкевич, как известно, перевел одно из стихотворений сборника Мериме — «Морлак в Венеции» (1827—1828). Сравнение этого перевода Мицкевича с пушкинскими «Песнями» (особенно с переводом Пушкина «Влах в Венеции») наглядно показывает различия между подходом к своей задаче обоих поэтов — польского и русского. Мицкевич переложил прозу Мериме балладной строфой со схемой рифм АВАВСС. Пушкин в примечании указывает: «Мицкевич перевел и украсил эту песню» (III, 318), имея, очевидно, в виду, что Мицкевич оснастил свой перевод звучными рифмами и, сохранив почти все черты французского подлинника, преобразовал повествовательный монолог Мериме в традиционную романтическую балладу. Мицкевич точно следует за Мериме, лишь тут и там добавляя незначительные и не слишком меняющие текст детали (например, строки 3—4 второй строфы), а также

вводя некоторые привычно-романтические фразеологизмы. В целом же у Мицкевича преобладает лексика простая и энергичная; энергия выражений подчас даже усилена по сравнению с французским текстом. Мицкевичев Морлак темпераментнее, чем герой французского варианта, он интенсивнее страдает и громче протестует.

Видел ли Мицкевич фольклорную основу стихотворения, которое воссоздавал по-польски? Видел, об этом можно судить по некоторым чертам словаря, им использованного, по ряду синтаксических параллелизмов, по характеру диалога. Но фольклорность потонула в романтической форме, важнейшая черта которой — строфа-шестистишие одиннадцатисложника,¹⁴ сообщавшая стихотворению изысканно-книжный характер. Мицкевич, видимо, сознательно объединял в одном произведении стилистически разнородные элементы. Значительно позднее, в своих лекциях в Коллеж де Франс о славянской литературе (1841—1843), он подведет под эту систему теоретический фундамент. Он скажет о том, что славянские языки обладают различными функциями: «... язык законодательства и управления — у русских; язык литературы и разговорный — у поляков; язык пауки — у чехов, и, наконец, первобытный язык, язык поэзии и музыки — в диалектах иллирийцев, черногорцев и боснийцев».¹⁵ Поэтическую свежесть этого «языка поэзии» Мицкевич и стремился передать в своем переводе на «язык литературы» — польский. Однако в то же время Мицкевич о славянских песнях говорит: «Содержание и форма еще тесно слиты, неотделимы в этой первобытной поэзии. Затем, с развитием искусства, они разделяются; тогда и возникает разнообразие стилей... В славянской поэзии стили соприкасаются; они видоизменяются в зависимости от того, какие чувства и идеи выражают, но при переходе от одного стиля в другой мы не наблюдаем резких контрастов, неожиданных

¹⁴ Строфа эта восходит не к французским образцам, хотя таковых и немало. См.: Ph. Martinon. Les Strophes. Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance. Paris, 1910, p. 294. В немецкой поэзии встречаются примеры строф аналогичного типа, ср. баллады Шиллера «Порука» и «Кубок», Бюргера «Песнь о благородном человеке» и др. (имеется в виду схема рифм).

¹⁵ Адам Мицкевич, Собр. соч. в пяти томах, М., Гослитиздат, т. 4, 1954, стр. 129.

перемен».¹⁶ Итак, в переводе Мицкевича объединяются черты «поэтического языка» сербов и «языка литературы» поляков, объединяются также и различные стили, непримиримые в классицистическом произведении.

Пушкинская концепция была и проще, и последовательнее: в его переводе «Влах в Венеции» можно, вероятно, прочесть следы споров, которые вспыхивали между Пушкиным и Мицкевичем по поводу «Иллирийских стихотворений» Мериме; надо думать, что «Гузла» служила предметом их обсуждения: ведь перевод Мицкевича возник в период наибольшей близости польского романтика с Пушкиным, и фразу последнего — «Мицкевич перевел и украсил...» — можно воспринять как прямой отголосок этих принципиальных дискуссий. Пушкин ничуть не собирался украшать безыскусственные «песни полудикого племени». Преодолевая стилистическую нейтральность текста-«посредника», т. е. текста Мериме, Пушкин постарался увидеть за ним воображаемый простонародный оригинал. Тщательно реконструируемый Пушкиным, этот «оригинал» отличается от текста Мериме отчетливо фольклорным характером. Просторечность выражается прежде всего в лексике. Сравним (в стихотворении «Влах в Венеции» — III, 296—297):

... j'étais triste et sans argent
(я был печален и без денег)
... я с печали промотался

Les soldats sont couverts d'or et de soie
(Солдаты покрыты золотом и шелком)
Там солдаты в шелковых *кафтанах*

Quand je parle la langue de mon pays
(Когда я говорю на языке моей страны)
Когда *слово я по-нашему* молялю

Les gens de nos montagnes ont oublié la leur
(Люди наших гор забыли свой язык)
Наши здесь язык свой *погабыли*

Dans ma montagne, lorsque je rencontrais un homme
(Когда я у себя в горах встречал человека)
Как у нас бывало кого встречу

¹⁶ Там же, стр. 226.

Столь же последовательно отобраны Пушкиным разговорно-просторечные синтаксические конструкции, не имеющие аналогий во французском тексте.

У Мериме — обычная книжно-литературная речь:

Quand Prascovie m'eut abandonné, quand j'étais triste et sans argent, un rusé Dalmate vint dans ma montagne et me dit...

У Пушкина, при большой смысловой близости, другой стиль:

Как покинула меня Парасковья,
И как я с печали промотался,
Вот далмат пришел ко мне лукавый...

Les soldats sont couverts d'or et de soie; et ils passent leur temps dans toutes sortes de plaisirs...

Там солдаты в шелковых кафтанах,
И только что пьют да гуляют...

Monte sur la mer, crois-moi...
(Отправляйся в море, поверь мне)
Эй, послушайся! Отправляйся морем...

Разница между переводами Мицкевича и Пушкина не внешняя, а глубинная, это разница между творческими методами. Верный романтическим принципам, Мицкевич возводит свой перевод к субъективно понятому идеалу романтической баллады. Такой же строфой (и сходной лексикой) он пишет, например, элегию «Воспоминание» (1827), которая по сюжету и теме не имеет ничего общего со стихотворением «Морлак в Венеции». Как Батюшков и Жуковский, как Шиллер и Шамиссо, романтик Мицкевич не осознает культурно-исторической осмысленности внешних элементов поэтической формы — она, эта форма, должна лишь отвечать его субъективному вкусу и сиюминутным намерениям поэта, отвлеченной идее гармонии и красоты. Пушкин смотрит на форму, и даже на сугубо внешние ее черты, иначе: для него форма насквозь пронизана содержательностью, в ней нет и не может быть ничего нейтрального, заменимого, она, собственно, и есть содержание, ибо голое смысловое содержание, лишенное единственно соответствующей ему формы, для Пушкина оказывается — как это ни парадоксально — пустым, опустошенным, т. е. в конечном счете неполноценным.

Пушкин ищет стиховой формы для верной реконструкции того воображаемого оригинала, который стоит за французским текстом-посредником (или, как мы сказали бы сегодня, подстрочником). Однако, чтобы найти соответствующий стих, он должен составить себе концепцию этого «оригинала»: характерно, что в отличие от Мериме и Мицкевича Пушкин говорит не «баллада», а «песня». В предисловии к своему сборнику Мериме писал, что его привлекли «*ces roèmes sans art, production d'un peuple sauvage...*» (эти безыскусственные стихотворения, созданные диким народом...). Пушкин заменяет слово *roèmes* (стихотворения) — оно не соответствует его пониманию этих произведений — и переводит: «Неизвестный издатель говорил в своем предисловии, что, собирая некогда безыскусственные песни полудикого племени, он не думал их обнародовать» (III, 283). «Песни» — Пушкин настаивает на этом термине, и даже название сборника «*Choix de poésies illyriques*» («Сборник иллирийских стихотворений») меняет на «Песни западных славян». Мицкевич довел до предела романтические черты, заложенные в «Гузла»; Пушкин постарался начисто их устранить и пробиться к реальному народному творчеству западных славян, просвечивавшему сквозь тексты Мериме.

«Иллирийские стихотворения» Мериме, в сущности, почти лишены словесного стиля, они сознательно и как бы демонстративно очищены от него — так Мериме добивался эффекта научной достоверности. Стилистически выразительной оказывается у него преимущественно композиция. Слова, составляющие его стихотворения в прозе, в большинстве однородны, нейтральны, книжны. Лишь вкрапленные там и сям славянизмы — «иллирийские реалии» — сообщают тексту романтическую экзотичность. Это такие слова, как *heiduques, voïevode, hanzar, zapis, pobratimi, Beglerbey, caftan, Bougoumili*, как имена собственные — *Theodore Khonorpa, Jean Bietko, Prascovie, Huacsinthe Maglanovitch, Zoé, Kellarich*, как географические названия — *Zenitza-Velika, Banialouka, Kloutch, Perrussich, Pristeg, Kremen*. Известную роль играют и своеобразные перифразы, намекающие на чуждый национальный колорит. Мериме не так уж кривил душой, когда в «Предупреждении» 1840 г. заявлял: «В 1827 году я был романтиком. Мы говорили классикам: „Ваши греки вовсе не греки, ваши римляне вовсе не римляне. Вы не умеете при-

давать вашим образам местный колорит. Все спасение — в местном колорите“. Под местным же колоритом подразумевали мы то, что в XVII веке именовалось правами; но мы очень гордились этим выражением и полагали, что сами выдумали и это слово, и то, что им выражалось. Что касается стихов, то мы восхищались только произведениями иноземными и возможно более древними: баллады шотландского рубежа, романсы о Сиде представлялись нам несравненными шедеврами, и все из-за того же местного колорита», — так начинается это «покаянное» сочинение; кончается же оно строками: «Господин Пушкин перевел на русский язык некоторые из моих вещей, и это можно сравнить с „Жиль Бласом“, переведенным на испанский язык, или с „Письмами португальской монахини“ в португальском переводе.

Такой блестящий успех не вскружил мне голову. Опираясь на отзывы господ Бауринга, Гергардта и Пушкина, я мог хвастать тем, что удачно справился с местным колоритом: но это было так просто и легко, что я стал сомневаться в достоинствах этого местного колорита и охотно простил Расину, что он цивилизовал диких героев Софокла и Еврипида». ¹⁷

Мериме в 1840 г. едва знал русский язык. Он не мог судить о том, что именно сделал Пушкин с его «вещицами». Между тем Пушкина в 1828—1834 гг. «местный колорит» французских романтиков интересовал меньше всего. Его привлекали не «нравы», не экзотика, не декорации романтической «оперы», но историческое своеобразие минувших эпох, национальные особенности разных народов, — словом, специфический строй сознания людей разных времен и наций. Переводя Мериме, Пушкин отбрасывал внешние признаки «местного колорита», блески экзотики и заменял их глубинными элементами, объяснявшими сознание действующих лиц. Его влекли к себе не декорации, а характеры, выраженные в стилистике речи. Французский критик Пьер Траар утверждает, что в «Гузла» характеров нет и в помине: «Если Мериме удастся подчас придать своим картинкам несомненно местный колорит, то до человека он никогда не доходит (il n'atteint jamais l'homme)... Его иллирицы в луч-

¹⁷ Проспер Мериме, Собр. соч., т. 1, стр. 53, 55.

шем случае напоминают болгар из „Кандида“. Но в таком случае, если Мериме не доходит до человека и если он не понимает „неповторимо своеобразного характера“ иллирийцев, что же остается в его произведении? Ни один характер не выделяется, и вполне очевидно, что Мериме даже не стремился изобразить какой-либо характер».¹⁸ Траар подчеркивает интерес Мериме к первобытным нравам и впечатляющим сценам: в двадцати восьми песнях тридцать убийств, четыре похищения, шесть или семь эпизодов пыток — «каждая страница пропитана кровью».¹⁹ Он создает яркие «картины нравов», иногда принимающие характер карикатуры, но производящие более или менее целостное впечатление — впечатление «если не верное, то по крайней мере сильное». Таким образом, Траар видит в «иллирийской поэзии» Мериме черты романтизма двадцатых годов, преодолеваемые научным исследованием этнографических особенностей западных славян. Это не совсем точно; книга Мериме реалистична,²⁰ но в замысле, в тенденции автора, а не в окончательном осуществлении. Научно-этнографическая точность не преобразуется в полноценно художественное произведение: Мериме не пошел дальше сюжетно-композиционных решений, свои замыслы и стремления он не воплотил в соответствующей им словесно-стиховой форме. В этом смысле Мериме, как сказано, оставался в пределах традиции французской литературы, которая не признавала стихотворного перевода; он стилизовал свои иллирийские песни под уже вполне определившийся во Франции жанр прозаического перевода стихов. Этот факт, однако, для Пушкина не меняет положения — «Гузла» Мериме не могла восприниматься им иначе, как только намек на поэзию, как невоплощенное, обещанное и нереализованное художественное произведение.

Для Пушкина каждый элемент поэтической пьесы управляем закономерностью, безразличного к содержанию и нейтрального в ней быть не может. Именно этим объясняется его резко отрицательное суждение о переводе стихов прозой. Вспомним, как он отозвался о Шатобрианов-

¹⁸ Pierre T h a n a r d. La jeunesse de Mérimée, t. I, p. 285.

¹⁹ Там же, стр. 286.

²⁰ См.: В. Дыниник. Проспер Мериме, стр. 20—21.

вом переводе «Потерянного рая»: «Шатобриан переводил Мильтона *слово в слово*, так близко, как только то мог позволить синтаксис французского языка: труд тяжелый и неблагодарный, незаметный для большинства читателей и который может быть оценен двумя, тремя знатоками! Но удачен ли новый перевод?.. Нет сомнения, что, стараясь передать Мильтона слово в слово, Шатобриан, однако, не мог соблюсти в своем переложении верности смысла и выражения. Подстрочный перевод никогда не может быть верен» (VII, 496). Конечно, здесь и, в особенности, дальше Пушкин осуждает перевод буквалистский, воспроизводящий языковой строй подлинника. Однако Пушкин со всей резкостью протестует и против переложения стихов прозой; в цитированной статье он говорит «о жалких переводах в прозе, в которых он [Мильтон] был безвинно оклеветан» (VII, 488). Между тем русский язык, «столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежителный в своих отношениях к чужим языкам», гораздо более способен на воспроизведение иноязычной поэзии, чем французский, «столь осторожный в своих привычках, столь пристрастный к своим преданиям, столь неприязненный к языкам, даже ему единоплеменным» (VII, 497). И вот на этом гибком, мощном, общежителном и переимчивом русском языке Пушкин берется за реконструкцию «безыскусственных песен полудикого племени». Он берется за превращение подстрочных переводов Мериме в поэтические творения, где словесная и стиховая форма не будет отторгнута от смыслового содержания, где будет царить всеобъемлющая художественная закономерность.

Прежде всего перед Пушкиным встает проблема стихотворного ритма. Опираясь на опыты А. Востокова, который перевел несколько песен из сборника Вука Караджича и три из них опубликовал в «Северных цветах на 1825 год» («русский размер о трех ударениях с хорейским окончанием», по определению самого Востокова), Пушкин избрал вольный размер «народного склада». При этом он отказался от принципа неподвижной цезуры и ввел ритмические перебои — замену хорей ямбом. Б. В. Томашевский определил эту стиховую форму так: «...вольный стих, имеющий в основе как норму ритмоощущения пятистопный хорей, с некоторыми весьма ограниченными

отступлениями от точной хорейческой схемы». ²¹ В одной из позднейших работ Б. В. Томашевский делает замечательную попытку объяснить этот стих ориентацией Пушкина на живое произношение слов с соответствующей редукцией слогов, не на книжную систему произношения, а на естественный ритм речи («щиколка» вместо «щиколотка», «Алексейч» вместо «Алексеевич»). Б. Томашевский замечает: «Этот естественный ритм в те годы воспринимался как нарочито упрощенный, народный, а потому уместный только в фольклорных произведениях. Фольклорность „Песен западных славян“ определила их судьбу и малое влияние на литературу... Но на примере „Песен западных славян“ можно только показать, насколько Пушкин был выше своих современников в понимании сущности стихотворного ритма». ²² В данном случае нам важно подчеркнуть, что ритмические устремления Пушкина представляют собой поиски не только внешней стиховой формы, но и содержания «Песен», неотрывного от целостного стилистического его оформления. Пушкин ищет характеры персонажей, их психологический строй, определенный историческим и национальным своеобразием западнославянского быта и фольклора. Ритм же оказывается лишь одним из элементов целостной стилистической структуры, которая, как мы видели, отсутствует у Мериме и которую в переводе необходимо воссоздать — по интуиции или по научным расчетам.

Присмотримся к пушкинской реконструкции. Она очевидна из анализа уже первой песни — «Видение короля» (III, 287—289), которая во французском оригинале озаглавлена «Видение Фомы II, короля Боснии». Пушкин убирает имя короля не только из заголовка, но и из всего текста «баллады» — у Мериме оно повторено трижды; устранено также имя султана — Магомет, тоже трижды встречающееся у Мериме; в тексте Пушкина действуют безымянные «король» и «султан» — это сообщает песне большую обобщенность, отрывает ее от традиции литера-

²¹ Б. В. Томашевский. О стихе «Песен западных славян». — В кн.: Б. В. Томашевский. О стихе. Л., «Прибой», 1929, стр. 72.

²² Б. В. Томашевский. Поэтическое наследие Пушкина. — В кн.: Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 438—439. Первоначально опубликовано в сб.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы, 1941.

турно-исторической баллады и приближает к фольклору. Той же цели ухода от литературности служат сокращения другого типа: 1) Пушкин пропускает строфу 14, в которой дается развернутое сравнение — как исчезло видение короля («Кто не видел, как быстрым полетом проносится в небе звезда, освещая вдалеке землю? Но огненный блеск метеора гаснет мгновенно в ночи, и еще темнее стучается мрак — так исчезло и видение Стефана-Фомы»);²³ 2) в строфе 6 сокращено сравнение: «кровь текла, как текут потоки, что сбегают осенью в долины Прблога».²⁴ Таковы допущенные Пушкиным существенные пропуски: очевидно, витиеватые сравнения показались ему несовместимыми с тем психологическим строем и той стилистической системой, которые он угадывал за «подстрочником» Мериме. Самый текст подвергся следующим стилистическим изменениям.

1) Нейтрально-книжная лексика Мериме заменяется специфически окрашенными, национально или исторически экспрессивными словами и оборотами:

1. Le Roi Thomas se promène dans sa chambre; il se promène à grands pas, tandis que ses soldats dorment...

(Король Фома прогуливается по своему покою; он прогуливается большими шагами, пока его солдаты спят)

Король ходит большими шагами
Взад и вперед по *палагам*;
Люди спят...

5. D'une main ferme il a ouvert la porte de l'église...

(Твердой рукой он отворил двери церкви)

Стал на *паперги*, дверь отворяет...

8. Et près de l'autel profané était Mahomet au mauvais œil...

(А подле оскверненного алтаря был Магомет с дурным глазом)

На *амвоне* сам султан *безбожный*...

9. ... un esclave qui vient d'être bâtonné

(... раб, которого наказали палочными ударами)

Как *холоп*, наказанный *фалангой*

²³ Перевод Н. Я. Рыковой. Цит. по: П. Мериме, Собр. соч., т. 1, стр. 70.

²⁴ Там же, стр. 68.

Et Radivoï se prosterna...

(И Радивой простерся...)

И отступник бие челом султану...

2) Некоторые образы и детали, сохраняясь в переводе, под пером Пушкина уточняются, они, таким образом, также приобретают национальную и историческую специфичность:

Край полы у султана целует...

Трижды пол окровавленный целуя...

Город белый луна озаряла...

Подчеркнутых слов-образов у Мериме нет.

3) Вводятся характерно фольклорные постоянные эпитеты, которых тоже в тексте Мериме нет:

...птенцов горемычных...

В церкви божией...

Но великую творит он молитву...

Султан безбожный...

Радивой оканный...

4) Усиливаются характерные для фольклора повторения словесных формул, имеющиеся в тексте Мериме в меньшем числе и употребленные им с меньшей интенсивностью:

Не сова воет в Ключе-граде,

Не луна Ключ-город озаряет,

В церкви божией гремят барабаны,

Вся свечами озарена церковь.

Но никто барабанов не слышит,

Никто света в церкви божией не видит,

Лишь король то слышал и видел;

Из палат своих он выходит

И один идет в божью церковь.

5. ...et plus tranquille alors, il entre dans la grande église de Kloutch.

Но великую творит он молитву

И спокойно в церковь божью входит.

8. Et près de l'autel profané était Mahomet au mauvais œil, et son sabre était rougi jusqu'à la garde.

На амвоне сам султан безбожный,

Держит он наголо саблю,

Кровь по сабле свежая струится...

10. Et Mahomet daigna sourire...

И султан безбожный, усмехаясь...

5) Вводятся народно-разговорные обороты вместо нейтральных, книжных у Мериме:

2. ... parce qu'elle prévoit que bientôt...

Чует она беду неминучу...

11. «... Le caftan qu'il portera sera plus précieux que le brocard de Venise; car c'est de la peau de Thomas, écorché, que son frère va se revêtir».

*«... Не бархатный кафтан, не парчевый,
А содрать на кафтан Радивоя
Кожу с брата его родного».*

13. ... les fantômes s'évanouirent et les flambeaux s'éteignirent tout d'un coup.

*Все внезапно утихнуло, померкло,
Все исчезло — будто не бывало.*

6) Стилистико-синтаксические особенности французского текста Пушкин бережно сохраняет, подчас слегка их усиливая, — они отвечают его концепции «воображаемого подлинника»: это прежде всего анафоры «и», придающие повествованию наивность и в то же время эпическую патетичность; это, далее, нагнетания глаголов, усиленные у Пушкина:

*Бусурмане 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 кожей Радивоя.*

7) Наконец, там, где в «балладе» используется прямая речь, у Мериме она носит, как и все прочее в тексте, нейтрально-книжный характер, ставящий ее в один ряд с речью авторской. Пушкин прямую речь ярко индивидуализирует. Вот как говорит султан у Мериме:

10. «... je te donne ma Bosnie a gouverner...»

(Даю тебе в управление мою Боснию)

У Пушкина же появляется отчетливо выявленная интонация царственного приказа:

«Будь над Боснией моей ты властелином...»

Или король Фома, с которого содрали кожу, у Мериме:

13. Alors Etienne-Thomas s'écria: «Tu es juste, mon Dieu! tu punis un fils parricide; de mon corps dispose à ton gré; mais daigne prendre pitié de mon âme, o divin Jésus!»

(Тогда Стефан-Фома воскликнул: «Ты справедлив, господи! Ты наказываешь сына-отцеубийцу; располагай по своей воле моим телом, но соблаговоли сжалиться над моей душой, о божественный Иисус!»)

Эта почти рассудительная литературная фраза уступает у Пушкина место тираде со всеми стилистическими особенностями молитвы:

Громко мученик Господу взмолился:
«Прав ты, боже, меня наказуя!
Плоть мою предай на растерзанье,
Лишь помилуй мне душу, Иисусе!»

Пушкин создает художественное единство, восполняющее нарушенное единство переводимого текста; но, как сказано, для Пушкина прозаические «переводы» Мериме не могут быть художественно полноценными произведениями, поскольку их форма — словесная и стиховая — не до конца определена их содержанием, она как бы неплотно облегает его, болтается на нем; между формой и содержанием образуется брешь. Работа Пушкина направлена на творческое воссоздание воображаемой художественной целостности. Пушкинский перевод «Видения короля» важен еще в одном отношении: здесь с большой ясностью воплощается существеннейший эстетический принцип, в негативной форме провозглашенный Пушкиным в статье о Мильтоне и Шатобриане (1836). «Долгое время, — писал Пушкин, — французы пренебрегали словесностью своих соседей... В переводных книгах, изданных в прошлом столетии, нельзя прочесть ни одного предисловия, где бы не находилась неизбежная фраза: мы думали угодить публике, а с тем вместе оказать услугу и нашему автору, исключив из его книги места, которые могли бы оскорбить вкус образованный французского читателя. Странно, когда подумаешь, кто, кого и перед кем извинял таким образом! и вот к чему ведет невежественная страсть к народности!.. Наконец критика спохва-

тилась... От переводчиков стали требовать более верности, а менее щекотливости и усердия к публике, пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде и с их природными недостатками» (VII, 487—488). В этих строках изложено пушкинское кредо: не приспосабливаться к публике, не проявлять щекотливости и усердия к ней, а стремиться к верности. Тенденция приспосабливаться вызвана «невежественной страстью к народности». Можно думать, что Пушкин здесь полемизирует с точкой зрения не только французских классиков, но и некоторых отечественных теоретиков, имевшей достаточно широкое распространение в двадцатых и тридцатых годах и выраженной особенно четко в статье Н. И. Бахтина (о ней выше, на стр. 171), который, между прочим, писал: «[Жуковский] особенно занимается подражанием и переводом поэтов немецких и английских. Ему Россия обязана романтическим вкусом, делающим в ней ежедневно новые успехи. Нет сомнения, что невозможно порицать сей вкус, но желательно, чтоб он в России облекся в характер более народный. Словесность немецкая и английская может почтяться столь же классическою для россиян, как и французская и итальянская. Истинный романтизм состоит в выборе предметов народных и в употреблении красок, которые поражали бы взоры народа без предварительного изучения климата, нравов и понятий народов иностранных. Такова „Светлана“, одна из лучших баллад Жуковского».²⁵

Пушкин, разумеется, не мог быть согласен с таким понятием «народности», равно как не мог он одобрить того метода перевода, которым — в реализацию «теории народности» Н. И. Бахтина — пользовался в 1832 г. Катенин, воспроизводя известную фольклорную песенку из мольеровского «Мизантропа» со «склонением» ее на российские нравы (причем Катенин в оглавлении сделал помету: «Из французской старины!»):

Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand-ville,
Et qu'il me fallût quitter
L'amour de ma mie,

Хоть мне белый царь сули
Питер и с Москвою,
Да расстаться он вели
С Пашей дорогою, —

²⁵ Взгляд на историю славянского языка и на постепенность успехов просвещения и словесности в России. С французского Д. К. . . . в. — Сын Отечества, 1828, XII, стр. 362 (курсив мой, — Е. Э.).

Je dirais au roi Henri:
— Reprenez votre Paris,
J'aime mieux ma mie, au gué
J'aime mieux ma mie.

Мой ответ:
Царь белый! нет;
Питер твой
Перед тобой;
А мне Питера с Москвой
Сердце в Папе
Краше.²⁶

«Иллирийские стихотворения» Мериме привлекли Пушкина, в частности, тем, что их автор решительно шел против установившихся норм национального вкуса. Недаром Пушкин и в предисловии своем цитировал Мериме, заявившего, что он заметил «распространяющийся вкус к произведениям иностранным, особенно к тем, которые в своих формах удаляются от классических образцов» (III, 283).²⁷ Разумеется, французский читатель не был привычен к таким картинам, как сдирание кожи с живого человека. Соблюдая провозглашаемый им принцип верности, идя наперекор утвердившимся в русской поэзии традициям, Пушкин воспроизвел физиологически отвратительный кровавый эпизод во всех деталях, он не остановился и перед такими жуткими подробностями:

Стали драть руками и зубами,
Обнажили и мясо и жилы...

С «Видением короля» тематически связана песня «Конь» (III, 315—316), которая претерпела у Пушкина сходные изменения. В «Гузла» она называется: «Конь Фомы II». Пушкин убрал историческое имя, и убрал он его также из текста. Ср. у Мериме: «Et je hennis, mon maître, parce qu'avec la peau du Roi de Bosnie le mécréant doit me faire une selle» (И я ржу, хозяин мой, потому что из кожи короля Боснии неверный сделает мне седло). У Пушкина:

Оттого мой дух и ноет,
Что наместо чепрака
Кожей он твоей покроет
Мне вспотевшие бока.

²⁶ П. А. Катенин, Избранные произведения, М.—Л., «Советский писатель», 1965 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 227.

²⁷ Мериме писал: «... surtout pour ceux qui, par leurs formes mêmes, s'éloignent des chef-d'œuvres que nous sommes habitués à admirer...» (La Guzla..., Paris, 1827, p. VII).

Да и стилистическая перестройка идет по той же линии, что и в «Видении короля»: литературное уступает место фольклорному. Ср. у Мериме: «Pourquoi pleures-tu, mon beau cheval blanc? pourquoi hennis-tu douloureusement?». У Пушкина:

Что ты ржешь, мой конь ретивый,
Что ты шею опустил,
Не потряхиваешь гривой,
Не грызешь своих удил?

Здесь все характерно: и увеличение числа конкретных подробностей (*грива, удила*), и эпитет *ретивый*, и даже вопросительный оборот с *что* (вместо *почему* или *отчего*). Дальше еще нагляднее:

N'es-tu pas harnaché assez richement à ton gré? n'as-tu pas des fers d'argent [avec des clous d'or]?

[N'as-tu pas des sonnettes d'argent à ton cou? et ne portes-tu pas le roi de la fertile Bosnie]?

Предложения, заключенные в квадратные скобки, у Пушкина опущены или заменены:

Али я тебя не холю?
Али ешь овса не вволю?
Али сбруя не красна?
Аль поводья не шелковы?
Не серебряны подковы?
Не злачены стремяна?

Вопросительные обороты с *али* (ср. *или, разве, ужели*), эпитеты *красна, шелковы* сообщают тексту яркую фольклорность.

Следует отметить момент, остающийся, кажется, незамеченным: Пушкин придал своим «Песням западных славян» композиционную законченность, создав тематическое и образное кольцо. Цикл открывается песней о короле Фоме II, с которого по приказу султана заживо содрали кожу, цикл завершается песней о коне того же короля Фомы, чьи «вспотевшие бока» будут покрыты содранной с его хозяина кожей. У Мериме такой композиционной закругленности нет: его «Гузла» начинается с баллады «Боярышник Велико»; правда, уже вторая баллада — «Смерть Фомы II» — повествует о гибели короля и о том, как «злой бусурман велел схватить его своим палачам, и те содрали с него заживо кожу, а из этой

кожи сделали седло». Пушкин обнажил затушеванный в «Гузла» композиционный план.

Как сказано выше, Пушкина занимали прежде всего не «нравы» в романтическом понимании этого слова, не экзотика, а характеры, структура сознания, объясняемого определенной национальной и социальной средой. Наблюдения, сделанные в этом смысле над «Видением короля», можно распространить и на все другие переводы Пушкина из сборника «Гузла». Вот, скажем, песня «Янко Марнавич» (III, 290—291). Ее анализ представляет особый интерес потому, что за несколько лет до появления пушкинских «Песен западных славян» эта вещь была опубликована в «Сыне Отечества». Анонимный переводчик придерживался французского текста и был далек от пушкинского принципа реконструкции. Отметим, что «Сын Отечества» настойчиво интересуется «местным колоритом» и теми «нравами», т. е. этнографической экзотикой, над которыми 6—7 лет спустя будет иронизировать и сам Мериме.

Во многих книжках «Сына Отечества» выделен специальный отдел «Нравы», а в № XIV, например, даны «Турецкие нравы XIX века». Здесь печатаются извлечения из диалогической книги, озаглавленной: «Черты турецких нравов в XIX веке, или Народные сцены, набожные обычаи, публичные церемонии, семейственная жизнь, общественные привычки и политические понятия магометан, представленные в разговорах Григорием Палеологом, уроженцем Константинопольским». Париж, 1827. Может быть, Пушкин даже и сознательно спорил с «Сыном Отечества», когда, например, убирал все экзотически звучащие наименования; ими — по романтической инерции — щеголяет Мериме, прозе которого не хватает других красок: это такие слова, как *Перрусич*, *Пристежская гора*, *Морполицца* (река). Ср. в одной только строфе:

... Потом лег и жене своей молвил:
«Посмотри, жена, ты в окошко.
Видишь ли церковь Спаса отселе?»
Жена встала, в окошко поглядела
И сказала: «На дворе полночь,
За рекою густые туманы,
За туманом ничего не видно».
Повернулся Янко Марнавич
И тихонько стал читать молитву.

А в переводе из «Сына Отечества»:

6. И когда лег он, то позвал жену свою и сказал ей: «С горы Пристега, можешь ли ты видеть церковь Перрусича?». И она посмотрела в окно и сказала: «Морполацца в тумане: ничего мне не видно по ту сторону». И Бей Янко молвил: «Хорошо, ляг подле меня» и молился в постели о душе Кирилла Первана.²⁸

В одной этой строфе у Пушкина выпало шесть экзотически звучащих слов, призванных нести «местный колорит», вместо них в пушкинском тексте появляется живая непосредственность ярко интонированной речи и настойчивые песенно-фольклорные повторения и параллелизмы. Последние проходят через все стихотворение Пушкина:

Что в разездах бей Янко Марнавич? ...

... Али недруги его могучи?

Аль боится он кровомщенья?

Не боится бей Янко Марнавич

Ни врагов своих, ни кровомщенья.

Во французском тексте ничего похожего нет:

1. ... Ses ennemis le poursuivent-ils et ont-ils juré que le prix du sang ne serait jamais reçu?

2. Non. Le bey Janco est riche et puissant...

В переводе «Сына Отечества»:

1. Зачем Бей Янко Марнавич никогда не живет в своей стороне? Зачем бродит он по кремнистым горам Вергорацким и никогда дважды не ночует под одной кровлей? Не враги ли следят за ним, и не поклялись ли они, что не примут от него кровавого выкупа?

2. Нет. Бей Янко богат и силен...²⁹

Там день целый он молился богу,
Горько плача и жалостно рыдая.

(5. ... là, pendant tout un jour, il a prié, étendu, les bras en croix sur le pavé, et versant des larmes amères.)

Фольклорность усилена и здесь, как в «Видении короля», введением народно-несенной лексики:

Веселое было пиrowанье,
Много пили меду и горелки

(Cyrille Pervan est mort au milieu d'une fête. L'eau-de-vie a coulé à grands flots...)

²⁸ «Пламя Перрусича, баллада Яцинта Маглановича». — *Сын Отечества*, 1828, XIV, стр. 164.

²⁹ Там же, стр. 162.

Пушкин, в угоду своей художественной логике, несколько изменил конец песни. У Мериме герой, услышав от жены, что к их дому близится некий яркий свет, умирает, но об этом рассказано так (цитирую вполне точный перевод из «Сына Отечества»):

8. Когда ж он перебрал свои четки, то позвал жену и сказал: «Прасковья, отвори опять окно и посмотри». Она встала и молвила: «Господин мой! Я вижу на середине реки яркое пламя; оно быстро плывет на эту сторону». Тогда она услышала тяжкий вздох и как будто бы что-то упало на помост. Бей Янко уже умер.³⁰

Пушкину, видимо, показалось неестественным это неожиданное для народной песни восприятие события через персонаж, а не непосредственно, и он написал:

Бей вздохнул и с постели свалился.
Тут и смерть ему приключилась.

(Можно сказать, что в пушкинском переводе осуществлено то, что сказано в примечании Мериме: «Стиль этой баллады трогателен своей простотой — свойством весьма редким в иллирийской поэзии наших дней».)

Аналогичная стилистическая перестройка осуществлена Пушкиным и в таких песнях, как «Битва у Зеницы Великой», «Гайдук Хризич», «Марко Якубович». На последней стоит задержаться (III, 300—303).

Прежде всего Пушкин переименовал героя: «Константина» он сделал «Марко», вероятно, это было вызвано тем, что сочетание «Константин Якубович» звучало слишком по-русски, а имя декабриста Александра Якубовича было в то время всем памятно. Впрочем, это изменение внешнее. Если присмотреться к французскому и русскому текстам, можно обнаружить различие куда более существенное. У Мериме — литературная легенда, стилизованная под народную сказку (тройные повторы, волшебные превращения, данные в сходных словесных формулах, и т. п.). Пушкин снимает стилизацию, т. е. подражание, чтобы восстановить стиль во всей его художественной достоверности. К этой цели ведут прежде всего сокращения. Вот две строфы из Мериме, где в квадратные скобки заключено то, что Пушкиным опущено, и подчеркнуто то, что им изменено:

³⁰ Там же, стр. 165.

1. Constantin Yacubovitch était assis [sur un banc] devant sa porte: devant lui son enfant jouait [avec un sabre]; à ses pieds, sa femme *Miliada* était accroupie par terre. Un étranger est sorti [de la forêt et l'a salué, en lui prenant la main].

2. [Sa figure est celle d'un jeune homme, mais ses cheveux sont blancs, ses yeux sont mornes], ses joues creuses, sa démarche chancelante. «[Frère], a-t-il dit, j'ai bien soif [et je voudrais boire]». [Aussitôt] *Miliada* s'est levée et lui a [vite] apporté *de l'eau-de-vie et du lait*.

Благодаря указанным пропускам в тексте Пушкина действие стало стремительным:

У ворот сидел Марко Якубович;
Перед ним сидела его Зоя,
А мальчишка их играл у порогу.
По дороге к ним идет незнакомец.
Бледен он и чуть ноги волочит,
Просит он напиться, ради бога.
Зоя встала и пошла за водою,
И прохожему вынесла ковшик.

Гонясь за экзотикой, Мериме и выискивает странно звучащее имя, и заставляет героиню принести страннику водки и молока (?). Стилизуя под фольклор, он вводит искусственную ретардацию (замедление), например тавтологические сочетания: «...j'ai bien soif et je voudrais boire» (я испытываю жажду и я хочу пить). Все это Пушкину не нужно: экзотика ему неинтересна, а фольклорный дух может быть создан гораздо достовернее, без приемов искусственных — скупым использованием просторечной фразеологии («чуть ноги волочит») и точными приметам народного быта («вынесла ковшик»). В дальнейшем тексте Пушкин продолжает ту же линию. Он снимает этнографическую мотивировку появления вурдалака: у Мериме это грек, которого не принимает в своей земле латинское кладбище. Пушкин усиливает народно-сказочную лексику и фразеологию: *son enfant* — *мальчишка*; *devant sa porte* — *у порогу*; *l'enfant* — *сыночек*; *sur une natte* — *на рогоже*; *tout triste* — *ошал*; *les jeunes arbres* — *кусточки* и т. д. Пушкин настойчиво вводит фольклорные эпитеты: *свинцовая пуля*, *зеленая ива*, *конь вороной*, *мертвое тело*, *глубокая могила* (дважды), *красное солнце*, *вурдалак проклятый*. Убрав экзотически звучащие слова, Пушкин уточняет реалии и таким образом увеличивает реалистическую конкретность песни:

Sa taille était celle d'un soldat.

(Рост у него был как у солдата)

Был он ростом, как *цесарский рекрут*.

Ses ongles étaient longs comme des serres d'oiseaux...

(Ногти его были длинными, как когти птицы)

Ногти выросли, как *вороньи когти*...

... le mort a poussé un cri...

(... мертвец испустил крик...)

Мертвец *завизжал*...

Наконец, усиление фольклорности можно видеть и в том, что вместо «со вчерашнего дня» незнакомец говорит:

Три дня... ношу я под сердцем
Бусурмана свинцовую пулю.

Тенденция пушкинской перестройки здесь, в этой волшебной сказке, столь же очевидна, как и в предыдущих «исторических» легендах.

Пушкин, как говорилось выше, в связи с переводами из Парни, внимателен к жанру. В пределах переведенных им песен он тоже отчетливо разграничивает жанры. С этим связано и то, что некоторые из стихотворений Мериме Пушкин переводит другим стихом — четырехстопным ямбом. Таковы «Похоронная песня», «Вурдалак», «Бонапарт и черногорцы», «Конь». В «Похоронной песне» (III, 299—300) ритм подсказан текстом Мериме, он членится на почти равные отрезки восьмисложников:

Adieu, adieu, bon voyage! | Cette nuit la lune est dans son
plein; | on voit clair pour trouver son chemin, | bon voyage!

С богом, в дальнюю дорогу!
Путь найдешь ты, слава богу.
Светит месяц, ночь ясна;
Чарка выпита до дна.

«Черногорцы» (III, 303—305) ритма не подсказывают, но в отличие от большинства других пьес это явная народно-историческая песня частушечного склада, напоминающая песни русского народа:

Показали мы французам,
Как Москву-столицу брать.

Этот характер песни о черногорцах подтверждается у Мериме и концовкой: «Celui qui a fait cette chanson était avec ses frères au rocher gris; il se nomme Guntzar Wossieratch».

В «Сыне Отечества» перевод этой песни был лишен всяких стилистических признаков, это, так сказать, подстрочник французского подстрочника:

1. Наполеон сказал: «Кто эти люди, что смеют мне противиться? Хочу, чтобы они бросили к моим ногам вороненные свои ружья и ятаганы с насечкой». И мигом послал в гору двадцать тысяч человек войска.

2. Между ними и драгуны, и пехота, и пушки, и мортиры. «Ступайте на гору, вы здесь найдете пятьсот смелых черногорцев. Вместо пушек у них — пропасти; вместо драгунов — скалы, а вместо пехоты — пятьсот метких ружей».³¹

Переводчик «Сына Отечества» допустил грубую ошибку. У Мериме на самом деле сказано от имени черногорцев: «Для пушек у нас есть пропасти, для драгун — обломки скал, а для пехоты — пятьсот добрых ружей». Пушкин, в данном случае вольно обратившийся с текстом, оказался гораздо ближе к нему. Эти две строфы заняли у него четыре четверостишия:

«Черногорцы? Что такое? — Бонапарте спросил. — Правда ль: это племя злое Не боится наших сил?»	Вот он шлет на нас пехоту С сотней пушек и мортир, И своих мамлюков роту, И косматых кирасир.
---	--

Так раскаются ж нахалы: Объявить их старшинам, Чтобы ружья и кинжалы Все несли к моим ногам».	Нам сдаваться нет охоты, — Черногорцы таковы! Для копей и для пехоты Камни есть у нас и рвы...
--	---

Можно полагать, что пушкинское «Бонапарт и черногорцы», ориентированное на народно-историческую песню, в то же время связано — по теме, по стилю, по стиху — со стихотворением А. С. Грибоедова «Дележ добычи» («Хищники на Чегеме», опубликовано в 1826 г.):

Окопайтесь рвами, рвами,
Отразите смерть и плен —
Блеском ружей, твержей стен!
Как ни крепки вы стенами,

³¹ «Сын Отечества», 1828, XIV, стр. 167.

Мы над вами, мы над вами,
Будто быстрые орлы,
Над челом крутой скалы.³²

Конечно, Пушкин (по сравнению с Мериме и, с другой стороны, по сравнению с Грибоедовым) ближе к фольклору. Это сказывается, как и в других пьесах цикла, в выборе слов и оборотов, в замене деталей, даже таких, как цифры: у Мериме после залпа черногорцев свалилось 25 солдат, у Пушкина —

Их полковник повалился,
С ним сто двадцать человек.

Пушкину принадлежит декларативно-патриотическая концовка, у Мериме весьма бледная: «Les autres ont pris la fuite, et jamais de leur vie ils n'osèrent regarder un bonnet rouge». В переводе «Сына Отечества»: «...Остальные вдаль в бегство, и никогда уже не посмели глядеть на красную шапку». У Пушкина:

Весь отряд его смутился,
Кто, как мог, пустился в бег.

И французы ненавидят
С той поры наш вольный край,
И краснеют, коль завидят
Шапку нашу невзначай.

Концовка окончательно смыкается с исторической песней. Здесь и пренебрежительное «французы» (ср. «За французами мы гнали, Да их в речки загоняли...», «Да вы бейте их, колите, В плен французов не берите!» в песне «Вышли с Дону казаки»), и просторечные обороты *кто как мог и пустился в бег*, и такие слова, как *завидят, невзначай*.

Три поэтические реконструкции различного типа: «Тилемахида» Фенелона—Тредиаковского, «Ундина» Ламот-Фуке — Жуковского, «Песни западных славян» Мериме — Пушкина. Общее для них то, что все они — стихотворные переводы прозаических текстов. Различия, однако, кардинальные. Тредиаковский, сохраняя преданность своему образцу, перекладывает роман Фенелона

³² А. С. Грибоедов, Полн. собр. стихотв., Л., «Советский писатель», 1970 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 172.

гекзаметрами — он считает, что объективно признанный, абсолютный и общеобязательный идеал «Приключений Телемака» — эпопея, продолжающая Гомерову «Одиссею». Жуковский возвышает сказку Ламот-Фуке до поэмы, полагая, что замысел немецкого романтика до конца постигнут и осознан только им, русским поэтом, способным придать этому замыслу высокое художественное совершенство; Жуковский руководствуется субъективно понятным, индивидуально-лирическим представлением о собственном идеале, отнюдь не обладающем нормативной общеобязательностью. Пушкин, реконструируя воображаемый подлинник, который якобы лежал в основе «иллирийских стихотворений» Мериме, воссоздает исторически и национально обусловленных посетителей «первобытной» западнославянской поэзии, воссоздает их характеры и свойственную им поэтическую систему. При кажущемся сходстве творческие методы названных трех поэтов различаются между собой, как три эстетики, как три мировоззрения, из которых каждое рождено определенным этапом развития поэтического искусства. Пушкин прошел оба предшествующих этапа и, преодолев их, оказался основоположником реалистического метода в стихотворном переводе.

Переводческая деятельность Пушкина теснейше связана со всей совокупностью его творчества. Переводя, он открывал для русской поэзии все новые стили, художественные пути, неизведанные возможности языка и стиха. Он неустанно экспериментировал, пробуя, как поддается современный ему русский язык на воспроизведение древнегреческих антологических эпиграмм или итальянских сонетов, байроновских сатирических октав или гетевских тирад из «Фауста», шотландской баллады или Дантовых терцин, библейской патетики или стансов средневекового мейстерзингера, испанского романсного стиха или лирических миниатюр Хафиза, латинских застольных песен Катулла или польских романтических баллад Мицкевича. В. В. Виноградов в своем классическом исследовании пушкинского стиля указывал, что «в творчестве Пушкина с начала двадцатых годов разнообразные стили мировой литературы представляли боевой арсенал освоенных поэтом художественных форм, служивших ему прекрасным оружием для реалистического воспроизведения разных эпох и разных сторон действительности. При посредстве их

поэт воплощал, а иногда и пародировал сложнейшие темы и сюжеты. Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту». Исследователь называет среди использованных Пушкиным стилей стили Библии, Корана, Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и заключает: «Пушкин доказал способность русского языка творчески освоить и самостоятельно, оригинально отразить всю накопленную многими веками словесно-художественную культуру Запада и Востока».³³

Проблема пушкинских переводов стоит, таким образом, в одном ряду с другими методами освоения стилей мировой литературы, использованных Пушкиным, — пародией (явной и скрытой), подражанием, контаминацией и т. д. «Протеизм» Пушкина — особая, очень сложная литературоведческая проблема, еще ожидающая исследователя. Свою «теорию подражания» Пушкин изложил наиболее последовательно в рецензии на сборник стихотворений В. Теплякова «Фракийские элегии» (1836), где находим программные строки: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (VII, 420). Те же побуждения толкали Пушкина и на переводческое творчество: надежда открыть новые миры, желание изучить свой образец и дать ему вторую жизнь. При этом Пушкин в неизмеримо большей степени, чем его предшественники (А. Востоков или П. Катенин), решал вопросы не только просодии, не только стиля, но и воссоздания национальных и исторических характеров, требующих — в каждом отдельном случае — лишь одного, строго определенного стихового и, шире, стилистического решения.

До Пушкина содержание и форма поэзии были в большей или меньшей степени разъединены, между ними образовывался некий зазор, приводивший к известной автономности элементов внешней формы; прежде всего

³³ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, стр. 484.

это относится к метру, ритму, лексическому строю стихов. Только в реалистическом творчестве Пушкина все без исключения внутренние и внешние элементы произведения оказались сведенными в систему, управляемую всевластными закономерностями. Смысл, стиль, звук — эти три компонента поэтического слова наконец-то, в поэзии Пушкина, образовали нерасторжимое единство.

Оказалось, что именно в творчестве Пушкина родился поэтический перевод как особое искусство. Кто же не знает, что Жуковский был гением перевода? Однако существование гения еще не свидетельство того, что существует некое искусство. Жуковский был гением лишь в родственной ему области, в другие он даже и не пытался проникнуть. Пушкин же был великим переводчиком поэзии благодаря сущности и направленности своего гения; это Гоголь и имел в виду, когда говорил, что «чтение поэтов всех народов и веков» порождало в Пушкине творческий отклик: «...И как вереп его отклик, как чутко его ухо! Слышишь запах, цвет земли, времени, народа. В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец, в полном смысле этого слова».³⁴ Мысль Гоголя развил Ф. М. Достоевский в знаменитой «Речи о Пушкине». Эти слова Достоевского имеют прямое отношение к оценке места Пушкина в истории русского поэтического перевода: «...наш поэт представляет собою нечто почти даже чудесное, не слыханное и не виденное до него нигде и ни у кого. В самом деле, в европейских литературах были громадной величины художественные гении — Шекспиры, Сервантесы, Шиллеры. Но укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такою способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин... Самые величайшие из европейских поэтов никогда не могли воплотить в себе с такою силой гений чужого, соседнего, может быть, с ними народа, дух его, всю затаенную глубину этого духа и всю тоску его призвания, как мог это проявлять Пушкин... Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую

³⁴ Н. В. Гоголь. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность? — Полн. собр. соч., т. 8, М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 383—384.

национальность... Нет, положительно скажу, не было поэта с такой всемирною отзывчивостью, как Пушкин, и не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном, потому что нигде, ни в каком поэте целого мира такого явления не повторилось».³⁵ Достоевский делал отсюда вывод о «всевропейском и всемирном назначении» русского человека — вывод, связанный с внутренним ходом мысли автора «Братьев Карамазовых». Оценка, которую, вслед за Гоголем, дал гению Пушкина Достоевский, точна. Способность к перевоплощению, всемирная отзывчивость Пушкина не столько свойство специфически русского национального характера, сколько результат реалистического понимания искусства слова, ведущего к абсолютной гармонии содержания и всех элементов внутренней и внешней формы. В его основе лежит конкретно-историческая концепция культурно-исторических эпох и характеров, которая вела к созданию поэзии небывалой до того целостности, абсолютного гармонического единства.³⁶

Впоследствии завоеванное Пушкиным единство нередко нарушалось, внешняя форма нет-нет да вырывалась на волю и изменялась по прихотливому капризу поэта-переводчика, система художественного произведения распадалась и превращалась в арифметическую сумму элементов, забывались открытые и подтвержденные Пушкиным законы соответствий разных языков, исторических эпох и национальных культур, то и дело брали верх ничем, кроме мелочного педантизма, не мотивированные мертвые кальки просодии, даже синтаксиса иноязычных стихотворных текстов, или безудержный субъективный произвол, ломавший достигнутую Пушкиным целостность поэтического творения. Измена пушкинским принципам

³⁵ Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в десяти томах, М., Гослитиздат, т. 10, 1958, стр. 454—456.

³⁶ «...из Византии родственные наднациональные тенденции передалась и в древнерусскую литературу... в русской литературе ее „общевропейскость“ и общечеловечность... дожила до нового времени» (Д. С. Лихачев. Своеобразие пути русской литературы X—XVII вв. — Русская литература, 1972, № 2, стр. 7).

перевода стихов неизменно оказывалась изменой искусству. Сказанное не следует понимать так, будто бы Пушкин достиг высшего уровня художественного развития, превзойти который невозможно. Менялись вкусы, совершенствовалась стихотворная техника, прогрессировала филологическая наука — наука, способствующая чтению и пониманию поэтических произведений. Под изменой Пушкину, а значит, и искусству мы понимаем не движение вперед, но движение назад, от системы — к сумме, от художественной диалектики — к механистической метафизике, от свободного, но и обусловленного железной необходимостью творческого воссоздания иноязычного подлинника — к рабскому копированию или подмене своей ничем не ограниченной фантазией художественной системы переводимого автора. В. Белинский в статье об «Уголино» Николая Полевого (1838) писал о некоторых общих законах художественного творчества, которые можно полностью отнести к поэтическому переводу. Говоря, в сущности, на другую тему, Белинский дал лучшую из возможных критику рабского буквализма в переводе и как бы объяснил принципы пушкинских переводов. Вот они, эти гениальные строки: «...ремесло или мастерство очень удачно подделывается под природу, но только издали, до тех пор, пока не взглянут поближе на его подделки. Обратите внимание на то, как отвратительны восковые статуи, какое неприязненное, враждебное чувство антипатии пробуждают они: точь-в-точь как труп. А между тем в них подражание и близость к природе доведены до последней, почти невозможной степени совершенства. Напротив того, произведения скульптуры, эти мраморные произведения, где глаза и волосы одного цвета со всем телом, — живут и дышат юною, роскошною жизнью, и весело улыбаются, и стыдливо смотрят, и как будто хотят что-то вымолвить... Причина очевидна: в первых форма существует отдельно, сама по себе, а идея сама по себе, или, лучше сказать, форма приискана для идеи и приклеена к ней; во вторых же выражается конкретное слияние идеи с формою и идея существует только через форму. Закон конкретности выходит из закона свободы творчества, основанной на непреложной необходимости. Всякое произведение искусства только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нем нет ничего произвольного, что в нем ни одно слово, ни

один звук, ни одна черта не может замениться другим словом, другим звуком, другою чертою... Художник может переменить не только слово, звук, черту, но всякую форму, даже целую часть своего произведения, но с этой переменою изменяется и форма и идея; и это будет уже не та же идея, не та же форма, только улучшенная, но новая идея, новая форма. Итак, в истинно художественных произведениях, как вышедших из законов необходимости, нет ничего случайного, ничего лишнего, ничего недостаточного, но все необходимо».³⁷

³⁷ В. Г. Белицкий, Полн. собр. соч., т. II, стр. 438—439.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
<i>Глава первая</i> ПО СТУПЕНЯМ ИДЕАЛА	5
<i>Глава вторая</i> СТИХ И СТИЛЬ	28
<i>Глава третья</i> СУМРАЧНЫЙ ГЕРМАНСКИЙ ГЕНИЙ	55
<i>Глава четвертая</i> ОСТРЫЙ ГАЛЛЬСКИЙ СМЫСЛ	116
<i>Глава пятая</i> РУССКАЯ ОКТАВА	155
<i>Глава шестая</i> ЗАВОЕВАНИЕ РЕАЛИЗМА	202

Ефим Григорьевич Эткинд

РУССКИЕ ПОЭТЫ-ПЕРЕВОДЧИКИ ОТ ТРЕДИАКОВСКОГО ДО ПУШКИНА

Утверждено к печати

Редколлекцией серии научно-популярных изданий Академии наук СССР

Редактор издательства Н. Г. Герасимова
Художник Л. А. Яценко
Технический редактор М. Н. Кондратьева
Корректоры Э. В. Гришина и Э. Н. Липина

Сдано в набор 8/1 1973 г. Подписано к печати 21/VI 1973 г. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бумага № 2. Печ. л. 7³/₄ = 13,02 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 13,89
Изд. № 5139. Тип. зак. № 1593. М-17468. Тираж 40000.
Цена в переплете 1 р. 07 к., в обложке 83 коп.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука», 199034, Ленинград, 9 линия, д. 12

83 коп.



**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ
ОТДЕЛЕНИЕ**