

ПОЭТИКА ПЕРЕВОДА

*СБОРНИК
СТАТЕЙ*

1107799



МОСКВА «РАДУГА»

1988

Е. Николова (НРБ),

президент литературной комиссии ФИТ

НЕСКОЛЬКО ВСТУПИТЕЛЬНЫХ СЛОВ

Передо мной стоит приятная, но трудная задача — написать короткое предисловие к сборнику «Поэтика перевода». Я приступаю к ней с чувством благодарности, радости и одновременно смущения — смущения ученицы перед своими учителями.

«Переводчиками не становятся, переводчиками рождаются», — утверждают многие исследователи переводческого искусства. Сама я более склонна согласиться с образно выраженной мыслью незабвенного основателя Международной федерации переводчиков (ФИТ), долгое время бывшего ее президентом, Пьера Франсуа Кайе, с кем мне выпало счастье проработать больше десяти лет. Он говорил, что человек способен всецело посвятить себя этой трудной и благородной профессии только тогда, когда она влечет его, «словно птицу в полет порывы попутного ветра». Не знаю: случайно ли, по стечению ли обстоятельств, но я занялась этой работой и полюбила ее прежде всего благодаря знакомству с неисчерпаемой сокровищницей русской и советской литературы. Таким образом, училась я на опыте, на-

копленном теорией и практикой советской переводческой школы.

Смущение мое тем больше, что сама я занимаюсь переводами прозаических произведений русских и немецкоязычных авторов и никогда не дерзала прикасаться к поэзии, к поэтическому слову. Тем не менее я решила рискнуть написать это предисловие, рассчитывая найти опору в тех пятидесяти с лишним произведениях, что за три десятилетия обогатили мой скромный опыт переводчика-практика, а также надеясь на то, что за двадцать лет работы в руководстве Международной федерации переводчиков мне удалось расширить свой кругозор и понять, какое место занимает профессия переводчика на карте мира.

Трудная, благородная, нередко требующая изрядного мужества профессия переводчика стала необходима человечеству с тех пор, как оно — согласно библейской легенде — заговорило на разных языках. Переводчики были нужны в дни мира и войны, во время грабительских нашествий и мирных путешествий, при ведении торговли. Без них было бы немыслимо общение между народами. Работа переводчиков способствовала сближению далеких культур — европейской и арабской, античной и современной, восточной и западной. Таким образом люди имели возможность знакомиться с различными течениями в философии и культуре народов мира, узнавать об общественном устройстве их стран, о развитии гуманитарных наук. Благодаря созидательной деятельности переводчиков народы разных стран приобщались к вершинам научной и художественной мысли, достигнутым человеческим гением. Поэтому, начиная с древности и кончая нашими днями, перевод как феномен постоянно занимал мыслителей и поэтов, переводчиков и писателей. Из их афоризмов,

крылатых высказываний, рекомендаций и остроумных замечаний, обусловленных взглядами и вкусами соответствующих эпох, можно было бы составить немало томов. И сегодня, когда далеко не все переводчики работают в кабинетной тиши, отгородившись от всего мира, как их патрон св. Иероним (вспомните гравюру Дюрера 1514 года: тихая комната, освещенная мягким солнечным светом, св. Иероним сидит за столом, погруженный в работу, собака и лев дремлют в тишине, книги и прочие детали картины подчеркивают атмосферу напряженной умственной работы), когда труд переводчиков уже не окружен ореолом таинственности, интерес к проблемам перевода во всем многообразии связанных с ними аспектов не прекращается — он нарастает во всех странах. И совершенно закономерно, что для литературоведов, языковедов, культурологов и философов главные и наиболее интересные проблемы связаны с художественным переводом. Много пишут и спорят о его сущности, специфике, функциях. Существует понимание того, что, претворяя произведение искусства, перенося его из одной культурной среды в другую, при этом стремясь к тому, чтобы оно сразу же укоренилось в ней с той же легкостью, что и в родной культурной почве, переводчик осуществляет сложный психологический и творческий процесс. Но как удастся ему создать иллюзию, будто художественное произведение и было написано на родном языке читателя, какой волшебной красотой оно пленяет его, заставляя напрягать все силы таланта, чтобы донести ее до читателя? Что за чудодейственной силой обладает переводчик, которому по плечу сблизить друг с другом еще недавно незнакомых авторов и читателей, который может заставить их распахнуть свои души, стать друзьями, полюбить, наконец, друг друга? Лауреат Нобелевской премии за 1961 год Иво

Андрич как-то сравнил переводчика с путешественником, у которого хватает мужества взять читателя за руку и вместе с Данте, Гёте, Сервантесом, Шекспиром или Толстым раскрыть перед ним картины неизвестных эпох и миров. Причем неизвестных не только читателю, но и самому переводчику. Что нужно хорошему переводчику, чтобы овладеть таким мастерством? Достаточно ли для этого только знания языка, интеллигентности, интуиции, развитого эстетического чувства? Умения подобно художнику видеть пейзаж и передать его красоту, не утомляя взгляд лишними подробностями? Значит, переводчик должен обладать творческим воображением, ассоциативным мышлением, способностью выбирать необходимые средства, широким кругозором в различных областях: языково-стилистической, культурно-исторической, литературно-художественной. И это только применительно к переводу беллетристики! Что же говорить о переводе стихов, требующем умения передать волнение души с помощью поэтических образов и метафор — это такое таинство, какое возможно только при наличии огромного таланта и напряжения всех душевных сил. Переводчик поэзии должен с легкостью фокусника владеть всеми приемами, позволяющими найти единственно верные — нежные, взволнованные, восторженные или гневные — слова, которые и делают поэзию поэзией. Овладеть языком поэтических ассоциаций, утонченной системой метафорического мышления, проникнуть во внутренний смысл слов, понять значение формы — все это трудно, но необходимо, чтобы воссоздать западающие в душу строки. Прекрасный поэт Христо Радевский, один из наиболее уважаемых в нашей стране переводчиков поэзии, долгие годы знакомивший болгарских читателей с творчеством советских поэтов, сравнивал перевод лирического

стихотворения с исполнением музыкального произведения: каждый исполнитель — певец или музыкант — может по-своему интерпретировать его, главное условие — чтобы это была талантливая интерпретация.

Из не очень стройно изложенных здесь мыслей вытекает, что перевод — это не механический процесс, а творчество, что у хорошего переводчика предполагается наличие творческой индивидуальности (впрочем, какое творчество не предполагает индивидуальности?), способности пробиться через оболочку языка, понять особенности авторского восприятия, воссоздать художественную действительность, скрывающуюся за словами. (До сих пор никто не дал себе труда посчитать, во сколько раз богаче должен быть словарь переводчика по сравнению со словарем обычного человека, не имеющего ничего общего с переводом. Никто не подумал, хватает ли человеческой жизни на то, чтобы накопить те знания, которые нужны переводчику для его работы.) «А у стихотворца язык то же, что крылья у птицы, что материал у ваятеля, что краски у живописца», — писал К. Батюшков.

Теория перевода, выделившаяся в последние десятилетия в самостоятельную научную дисциплину, изучает его как особый вид искусства, как литературное творчество — с присущими ему трудностями, спецификой, проблематикой. Но, будучи искусством, является ли перевод профессией, а если да, то с каких пор? По свидетельству Геродота, перевод признавался профессией еще во время правления египетского фараона Псамметиха (VII в. до н. э.). Несомненно, во все времена работа переводчиков имела важное международное и социально-культурное значение. Ведь для того, чтобы развивать, сохранять и обогащать человеческую культуру, одного только

взаимопонимания между государственными деятелями было мало, нужно было еще, чтобы народы мира узнавали о жизни друг друга из литературных источников.

Впервые в истории переводчики вышли на международную арену в 1953 году, когда горстка энтузиастов из пяти стран во главе с Пьером Франсуа Кайе собралась в здании парижской Сорбонны и учредила Международную федерацию переводчиков — *Fédération Internationale des Traducteurs, International Federation of Translators (FIT)*. С момента своего возникновения Федерация стала бороться за укрепление общественного и профессионального престижа переводчиков, за повышение их роли в развитии современной культуры, встала на защиту их моральных и материальных интересов. Только такой человек, как П. Ф. Кайе, француз по национальности и космополит в душе, благодаря своему таланту оратора, огромному обаянию и незаурядному умению спланировать людей, связывать их узами дружбы и товарищеских отношений, мог поддерживать огонь энтузиазма в те первые после опустошительной войны годы, когда в мире остро ощущалась нехватка материальных ресурсов, когда было утрачено много культурных ценностей, а люди потеряли веру. Усилия неутомимых энтузиастов не пропали втуне — ныне членами ФИТ являются 49 национальных союзов переводчиков, действующих на различных континентах.

Условное деление на литературный и нелитературный (научно-технический) перевод было принято руководством Федерации на том основании, что как в процессе переводческой деятельности, так и в методах решения переводческих проблем имеются существенные различия. При этом, конечно, руководство Федерации не выпускало из поля зрения и дру-

гие виды переводческой деятельности. Тем не менее сначала были созданы две основные комиссии ФИТ — литературного и научно-технического перевода (1970). Поскольку в большинстве национальных организаций, вошедших в Федерацию, состояли главным образом переводчики, работавшие преимущественно в области научно-технического перевода, комиссии, которую я, к своей радости и печали, возглавила с первых же дней ее существования, пришлось вступить в борьбу за повышение авторитета переводчиков художественной литературы, чтобы они смогли занять достойное место на ступенях общественной лестницы. На VIII конгрессе ФИТ, проходившем в Ницце в 1974 году, было решено включать в программу всех будущих конгрессов ФИТ вопросы художественного перевода. Контакты с отдельными национальными организациями переводчиков поддерживались с помощью сети национальных корреспондентов через анкеты, обращения, письма.

Постепенно ФИТ превращалась в мощную международную организацию, в ней были созданы комитеты, в задачу которых входило изучение различных жанров перевода и связанных с ними проблем переводческой деятельности. И, к моему глубокому удовлетворению, был создан специальный комитет по переводной поэзии — его возглавил С. Гончаренко. Для его учреждения у руководства ФИТ были все основания, ибо определение «высокое искусство» больше всего приложимо именно к поэтическому переводу. Конечно, и при переводе прозы, и при переводе поэзии переводчик работает с одним и тем же материалом — языком, через который выражаются мысли и чувства. Однако для поэзии характерно другое художественно-образное мышление, другой образный строй, поэтому все аспекты поэтического творчества должны рассматриваться особо, отдель-

но от прозы, включая и такой аспект, как обучение поэтическому переводу, то есть передачу тех знаний, которые помогут молодым переводчикам еще со студенческой скамьи воспитать свой поэтический вкус, включиться в эту увлекательную работу.

Странное это занятие — перевод. Однако Лютер сказал со вздохом: «Эх, переводом способен заниматься не каждый, как это думают глупые святоши. Для этого нужно иметь верное, усердное, благоговейное, отзывчивое, опытное, обученное, чувствительное и доброе сердце».

Один коллега из Финляндии весьма точно заметил, что тот, кто берется переводить литературу, должен знать, что он будет распоряжаться своим временем, зависеть от оплаты своего труда и станет рабом неизлечимой страсти. Наверное, об этом странном занятии можно говорить бесконечно.

И лишь одно бесспорно — никогда раньше в истории человечества деятельность переводчиков не имела такого значения, как в современном мире. Переводные книги свободно путешествуют по странам, не желая даже знать о существовании границ, не запрашивая виз.

Скромный человек, сидящий за письменным столом, мастерски владеет двумя языками — в отличие от писателя, которого переводит. Иногда с чужим языком ему приходится чуть ли не воевать. Но он неизменно находит способы и средства преодолеть сопротивление чужого языка, не прибегая к насилию. Каждая переведенная книга — это еще один кирпичик, заложенный в здание человеческой культуры, послание и призыв к будущему, в котором не должно быть места вражде и войнам. Позвольте мне закончить словами еще одного президента ФИТ, Златко Гориана, много сделавшего для успешного развития переводческого дела в мире и для того, чтобы социа-

листические страны стали членами ФИТ. В своем приветственном выступлении на IV конгрессе ФИТ в Дубровнике (1963) он подчеркнул: «Слово все еще остается сильнее меча. И когда последний переводчик замолчит или выпустит из рук перо, на земле заговорят орудия. Что это значит и как будет выглядеть мир после этого, мы все хорошо понимаем. Нас, переводчиков, можно считать символами мира и человечности».

I

Л. Гинзбург (СССР)

В поисках Святого Грааля

(отрывки)

«Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда, как желтый одуванчик у забора, как лопухи и лебеда», — сказано в известном стихотворении Ахматовой. А переводы? Из чего произрастают они?

О, конечно, мы знаем: из высокой потребности высказаться посредством перевода, устами другого автора, пропустив себя через него (а не только его через себя!), из желания поведать своему читателю то, что в подлиннике потрясло вас самого, из необходимости или жажды открывать неоткрытое, неизвестное... Но все это — общие положения, это известно.

На самом деле переводы, как и стихи, непременно рождаются из сора повседневности, из сора жизни, из сора неприбранного человеческого бытия. При этом побудительные причины для начала работы могут быть совершенно разные: увлеченность темой, вдохновение, издательский заказ...

Немецкие народные баллады я начал переводить, следуя урокам Маршака, влюбленный в его шотландские и английские народные баллады, в рамках его школы. Но хорошо помню, как, прочитав в «Ино-

странной литературе» Франсуа Вийона в переводе Эренбурга, с его же предисловием, испытал непреодолимое желание прикоснуться к причудливому средневековому миру, вдохнуть острый аромат старины, ощутить строптивость свободной поэтической личности. Такому восприятию в немалой степени способствовала и вступительная статья — одно из ярких эренбурговских эссе на историческую тему.

Эта журнальная подборка стала своего рода толчком к работе, сыгравшей важную роль в моей литературной биографии. Внутренняя тема была подсказана, оставалось найти материал, которым и явились немецкие народные баллады, добытые из многих источников и составившие небольшую книжечку.

В первой своей работе над немецкой стариной я опирался и на пастернаковский перевод «Фауста», с его особым ощущением темных закоулков средневекового немецкого мышления и закоулков средневековых немецких городов: попав в 1956 году впервые в Лейпциг и Веймар, я узнал пастернаковские строки...

Еще до немецких народных баллад в моей жизни произошла встреча с молодым Шиллером, с его ранней лирикой, а затем — с «Лагерем Валленштейна». И все же я считаю эту встречу всего лишь (вернее сказать, не «всего лишь», а прежде всего) школой для дальнейшего продвижения вглубь. Надо было вникнуть в Шиллера, чтобы потом попытаться понять и народные баллады, и поэзию Тридцатилетней войны, и лирику вагантов. Шиллер приоткрыл мне то, что именуется немецким духом, немецкой субстанцией, — тайну немецкого поэтического воображения.

Но из чего рождаются переводы? Как они возникают? Я еще опишу подробно свои мучения, связан-

ные с переводом шиллеровского стихотворения «Раздел земли». Всего лишь одно словцо — отделяемая приставка «hin» — определило тогда интонацию стихотворения, судьбу перевода, а может быть, и всю мою дальнейшую переводческую судьбу. Я понял, что, из какого бы «сора» переводное стихотворение ни росло, вначале все равно должно стоять слово подлинника.

«Переводя, смотрите не только в бумагу, но и в окно», — справедливо наставлял переводчиков Маршак, предостерегая их от мертвой академической книжности.

Однако из этого вовсе не следует, что, «глядя в окно», можно забыть про «бумагу», то есть не контролировать себя с помощью словаря, точного знания текста, не располагать необходимыми литературоведческими, историческими и прочими сведениями. В переводе поэзия встречается с филологией, вдохновенный порыв — с кропотливым исследованием. Даже на высшей точке вдохновения переводчик вынужден остерегаться, что его может унести далеко в сторону от подлинника, от материи первоисточника.

Все это, разумеется, не снимает главного требования к переводам и переводчикам: таланта, артистизма, поэтического изящества. Перевод, несомненно, является формой литературоведческого исследования, но только в том случае, если он художественно состоятелен.

В свой черед поэт чувствует себя намного свободнее, если он в достаточной степени оснащен знанием. Право на творческую вольность, на дерзание, на смелый и неожиданный ход дает лишь полное и всестороннее владение оригиналом.

Одно связано с другим.

Я переводил раннего Шиллера — «Мужицкую серенаду», «Вытрезвление Бахуса», мне надо было

выявить и обосновать фольклорную подоплеку его юношеской лирики, пробиться не к мраморному божеству, не к Шиллеру бюстов и памятников, а к молодому белобрысому лекарю: нигде так не чувствуешь Шиллера, как на убогом чердаке его дома в лейпцигском предместье Голис. Но чердак так бы и остался музеем, если бы в первооснове восприятия не лежали шиллеровские стихи с их неповторимым ладом, лексикой, строфикой...

В переводе «Лагеря Валленштейна» встреча переводчика с автором шла как бы с другого конца. В этой работе ожил опыт моих шести с половиной армейских лет. Я слышал ржание коней, скрип повозок, байки полковых балагуров, рассудительную речь бывалых солдат. Да, конечно, я переводил не кого-нибудь, а Шиллера, дышал Германией, немецкой музой, полюбившимся мне «книттельферзом» — немецким раёшным стихом. Но при мне, со мной были и приамурские сопки, землянки, мои товарищи, с которыми я служил. В шиллеровский текст стали входить «стрельбище», «караульная будка», «поверка». Расстрига-капуцин в своей потешной проповеди кричал: «... в бога мать!» — причем делал это в достаточно верном соответствии с тем, что он произносил в подлиннике. Отчаянная бесшабашность, грубость, щемящая нежность, подневольность и повышенное чувство собственного достоинства — все, что перемешалось в жизни, было записано Шиллером в его народной драме.

Работая, я меньше всего думал о литературоведческих определениях, но, заканчивая тот или иной эпизод, всякий раз заглядывал в пособия, чтобы не ошибиться в трактовке образов, в реалиях или в передаче особенно важных мест, вплоть до формул, ставших в немецком оригинале классическими.

Я убежден, что каждый перевод не может не со-

держат в себе внутренней темы, которую привнесит в свой труд переводчик, нет перевода без «сверхзадачи».

Темой немецких народных баллад было для меня гармоническое согласие с жизнью, присущее народному мышлению. В лирике вагантов я читал буйство, протест, активное неповиновение мертвым догмам, канонам, противопоставление радости жизни унылому, бездушному и ханжескому «порядку», который на самом деле есть высший беспорядок и вакханалия...

Переводы «растут» не сразу. Между текстом и сердцем переводчика может годами не возникать никакого контакта.

«Марата» Петера Вайса я не мог прогрызть около двух лет, хотя присаживался к столу, чтобы начать перевод, почти ежедневно. И только однажды, внезапно найдя неожиданную рифму: «театра — психиатра», зажегся так, что перевел пьесу залпом, за месяц.

Поэзия немецкого барокко (XVII век), работа, которой я из всего, что сделал, придаю едва ли не главное значение, оставалась мне долгое время неизвестной, пока на нее не обратил мое внимание Стефан Херmlin. Точно могу сказать, где и когда это было: в доме у Маргариты Алигер 7 ноября 1960 года. Он назвал мне несколько источников и среди них книгу Бехера «Слезы отечества» — антологию немецкой поэзии XVI—XVII веков.

Я стал читать то, чем потом жил — ничего другого делать не мог, только переводил эти стихи, — но тогда глаз даже не остановился ни на чем, скользил по страницам, не было ни одного стихотворения, которое хотя бы одной строкой просматривалось как будущий перевод, пока в 1961 году, глубокой зимой, в дни тяжелой болезни моей матери, не зацепился за

строчку сонета Грифиуса — «Мы все еще в беде, нам горше, чем доселе...», не сцепил ее с другой...

Так началась книга «Слово скорби и утешения» — работа, практически завершенная лишь в 1973—1975 годах. В подлиннике содержались размышления о судьбах Европы, о пагубе войны и отчаянном ей противодействии. Но ведь не только о войне и о мире шла здесь речь. В стихах XVII века сама война представляла как наказание человечеству за его слепоту, за греховность, за своекорыстие. Ставился вопрос: быть или не быть, жить или не жить, а если жить, то как: в рабстве, в глупости, в темноте или в свободе, в любви, в созидании земных благ? Ставились большие кардинальные вопросы жизни и смерти не только отдельного человека, но и всего человечества, сопричастного каждому отдельному человеку, причем ставились неистово, мощно...

Именно этим меня захватила поэзия немецкого барокко, и в переводы я «вбивал» именно эту — уже не только Грифиуса, Опица, Флеминга, Гергардта, но как бы и свою — идею...

Справедливо говорят: важно побывать в стране поэта или на месте действия произведения, которое переводишь. Работая над поэзией XVII века, я побывал, кажется, на местах всех главных сражений Тридцатилетней войны: видел и Белую гору в Праге, и сожженный когда-то войсками генерала Тилли Магдебург, выдержавший осаду Штральзунд, города Силезии, поле битвы под Лейпцигом, в Лютцене, где убили шведского короля Густава Адольфа, кусок земли, который и сейчас еще принадлежит шведскому правительству и куда ежегодно на торжественную церемонию съезжаются шведы, видел замок в Хебе (Эгере), где был заколот Валленштейн, и даже трогал рукой наконечник копья, которым его закололи...

В музеях хранятся ржавые ядра, пищали, желез-

ные, с потайными замками сундуки войсковых казначеев, ветхие, выцветшие штандарты... И все это, включая, конечно, архитектуру барокко, нужно было увидеть, все это позже мне пригодилось. Но гораздо важней было проникнуться тем тревожным мироощущением, которое испытываешь, странствуя по городам и дорогам Европы, приобщаясь ко множеству судеб, из которых складывалась единая европейская судьба. История здесь взывает к современности: взглядишь в мои памятники, в мои могилы, в мои шрамы!.. Да не пройдет для тебя бесследно мой опыт!..

Я переводил поэтов XVII века, с их предостерегающим, гражданственным пафосом, рожденным в пламени Тридцатилетней войны, передо мной вставали «священные камни Европы»: не только акрополи и колизеи, но сизые, сиреневые, серые европейские каменные улицы — дом к дому, булыжник, брусчатые мостовые. Европа вся каменная, и «священные камни» — не одни лишь соборы и королевские замки, но и набитые людьми каменные дома, которые могут вдруг рухнуть, если их не защитить, — посыплется стекла, погаснут витрины, сгорят книги...

Строки «барочных» стихов словно корчились, кривились от боли — не от этой ли боли их дисгармоничность?

И все же одного этого ощущения для перевода было недостаточно.

В лирике барокко особенно важно воспроизвести приметы стиля — такие, например, как эмблематика, колоризм, звукопись. В стихах имитировались шум дождя, ветра, пушечная пальба, треск фейерверка. Были стихи, как бы написанные красками — рыжие строки осени, холодная белизна зимы. Стихи изобиловали эмблемами: «...замшелая стена, пещера, череп, кость...»

Конечно, у переводчика нет ящика с приемами,

с «изобразительными средствами». Как и оригинальный поэт, он берет их из жизни, из окружающего мира, с той лишь разницей, что берет только по велению подлинника.

В стихотворении Зигмунда фон Биркена «Осенняя песнь Флоридана» нужно было передать грохот телег, стук падающих на землю плодов, звуки и цвета урожайного праздника...

Был теплый и влажный, серый сентябрьский день. Безуспешно проведя несколько часов за письменным столом, я вышел на улицу. В голове вертелись обрывки немецких строк.

У овощной палатки разгружали виноград, яблоки, рабочие с грохотом ставили на землю дощатые ящики. Прогромыхал, подпрыгивая, грузовик с надписью на борту «уборочная»...

Неожиданно пришедшее слово «громыхать» сделалось ключевым. Застывшие в тисках оригинала строки сдвинулись, пошли:

Загромыхали телеги, подводы.
Ну-ка! Живей! Начинаются роды!
Все на сносях... И поля, и сады
Ждут не дождутся мгновенья рожденья:
Сам Флоридан собирает плоды!..

Откуда берется лексика перевода, из чего она складывается? Неужели перевод есть только перевод значений или в него входит собственный словарь переводчика, накопленный за жизнь, в повседневном быту, вычитанный из книг? Есть профессиональное свойство схватывать свежее слово на лету, выдерживать его из читаемой книги.

Совсем мальчишкой в дурацкой частушке я услышал словцо «скидывать»... Прошли годы, я переводил состоящую из забавных трехстиший народную балладу о том, как солдаты зашли погреться в корчму. В одно из трехстиший надо было уложить такое примерно содержание: солдат снимает с себя снаряжение, хозяйка наливает ему вина и подносит жареную рыбу.

Я бился над этими тремя строчками бесконечно, вертел их и так и сяк — ничего не получалось.

Однажды я ехал по Пироговке, вдали золотились купола Новодевичьего монастыря... «Хозяйка налила вина...», «Вина хозяйка налила...», «Вина хозяйка подает...» И вдруг из глубины подсознания вынырнуло то забытое, потерянное, оказавшееся спасительным слово:

Солдат свой ранец скидает.
Вина хозяйка подает
И запеченной рыбки...

«Когда б вы знали, из какого сора...»

Переводчик вмещает в себя множество действительностей, тысячи жизней: авторов, персонажей. Разве все это, помноженное на его собственную жизнь, не достойно стать предметом романа?

И. Кашкин (СССР)

**О методе и школе
советского художественного перевода
(фрагмент)**

Могут спросить: существует ли этот метод и эта школа? Каковы основные их особенности? Какова связь их с социалистическим реализмом как методом советской литературы?

Прежде чем пытаться ответить на эти трудные вопросы, приходится показать, хотя бы на отдельных примерах, другие переводческие методы и определить их уместность в сегодняшнем советском переводе. Проверим эту уместность, так сказать, доказательством от противного и начнем с конкретного примера.

Вот перевод стихотворения Гёте «Песнь и изваянье»:

Образуя тело, грек
Пусть сминает глину,
Пусть ликует человек
Рук творящих сыну.
Нам же слаще почерпать
Из Евфрата воду
И *текучую*, рукой,
Разгребать *природу*.
Так остудим мы сердца,
Песня же возгрянет,
Коль чиста рука певца,—
Влага плотной станет.

Читаешь этот перевод и глазам не веришь — неужели Гёте мог сочинить подобную заумь? Конечно нет! В подлиннике у него далеко не простым, но вполне понятным языком противопоставлено материальное искусство ваятелей Древней Греции зыбкой, как вода, песне. Стоит пропеть ее от чистого сердца, и она станет столь же осязаемой, как изваяние. Итак, пусть грек лепит из глины статую и восторгается творением (сыном) своих рук, — мне милее ощутить живую, текучую струю реки Евфрата, и если остужу ее пожар души, он зазвучит песнью, и если чиста будет ладонь певца, вода станет осязательней той глины. А в переводе из неточных и бессвязных слов не возникает образ. В самом деле: какой это человек и притом *рук творящих сыну*? Что это за *текучая* природа? Что это за *влага*, если выше была вода? Где связь между остуженными «сердцами» и «возгрянувшей» песнью? Ритм и рифма здесь существуют как бы для себя. Форма не выражает сути, несмотря на мнимую, внешнюю точность перевода. Так что же здесь — переводческая безграмотность или беспомощность? Ни то и ни другое. Это сознательная установка переводчика на подавление в себе сознательного подхода к подлиннику как к единому целому и стремление сохранить во что бы то ни стало и прежде всего лишь отдельные частности оригинала. Здесь в полной мере проявлено ложное самоограничение переводчика, доходящее до полного самоустранения и граничащее с безответственностью. На все упреки подобные переводчики обычно отвечают: «Помилуйте, так в подлиннике. У Гёте есть и глина, и сын, и руки. Я передал *все слова* оригинала и не виноват, что вы их не понимаете».

Однако мнимо точной передачи слов и рифм еще далеко не достаточно. В начале творческого процесса у каждого писателя лежат мысль и поэтический об-

раз, неотделимые от слова и выражаемые словом. И для человека, приступающего к переводу художественного текста, в основе должен быть не изолированный и условный словесный знак и не строй языка, на котором написан подлинник, а прежде всего само произведение в целом, его живой образ, освещающий все детали. При формальном подходе к переводу образ умирает, пропадает живая связь частей и «точно» переданные слова теряют всякий смысл.

Формальное копирование может привести только к распаду художественного единства и вовсе неуместно для советского переводчика наших дней, хотя, ссылаясь на всякие идеалистические абстракции и с легкой руки издательства «Academia», так переводили у нас еще в начале 30-х годов. Ведь приведенный выше перевод напечатан дважды: в томе I (стр. 347) и в томе X (стр. 375—376) Полного собрания сочинений Гёте.

К счастью, подобные апофеозы непонятности и переводческого шаманства были недолговечны, их скоро изжили, правда после упорной борьбы. Прочитанный перевод — уже давно пройденный этап и для самого переводчика, С. В. Шервинского.

А вот другой типичный случай (не самый плохой и не самый хороший) перевода по несколько другому методу:

Шестнадцатого все увидели, что *вскачь*
Два мчатся всадника,— и *обманулись сильно*,
В них казаков признав; *ошиблись так, хоть плачь*.
И кладь у них была не *чересчур* обильна,
Рубашки три на *двух*,— и пара жалких кляч
Украинских несли их по дороге *пыльной*,
Но, *лишь приблизились*, и стало видно *вмиг*,
Что то Суворов был и рядом *проводник*.

В этом переводе Г. Шенгели одной из строф «Дон Жуана» сохранены «рубашки три на *двух*» (очевид-

но, «на двоих») и «украинские клячи» — и это сохранение деталей само по себе вовсе не плохо. Плохо другое: то, что клячи обременили строфу излишней сбруей (см., например, примышленный для рифмы оборот «ошиблись так, хоть плачь», лишнее при глаголе «мчаться» «вскачь», необязательное «по дороге пыльной» и т. п.). Плохо то, что «чересчур много» для одной строфы добавочных ненужных слов («сильно», «вмиг», «и рядом проводник», «но лишь приблизились» и пр.). Таким ненужностям нет места в стремительном, легком пятистопнике Байрона, которого здесь интересовала не кладь, а прежде всего самый факт приезда великого полководца под осажденный Измаил. Задача переводчика была в том, чтобы, не растеряв кладь, нō и не перегружая строфу тяжелым багажом, сохранить прямое утверждение, которое в неприятязательном переводе Козлова звучит так:

Без багажа, в наряде небогатом:
То ехали Суворов с провожатым.

Как и во всем переводе «Дон Жуана», у Г. Шенгели здесь много излишних мелочей и одно важное упущение: человек заслонен всякими аксессуарами, тесно человеку в строфе, не «видно вмиг, что то Суворов был», как не видно верного его облика и во всем переводе поэмы.

Что же это, случайность? Нет, это выдержанная во всем переводе «Дон Жуана» установка на максимальный процент переданных деталей, на мнимую полноту, на сохранение всего частного, что приводит к утере главного. А ведь не кто иной, как Суворов, любил утверждать, что побеждают не числом, а умением. Этот простой случай не очень показателен для формалистической скованности, свойственной этому переводу «Дон Жуана». Тут просто пример пере-

числительного, натуралистического метода в переводе, который тоже не может считаться сегодня уместным, хотя, исходя из механистических традиций формалистов, так переводил Г. Шенгели даже в середине 40-х годов. Ведь эта строфа напечатана в 1947 году, на стр. 265 нового перевода «Дон Жуана».

В обоих этих примерах переводов натуралистического толка подлинник явно ухудшен. Столь же явно плохи и проявления субъективизма, и случаи всевозможных переводческих отсебятин, и случаи, когда в переводе подчеркиваются слабости, присущие автору подлинника, иной раз незаметные на языке оригинала, но обнаженные и доведенные до абсурда в таком переводе.

Опасна и другая разновидность субъективистской трактовки подлинника: случаи, когда подлинник наделяется несвойственными ему качествами. Например, эпический текст начинает вдруг в переводе звучать лирически и т. п.

Или, например, в переводе «Фауста» Гёте читаешь такие строки:

На улице толпа и гомон,
И площади их не вместить.
Вот стали в колокол звонить,
И вот уж жезл судейский сломан.
Мне крутят руки на спине
И тащат силою на плаху.
Все содрогаются от страха
И ждут, со мною наравне,
Мне предназначенного взмаха
В последней, смертной тишине! —

и восхищаешься: настолько это само по себе ярко и талантливо. Но с переводческой точки зрения можно ли считать эти строки в числе бесспорных переводческих побед Б. Пастернака? Нет. Ведь эти строки — не самостоятельное лирическое стихотворение,

а хотя и важный, но всего лишь штрих в обрисовке образа. Даже восхищенный этим переводом читатель все же вправе спросить: да подходят ли простодушной, наивной Маргарите те большой силы стремительные ямбы, которые вкладывает в ее уста переводчик Б. Пастернак, вместо прерывистой, захлебывающейся жалобы Маргариты у Гёте?

Что же это, недосмотр переводчика? Нет. Это определенная установка на своеволие таланта, в данном случае — на повышенную экспрессивность, с риском нарушения авторского образа. Это яркий случай крайне соблазнительного выделения детали, это пример импрессионистического метода перевода, который не свойствен большинству советских переводчиков, да в целом и переводческой работе самого Б. Пастернака.

Переводчики — люди своего времени и народа; истолкование подлинника — неотъемлемое их право. Не существует художественного перевода без определенного осмысления и истолкования подлинника: интерпретация в пределах понятия «перевод» не ограничивается одним-единственным вариантом. Иначе как могли бы существовать на русском языке десятки переводов «Гамлета»? Повторяя друг друга, они слились бы в один.

У перевода есть свои жесткие законы, обязательные и для величайших талантов. Это прекрасно понимал Пушкин. Он начал было переводить «Конрада Валленрода» непосредственно с польского и очень точно; должно быть, сам изумился, насколько это местами получается скованно-архаично, и бросил, сказав, по воспоминаниям К. Полевого, что не умеет переводить. Даже Пушкин не сразу вышел на тот путь, который привел его впоследствии к блестящим переводам из того же Мицкевича («Будрыс и его сыновья»), из античных поэтов.

Каждый опытный переводчик знает, что из-за несовпадения языковых систем и эстетических норм приходится заменять некоторые детали подлинника другими, возникающими только в переводе. Но искусство переводчика художественной литературы состоит и в том, чтобы держаться при этом в границах, допускаемых подлинником, и при любом «перевыражении» соразмерно сохранять пропорции подлинника.

Необходимость эту понимал и Лермонтов и подчинялся ей. Так, например, взявшись за перевод байроновского стихотворения «Farewell», английские строки:

*These lips are mute, these eyes are dry;
But in my breast and in my brain
Awake the pangs that pass not by,
The thought that ne'er shall sleep again...—*

где Байрон простыми словами выражает простые мысли, Лермонтов первоначально перевел так:

Уста молчат, засох мой взор,
Но подавили грудь и ум
Непроходимых мук собор,
С толпой неусыпимых дум.

Сквозь прозрачный текст Байрона здесь бурно прорвалось свое, лермонтовское. Взыскательный к себе поэт признал этот вариант переводческой неудачей: должно быть, слишком выделялась своей непомерной силой эта строфа.

Лермонтов попытался пригасить свой перевод и дал в окончательном тексте более простой и близкий Байрону вариант:

Нет слез в очах, уста молчат,
От тайных дум томится грудь,
И эти думы — вечный яд, —
Им не пройти, им не уснуть!

Но и эти, сами по себе хорошие, строки не удовлетворяли его. Сначала он утверждал свою волю — не получилось как перевод, потом подчинил себя автору — не прозвучало для него как поэзия. И он не включил это стихотворение в отобранные им самим для печати стихи. Поэт Лермонтов показал себя переводчиком с высоким сознанием ответственности перед автором и читателями.

Пример взыскательности Лермонтова особенно поучителен для тех, кто, равняясь на верные подлиннику, но ярко индивидуальные переводы лучших наших мастеров, претендуют на свою особую переводческую манеру. Приходится разобратся, в чем, собственно, состоит задача переводчика. На наш взгляд, прежде всего в том, чтобы не утратить лица автора, сохранив собственное лицо честного и вдумчивого истолкователя авторской воли. В том, чтобы не ослабить силы, яркости, образности подлинника, а если он легок и прост, не отяжелить его. Затем в том, чтобы своим переводом не только не нанести ущерба русскому языку и литературе, а, наоборот, по-сильно обогатить тем, чем может обогатить их переведенное произведение. Вот, собственно, главное, а остальное приложится, и тогда по переводу видно будет, почерк ли это вдумчивого истолкователя или попросту росчерк неоправданного домысла. Чуткий читатель сразу видит, где обоснованное истолкование, своя манера мастера, где робкая каллиграфическая копия ремесленника, а где произвольная манерность дилетанта.

М. Гаспаров (СССР)

Брюсов и буквализм

(По неизданным материалам к переводу «Энеиды»)

ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИСКУССИИ

(вступление Л. Озерова)

Труды М. Л. Гаспарова по античной филологии и стиховедению создали ему имя талантливого и серьезного ученого, в равной степени владеющего и искусством анализа, и наукой широких выводов. Язык, стиль, стих, его воплощение и перевоплощение живо интересуют ученого.

Новая работа М. Л. Гаспарова вводит нас в лабораторию одного из видных поэтов и переводчиков нашего века. Основанная на большом фактическом материале, статья эта раздвигает рамки темы и ставит вопрос о переводческом буквализме вообще, имеющем в нашем цехе своих противников и своих защитников. Автор статьи говорит о Брюсове: «Буквализм был для него не «издержкой производства», а сознательно поставленным перед собой заданием». Это сказано весьма определенно! Далее: «...вопрос о буквализме в переводческом искусстве требует пересмотра с каждым новым шагом русской культуры». Не менее существенное заявление! Это — позиция ученого. Это, как показывает практика и теория перевода, мнение

не одного лишь М. Л. Гаспарова. И это не может не волновать всех, кому близко и дорого высокое искусство перевода.

Итак: буква или дух? Это в известной степени полярные точки переводческой работы. А между этими полюсами — неисчислимое множество тонов и полутонов, переходных оттенков, приближающих ту или иную попытку то к первому случаю — к букве, то ко второму случаю — к духу, то к копии, то к творчески воссозданному портрету.

Редкие люди — и то по недоразумению или недомыслию — возражали против эпитета «творческий» в отношении искусства перевода. Собственно, и предполагалось, что если это искусство, то оно, несомненно, творчество. А вместе с тем что-то в искусстве перевода и от науки. И это очень важное «что-то». Дозировка того и другого — искусства и науки — бесполезна, рецепты нелепы, так как в каждом отдельном случае вступает в силу очарование таланта, индивидуальности и их детища — самобытности.

В одних случаях «творческий перевод» — это синоним глубокого проникновения в оригинал, в его суть и стиль, в других случаях тот же «творческий перевод» — это синоним вольности, своеволия, еще больше — свободы от оригинала. Замечено, что такая вольность, такое своеволие, такая свобода от оригинала заходят подчас настолько далеко, что остается один шаг до произвола и хаоса. И этот шаг некоторые переводчики практически делают, особенно при пользовании подстрочником, состряпанным приблизительно и наскоро. Вот почему у некоторых переводчиков и теоретиков время

от времени появляется естественное желание вернуться в лоно оригинала, стать ближе к нему, слиться с ним. Это желание возникает как реакция на переводческий произвол. На мой взгляд, это лучший вариант буквализма, если и не совсем приемлемый в принципе, то хотя бы легко объяснимый по своей природе.

А как же все-таки с нашим основным и незыблемым, как «железная дорога», словосочетанием — «творческий перевод»? А где же он — художник-переводчик, отвергающий буквализм самой сутью своей деятельности? Стоит ли говорить о том, что буквалистский перевод почти автоматически теряет право на определение «творческий». Буквалистский перевод — это по сути копия, более или менее удачная, но именно копия, то есть раболопный повтор, дубликат, лишь внешне соответствующий оригиналу размером и техническими средствами и рабски подвластный законам иной речевой и стилевой стихии.

Все эти мысли возникли не вчера и не завтра исчезнут...

Для современного состояния практики и теории художественного перевода крайне важно выяснить точки зрения, как бы они ни были разны и разнохарактерны. Это, как всегда, необходимо для установления истины и для наших насущных практических шагов в ближайшем и далеком будущем.

У брюсовского перевода «Энеиды» Вергилия — дурная слава. Когда бывает необходимо предать анафеме переводческий буквализм и когда для этого оказываются недостаточными имена мелких переводчиков 1930-х годов, тогда извлекаются примеры

буквализма из «Энеиды» в переводе Брюсова, и действительность их бывает безотказна. Где ни раскрыть этот перевод, на любой странице можно горстями черпать фразы, которые звучат или как загадка, или как насмешка. «Конь роковой на крутые скачком когда Пёргамы прибыл и, отягченный, принес доспешного воина в брюхе,— та, хоровод представляя, эвающих вкруг обводила фрীগiek в оргии...» (кн. VI, с. 515—518); «Нет, никто безнаказанно выйти не мог бы встретить его при оружьи, пошел ли бы пеш на врага он, пенными ль шпорами он лопатки коня уязвлял бы...» (VI, 879—881). А чего стоит хотя бы самая первая фраза брюсовской «Энеиды»: «Тот я, который когда-то на нежной ладил свирели песнь и, покинув леса, побудил соседние нивы, да селянину они подчиняются, жадному даже (труд, земледелам любезный),— а ныне ужасную Марта брань и героя пою, с побережий Тройи кто первый прибыл в Италию, роком изгнан, и Лавинийских граней к берегу, много по суше бросаю и по морю оный, силой всевышних под гневом злопамятным лютой Юноны, много притом испытал и в боях, прежде чем основал он город и в Лаций богов перенес, род откуда латинов, и Альба-Лонги отцы, и твердыни возвышенной Ромы» (I, 1a—7) ¹.

Но, кажется, до сих пор никто не задавался вопросом: как это случилось, что большой поэт, опытный переводчик, автор классических переводов из Верхарна, из французских символистов, из армянских поэтов, вдруг именно здесь, в переводе своего любимого Вергилия, над которым он трудился многие годы, потерпел такую решительную неудачу?

¹ Цит. по изд.: Вергилий. Энеида. М.—Л., 1933. Перевод В. Брюсова и С. Соловьева под ред. Н. Ф. Дератани.

Вопрос этот был бы еще недоуменной, если бы критики Брюсова знали, что окончательной редакции перевода «Энеиды» предшествовала более ранняя редакция (по крайней мере части поэмы); свободная от всякого буквализма, она не звучала ни загадочно, ни издевательски, в ней все слова были понятны и расставлены в естественном порядке, и, будь она опубликована в свое время, она могла бы стать тем переводом «для всех и надолго», какого так не хватает русскому читателю «Энеиды». Но Брюсов сам забраковал этот перевод и предпринял новый. Буквализм был для него не «издержкой производства», а сознательно поставленным заданием.

Брюсов гордился такой своей решительностью. В одной из заметок о своем переводе (ОР ВГБЛ, ф. 386, 48.3, «Объяснения переводчика»¹) он с достоинством говорит о том, что первые пробы перевода «Энеиды» были сделаны им еще в гимназии под руководством известного филолога В. Г. Апфельрота², в 1899 году он перевел полностью II и IV книги поэмы, в 1913 году, когда М. В. Сабашников предложил ему издать «Энеиду» в серии «Памятники мировой литературы»³, у него уже были вполне готовы три

¹ Основная часть архива В. Я. Брюсова хранится в Отделе рукописей Всесоюзной государственной библиотеки имени Ленина, фонд 386, в дальнейшем ссылки на них делаются только по номеру картона, номеру единицы хранения и, если листы нумерованы, по номеру листа.

² О переводе из «Энеиды» для Апфельрота Брюсов упоминает в гимназическом дневнике 1892 года (В. Брюсов. Из моей жизни. М., 1927, с. 118).

³ В действительности предложение Сабашникова относится к 1911 году (ОР ВГБЛ, М-10844, ед. 77, письмо Брюсова к М. В. Сабашникову от 2 июня 1911 года; ср.: А. И. Малеин. В. Я. Брюсов и античный мир.— Известия ЛГУ, т. 2, 1930, с. 185).

книги, частично — две и в отрывках — четыре, но тем не менее, пересмотрев этот перевод и выслушав советы специалистов (А. И. Малеина, Ф. Ф. Зелинского, В. И. Иванова, В. В. Вересаева), он уничтожил сделанное и начал перевод сначала. Рассказ этот, по-видимому, не свободен от преувеличений: судя по архиву Брюсова, ко времени сабашниковского предложения у него были готовы не три, а только одна книга; но то, что он пишет об отказе от сделанного и о возобновлении работы с самого начала и на новых принципах,— истинная правда.

Именно сопоставление ряда последовательных переработок перевода «Энеиды» позволяет проследить, так сказать, «путь Брюсова к буквализму». Особенно благодарным материалом здесь является вторая книга поэмы — рассказ Энея о гибели Трои. Начало этой книги существует по крайней мере в семи редакциях, из которых первая и последняя разделены двадцатью годами. Сравнение этих редакций крайне поучительно. Мы приводим их в Приложении I, отмечая курсивом измененные Брюсовым места.

Сравнивая эти семь редакций одного отрывка «Энеиды», можно легко различить среди них три группы, соответствующие трем стадиям работы Брюсова над переводом. Первая стадия — редакция А, ученический набросок 1895 года, работа того типа, который сам Брюсов потом заклеит словами «не перевод, а пересказ»¹. Вторая стадия — редакция Б, беловик 1899 года, уже не пересказ, а настоящий перевод, точный, но без буквалистических крайностей. Редакции В и Г представляют собой переход

¹ «Получился прозаический пересказ содержания поэмы, хотя почему-то и изложенный гекзаметрами (о прежних переводах «Энеиды»).— См.: Вергилий. Энеида, ук. изд., с. 40.

от второй к третьей стадии. Наконец, третья стадия в чистом виде — это редакции Д, Е, Ж, в которых новые буквалистские установки Брюсова находят самое полное выражение.

Рассмотрим ближе те изменения, которым подвергался брюсовский перевод от стадии к стадии. Изменения эти можно для удобства сгруппировать так: 1) уточнение парафраз; 2) уточнение образов (тропов); 3) уточнение семантики слов; 4) уточнение грамматической формы слов; 5) уточнение порядка слов; 6) уточнение ударения.

1) Уточнение парафраз — это и есть то, что Брюсов имел в виду, говоря о разнице между «пересказом» и «стихотворным переводом»: в «перевode» можно указать точное соответствие каждому слову (или группе слов) в подлиннике и в переводе, в «парафразе» это невозможно. Парафраза — законный и неизбежный прием в стихотворном переводе, особенно в рифмованном, где требования рифмы налагают на переводчика ограничения в выборе слов (исследовать точными методами «возмущающее» влияние рифмы на точность перевода — благодарная задача для будущих литературоведов). В нерифмованном гекзаметре переводчик может достичь более близкого соответствия между словесной тканью подлинника и перевода; к этому и стремился Брюсов¹.

¹ Читатель, желающий увидеть разницу между «переводом» и «парафразой» на особенном наглядном примере, может сравнить перевод начала «Энеиды», сделанный в гимназические годы А. А. Блоком (А. А. Б л о к. Полное собрание стихотворений в 2-х томах, т. 2. Л., 1946, с. 362), с любым другим переводом — Шершеневича, Фета, Квашнина-Самарина, не говоря уже о переводе Брюсова, цитированном в начале этой статьи. Перевод Блока будет самым легким и удобочитаемым, но именно потому, что это не перевод, а «пересказ».

Почти все случаи «уточнения парафраз» приходятся на рубеж между первой и второй стадиями работы, между редакциями А и Б. Самый яркий пример — ст. 17: «С виду ж готовятся плыть и слух распускают об этом» (Брюсов сам чувствовал, что такой перевод слишком далек: в автографе записной тетради эта строка взята им в скобки); переделано: «Будто бы в дар богам пред отъездом — так слухи твердили» (этот вариант переделывался и дальше, но уже не в плане уточнения парафразы, а в плане уточнения семантики слов). Другие примеры: ст. 24: «и берег пустынный их прячет» — «в краю опустелом и скрылись... греки» (восстановлено подлежащее подлинника); ст. 21: «с дарданского берега видный» — «в виду берегов» (снято лишнее слово); ст. 12: «хоть душа и страшится припомнить печали» — «как, отвращаясь от скорби, душа вспоминать ни страшится» (восстановлена двухчленность подлинника: *meminisse horret luctusgue refugit*). Менее значительные уточнения см. в ст. 13 (опущено «тяжкой», заменено «воинским счастьем»).

Случай обратного изменения — от перевода к парафразе — во всем нашем материале есть лишь один: в ст. 14 «После стольких промчавшихся лет» заменено во второй стадии на «Близ начала десятой зимы» (чему нет никакого соответствия в подлиннике); но в третьей стадии (редакции Г, Д) парафразы опять заменяется более точным переводом.

2) Уточнение образов (тропов) встречается в нашем отрывке дважды. В ст. 22 у Вергилия — синекдоха: «часть вместо целого», «киль» вместо «корабль» (образ, традиционный в латинской поэзии, но традиционный главным образом именно благодаря Вергилию). На первой стадии перевода Брюсов эту синекдоху не передает: «кораблей неверная гавань», на второй — передает точно: «ненадежная га-

вань для килей» (потом, в редакциях Г, Д, синекдоха опять исчезает, но в окончательном варианте появляется вновь). Еще более интересный случай работы над переводом — в ст. 20: здесь у Вергилия опять синекдоха — «вооруженный воин» вместо «вооруженные воины». В редакции А Брюсов пишет: «наполняя... чрево коня... оружием войска» — синекдоха не передана, но вместо нее поставлен другой образ, метонимия, «ассоциация по смежности»: «оружие» вместо «вооруженный воин». В редакции Б (и В) Брюсов передает синекдоху точно: «Воином в броне наполнив...» Но он еще колеблется, и в редакциях Г, Д появляется иной вариант: «Вооруженным народом...» — тоже синекдоха, но другого вида, «целое вместо части», «народ» вместо «воины». Однако даже это кажется Брюсову чрезмерной вольностью, и в окончательном варианте синекдоха опять передана точно: «Воином вооруженным...» Таким образом, работа над уточнением образов, как и работа над уточнением парафраз, совершается Брюсовым преимущественно на рубеже между первой и второй стадиями перевода¹.

3) Уточнение семантики слов — предмет заботы Брюсова на всех стадиях работы над переводом. Вот примеры. Ст. 3, *gepovage* — «припомнить» (А), потом «воскресить» (Б) или «оживить» (В), потом «обновить» — наиболее словарно точно. Ст. 6, *paqs magna fui* — сперва «важным участником» (А), потом «немало участвовал» (В, Г) или «участвовал много» (Д, Е, Ж). *Talia fando* — «о том повествуя» (Б, Е) или «о таком повествуя» (А, Д, Ж); вариант «при подобном рассказе» (В, Г) забраковывается. Ст. 9, *praecipitat* — сперва «сходит» (А, Б), потом

¹ Нечего и говорить, что у предшественников Брюсова ни та, ни другая синекдоха не переданы совсем.

«мчится» (В — Ж). Ст. 11 — сперва «дарданцев», потом, как в подлиннике, — «Трои». Ст. 13, *fracti* — сперва точно: «сломлены» (А), потом вольнее: «истомившись» (Б, В), «изнемогши» (Г), потом опять точнее: «разбиты» (Д, Е, Ж); можно заметить, что ранний вариант был лучше — греки были «сломлены», но вряд ли «разбиты» в Троянской войне. Ст. 15, *instar montis* — «вроде горы» (А), потом конкретнее, чем в подлиннике, — «вышиною с гору» (Б, В), потом опять возвращение к подлиннику — «в виде горы» или «видом с гору» (Г — Ж). Ст. 17, *votum* — на первой стадии перевода, как мы видели, это слово было вовсе обойдено парафразой, на второй оно переведено «в дар богам» (Б, В), на третьей точнее — «обет», «по обету» (Г — Ж). Там же, *ea fama vagatur* — на второй стадии переведено описательно: «так слухи твердили» (Б, В), на третьей — точно: «молва эта ходит» (Г, Д), «расходится слух тот» (Е, Ж). Ст. 18, *delecta sorogae* — сперва «из лучших» (А), «знаменитых» (Б, В), потом Брюсов находит слово, передающее самую этимологию подлинника: «отборных» (Г, Д), «избранных» (Е, Ж); заметим, что синекдоху, выраженную словом *sorogae*, Брюсов так и не решился передать. Ст. 22, *manebant* — на первой стадии перевода это слово потерялось в парафразе «в годы могущества Трои...» (А), на второй был найден точный перевод: «оставались царства Приама» (Б, В), на третьей — иной, столь же точный, но более стилистически уместный: «пребывало Приама царство» (Е, Ж); вариант «стояло» (Г, Д) забраковывается как недостаточно точный. Заметим один случай, где Брюсов так до самого конца и не перешел от приблизительного перевода к более точному: в ст. 15 *divina... arte* от первой до последней редакции остается «дивным искусством» (хотя уже Квашнин-Самарин точно перевел это как «искусст-

вом божественным», а Фет, чуть вольнее,— «небесным искусством»). Здесь, конечно, сыграло свою роль созвучие *divina* — «дивный», столь соблазнительное для каждого переводчика с латыни.

4) Уточнение грамматической формы слов — это значит: там, где можно перевести, например, наречие наречием или прилагательным, на выбор,— Брюсов предпочитает переводить наречием, как в подлиннике. Переработка в этом направлении приходится в основном на рубеж между второй и третьей стадиями перевода. В ст. 8 у Вергилия стоит предложный оборот: *temperet a lacrimis*; на первой и второй стадиях перевода Брюсов передает это беспредложным оборотом «сможет слезы сдержать» (А, В, Г), «слезы сумеет сдержать» (Б), на третьей стадии — предложным оборотом «от слез устоит» (Д, Е, Ж). В ст. 12 личная глагольная форма *lactusque refugit* сперва передана у Брюсова неличной формой, деепричастием «отвращаясь от скорби» (Б), потом — личной формой «и бежит от печали» (В, Д, Е, Ж); попутно уточнена и передача этимологии слова *refugit*. В ст. 11 наречие *breviter* на первой стадии переведено наречием же «вкратце» (А), на второй — прилагательным «краткий (рассказ)» (Б), на третьей — Брюсов опять возвращается к наречию: «бегло» (В), «вкратце» (Г, Д, Ж). В ст. 24 глагол *condunt* стоит в настоящем времени; Брюсов колеблется между прошедшим временем — «скрылись» (Б), «укрылись» (Г, Д) — и настоящим — «кроются» (В), «скрываются» (Е, Ж) — и останавливается все-таки на настоящем. Наконец, в том же стихе Брюсов сталкивается с еще более характерной особенностью латинского языка — с его склонностью опускать подлежащее там, где оно явствуется из контекста: *huc se provecti deserto in litore condunt*. В пяти вариантах из семи Брюсов дополняет свой перевод подлежащим —

существительным: «Греки, отъехав туда...», «Греки, приплывши туда...», но наконец решается и в последних двух вариантах заменяет его местоимением: «Те, удалившись туда, на пустынном скрываются бреге».

5) Уточнение порядка слов выражается в том, что Брюсов от варианта к варианту стремится расположить слова в порядке, менее привычном для русского языка, — разорвать или переставить слова, синтаксически тесно связанные. Переработка в этом направлении и здесь приходится на рубеж между второй и третьей стадиями перевода. В ст. 2 определение и определяемое от варианта к варианту раздвигаются все дальше: «...так начал с высокого ложа» (Б), «с высокого начал так ложа» (В, Г), «начал с высокого так родитель Эней тогда ложа» (Д, Ж). То же в ст. 16: «из отесанных елей» (Б, В), «бока из отесанных делая елей» (Г, Д), «из тесаной ребра ему приладивши ели» (Е, Ж). В ст. 21 порядок слов постепенно меняется: «есть островок Тенедос» (А), «есть... Тенедос... остров» (Б, В), «есть... остров... Тенед» (Г, Д), «Тенед... есть остров» (Е, Ж) — опять-таки от более привычного к менее привычному. В ст. 5 «ужасы те, что я видел» (Б) превращаются в «что сам я, плачевное, видел» (В, Г) или «что сам я, ужасное, видел» (Д, Е, Ж) — точное сохранение латинского порядка слов (подсказанное, может быть, Фетом: «что сам я, печальное, видел»). Если определение и определяемое остаются рядом, то они переставляются: в ст. 15 «дивным искусством» (Б, В) заменяется на «искусством дивным» (Г) — а потом, при первой возможности, и на «искусством Паллады дивным» (Д, Е, Ж); в ст. 19 «в слепом боку» (Б, В) заменяется на «в боку слепом» (Г).

6) Наконец, здесь же, на третьей стадии работы над переводом, Брюсов меняет ударения в соб-

ственных именах с более привычных для русского читателя на менее привычные, но более точно совпадающие с ударениями этих имен в латинском произношении: «данáи, мирмидóнин, долóп, Паллáда, Тенедóс, Приáм», которые были в первых четырех редакциях (в редакции А Брюсова смущали даже «данáи», и он вместо этого писал в ст. 5 «греки», а в ст. 14 «ахейцы»), в последних трех редакциях начинают звучать: «дáнаи, мирмíдонин, дóлоп, Пáллада, Тéнед, Прíам».

Таким образом, можно подвести итоги. При переходе от первой стадии работы, от «пересказа», ко второй, «стихотворному переводу», внимание Брюсова было сосредоточено на уточнении парафраз и на уточнении образов. При переходе от второй стадии работы, от «стихотворного перевода», к третьей, «художественному подстрочнику»¹, внимание Брюсова сосредоточивается на уточнении грамматических форм, латинообразного порядка слов и положения ударений в собственных именах. Этим и объясняется разница впечатлений, которую чувствует читатель, сравнивая первую, вторую и последнюю редакции брюсовского перевода, — разница не в пользу последней редакции.

Эти наблюдения подтверждаются и собственными свидетельствами Брюсова. Он трижды писал о принципах своего перевода «Энеиды» — в первый раз около 1899 года, готовя для публикации редакцию Б; во второй раз в 1913—1914 годах, впервые печатая отрывки из своего перевода, уже в поздней редакции; и в третий раз — в 1920 году, когда он в последний раз пытался довести до конца и

¹ Выражение И. М. Брюсовой: «...чтобы художественный перевод являлся одновременно и художественным подстрочником...» (В е р г и л и й. Энеида, ук. изд., с. 321).

напечатать свой перевод. Из этих заметок Брюсова напечатаны были только те, которые сопровождали публикации 1913—1914 годов; остальные остались в рукописях, а они не менее, если не более интересны.

Заметки 1899 года существуют только в черновом виде, в двух вариантах, озаглавленных «Замечания о моем переводе „Энеиды“» и «К переводу „Энеиды“» (48,3, л. 12—19). Это разрозненные наброски и замечания (см. приложение II), но и по ним можно видеть направление его интересов. В центре его внимания — семантическая точность, точность передачи тропов, забота о том, чтобы перевод был переводом, а не пересказом. О передаче порядка слов он говорит, но лишь с оговорками; о звукописи тоже, но сравнительно немного; об ударениях в собственных именах — ни слова. Все это соответствует той практике, выражение которой представляет собой перевод 1899 года — редакция Б, вторая стадия брюсовской работы над «Энеидой».

В 1913—1914 годах, на третьей стадии работы, меняется облик перевода и меняется тематика заметок о принципах перевода. Заметки этих лет опубликованы Брюсовым¹; поэтому нет нужды их здесь цитировать подробно. Напомним только, что все тематические пропорции в них резко сдвинуты. О том, что было главным для Брюсова в 1899 году, — о лексике и семантике — он не говорит почти ничего; вместо этого говорится почти исключительно о пе-

¹ «Гермес», 1913, № 6, с. 153—158 (предисловие к переводу «Смерти Приама» из II книги) и 1914, № 9, с. 259—270 (предисловие к переводу «Бури на море» из I книги); вторая из этих заметок с небольшими изменениями перепечатана в издании «Энеиды» 1933 года, с. 39—45.

редаче тропов, о звукописи и об ударениях в собственных именах; упоминается и о расположении слов, но сравнительно бегло, — по-видимому, эта проблема стала больше занимать Брюсова уже позднее, в следующих переработках, ближе к 1916 году — году, когда работа над первыми шестью книгами перевода была полностью завершена. Они должны были выйти отдельным томом в издательстве Сабашниковых, но из-за военных трудностей издание не состоялось. Тогда, уже после революции, Брюсов обращается с предложением издать «Энеиду» в Госиздате. Сохранился договор, подписанный В. Брюсовым и В. В. Воровским 23 января 1920 года (117.29, л. 40); но и это издание не осуществилось.

Однако вступительную статью к нему Брюсов начал писать, и для понимания переводческих принципов Брюсова она представляет совершенно исключительный интерес. Ниже (см. приложение III) мы приводим начальную часть этой статьи с небольшими сокращениями по архивной рукописи (48.7, л. 1—8). В ней Брюсов останавливается главным образом на внешней, можно сказать — социальной мотивировке того типа перевода, который он считает наилучшим. О деталях переводческой техники и о главном — о том, какое впечатление на читателя должен производить выполненный таким образом перевод, — Брюсов здесь не считает нужным рассуждать. Но об этом он рассуждает в другой статье, написанной года на четыре раньше — около 1916 года — и также не опубликованной до сих пор. Это — «Несколько соображений о переводе од Горация русскими стихами» (48.15) — предисловие к циклу переводов из Горация, выполненных главным образом в 1914—1915 годах и оставшихся по большей части тоже ненапечатанными. Хотя материалом для рассуждений Брюсова здесь служит не Вергилий,

а Гораций, но содержание статьи настолько важно для понимания проблемы «Брюсов и буквализм», что мы публикуем ее целиком (см. приложение IV).

Чтобы читатель представил себе, как принципы, сформулированные в ней Брюсовым, выглядели на практике, мы приводим ниже два образца из неопубликованных переводов Брюсова (рукописи — 16.11) (см. приложение V)¹. Читатель может убедиться, что, будь они изданы, они могли бы служить для гонителей буквализма еще более выгодным объектом насмешек, чем перевод «Энеиды».

Сравним заметки 1899 года о принципах перевода «Энеиды» со статьями 1916-го и 1920 годов. Современный переводчик или теоретик перевода мог бы подписаться почти под каждым суждением в ранних брюсовских заметках и должен был бы спорить почти с каждым суждением в поздних брюсовских статьях. И это не новость. В двухтомнике «Избранных сочинений» В. Брюсова (М., 1955) почти рядом перепечатаны две статьи Брюсова о принципах перевода, написанные по совсем другим поводам, но тоже разделенные тем же переломом во взглядах Брюсова: «Фиалки в тигеле» (1905) и «Овидий по-русски» (1913). Разница та же: в первой статье — призыв жертвовать точностью в мелочах ради точности в главном («Часто необдуманная верность оказывается предательством» — эти

¹ Всего Брюсов перевел 13 од Горация полностью (I, 1, 5, 8, 11, 13, 14, 22, 25, 30, 37; II, 14, 20; III, 30) и еще четыре стихотворения в отрывках (оды I, 21; II, 6, 7; эпод 16; юбилейный гимн). Опубликованы были только оды I, 9 («Гермес», 1911, № 20, с. 509) и знаменитый «Памятник» III, 30 — в двух вариантах («Гермес», 1913, № 8, с. 221—222, и в книге: В. Брюсов. Опыты... М., «Геликон», 1918, с. 65).

слова, нередко цитируемые в борьбе против буквализма, взяты из «Фиалок в тигеле»); во второй — призыв бережно сохранять стилистические фигуры, расположение слов, созвучия и т. д., иными словами — та же программа, которую мы видели в новопубликуемых статьях Брюсова.

Попробуем теперь, исходя из этого буквалистского манифеста позднего Брюсова, сформулировать в современных понятиях, что же такое буквализм в художественном переводе. Теория перевода в наши дни уже является относительно разработанной наукой¹; к сожалению, вопросы художественного перевода, как наименее поддающегося формализации, разработаны в ней пока слабее всего. Поэтому нижеследующие рассуждения будут, к сожалению, еще очень далеки от научной строгости.

В теории перевода есть понятие «длина контекста». Это такой объем текста оригинала, которому можно указать однозначный (или близкий к однозначности) объем текста в переводе. В зависимости от длины контекста переводы разделяются на «пословные», «посинтагменные», «пофразные» и т. д.².

В художественном переводе тоже можно говорить о «длине контекста». Это такой объем текста оригинала, которому можно указать притязающий на художественную эквивалентность объем текста

¹ Лучшее пособие на русском языке: И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг. Основы общего и машинного перевода. М., Высшая школа, 1964 (с большой библиографией); см. особенно гл. IV о «буквальном», «упрощающем» и «адекватном» переводе.

² См.: И. И. Ревзин и В. Ю. Розенцвейг. Ук. соч., с. 119.

в переводе. Здесь тоже «длина контекста» может быть очень различной — словом, синтагмой, фразой, стихом, строфой, абзацем и даже целым произведением. Чем меньше длина контекста, тем «буквалистичнее» (не будем говорить «буквальнее» — в теории перевода этот термин уточняется несколько иначе) перевод.

Соответственно, перед нами оказывается целая градация «степеней буквализма». На одном ее полюсе — перевод, стремящийся передать подлинник слово в слово (и порой даже отмечающий, скобками и курсивом, все слова, отсутствующие в подлиннике и добавленные по необходимости). Таковы, например, переводы Священного писания на все языки (пусть сами переводчики и относились к переводимому тексту не как к «художественному», а как к «священному» — значение этих переводов в истории художественной литературы столь велико, что ссылка на них вполне позволительна). На другом ее полюсе — перевод, стремящийся передать подлинник в масштабах целого произведения, скажем целого лирического стихотворения: передать его «впечатление», то есть прежде всего эмоциональное и идейное содержание подлинника независимо от передачи его образов, а тем более — стилистических фигур и отдельных слов; возможно вообразить такой «перевод», в котором ни одно слово подлинника не передано точно, а общее эмоциональное «впечатление» сохранено. Правда, «переводы» такого рода чаще называют «подражаниями», «*Nachdichtungen*» и т. п.; таковы многочисленные «переводы» XVIII века, где заглавие гласит, например, «Из Горация», но по тексту невозможно даже установить, какое, собственно, стихотворение Горация хотел переложить переводчик; и не так уж далеко от этого полюса находится, например, знаменитое восьмистишие

«Горные вершины...», в котором из восьми строк три принадлежат Гёте, а пять — только Лермонтову и которое тем не менее считается не «подражанием», а переводом, и обычно даже отличным переводом.

В одной старой французской книге по истории римской литературы есть хороший образ, помогающий представить себе разницу между этими двумя тенденциями перевода. Были два древнеримских драматурга-комедиографа — Плавт и Теренций; оба перелагали на латинский язык комедии греческих поэтов. Греческие оригиналы до нас не дошли, и сравнивать работы Плавта и Теренция с ними мы не можем. Но общий дух творчества Плавта и Теренция таков, что метод их работы хочется вообразить так: Плавт берет греческую книгу, прочитывает ее, потом закрывает, откладывает и начинает смело писать свое переложение, не заглядывая более в оригинал; Теренций же, прочитав греческую комедию, кладет ее перед собой и начинает переводить сцену за сценой, придирчиво сверяясь с подлинником чуть ли не на каждой строчке. Конечно, с современной точки зрения и теренциевские переводы, вероятно, показались бы весьма вольными; но две тенденции, между которыми неизбежно колеблется всякий переводчик, изображены верно.

Об этих двух крайностях в искусстве перевода неизменно говорится во всех статьях и книгах о переводе, но обычно лишь затем, чтобы призвать переводчика держаться золотой середины между этими Сциллой и Харибдой. А возможно ли это и нужно ли это? Не полезнее ли ясно представить и ясно противопоставить эти две тенденции, чтобы сознательно выбрать одну из них и держаться ее — конечно, до известного, самим переводчиком для себя устанавливаемого предела? Это лучше, чем метаться,

уклоняясь то в одну, то в другую сторону,— ибо золотая середина, как известно, есть вещь недосягаемая.

Перевод «вольный» стремится, чтобы читатель не чувствовал, что перед ним — перевод; «буквалистский» стремится, чтобы читатель помнил об этом постоянно. Перевод «вольный» стремится приблизить подлинник к читателю и поэтому насилует стиль подлинника; перевод «буквалистский» стремится приблизить читателя к подлиннику и поэтому насилует стилистические привычки и вкусы читателя. (Насилие над подлинником остается ощутимым лишь для неширокого круга лиц, способных сверить перевод с подлинником; насилие над привычным стилем, или, как часто демагогически выражаются, над «родным языком», ощутимо для всех читателей, и поэтому протест против него имеет возможность прорываться чаще и громче.) Перевод «вольный» стремится расширить круг читательских знаний об иноязычных литературах. Перевод «буквалистский» стремится расширить круг писательских умений за счет художественных приемов, разработанных в иноязычных литературах. Перевод «вольный» — это перевод для литературных потребителей, перевод «буквалистский» — это перевод для литературных производителей. (Но не надо забывать, что непреходимой грани между этими двумя категориями нет и что таких читателей, которым интересно не только то, что пишут писатели, но и то, как пишут писатели,— таких читателей не так уж мало и, будем надеяться, станет еще больше.)

Переводческая программа молодого Брюсова — это программа «золотой середины»; программа позднего Брюсова — это программа «буквализма» именно в том смысле, в каком мы его обрисовали: это борьба за сокращение «длины контекста» в

переводе, за то, чтобы в переводе можно было указать не только каждую фразу или каждый стих, соответствующий подлиннику, но и каждое слово и каждую грамматическую форму, соответствующую подлиннику. Именно в этом направлении перерабатывалась от варианта к варианту брюсовская «Энеида», как мы пытались показать в начале этой статьи. Оттого она и звучала с каждым вариантом все более странно, чуждо и вызывающе. И если Брюсов добивался этого так упорно и сознательно, то только потому, что он х о т е л, чтобы его «Энеида» звучала и странно, и чуждо для русского читателя.

Почему Брюсов этого хотел?

Для ответа на этот вопрос было бы необходимо далеко углубиться в характеристику взглядов Брюсова на историю культуры¹. Мы сможем остановиться на этом лишь кратко, почти конспективно. Исходить при этом мы будем не только из общеизвестных стихов, романов, статей и очерков Брюсова, но и из его многочисленных неопубликованных материалов по истории культуры — главным образом античной, — подробный анализ которых мы надеемся произвести в другом месте.

Все события, все явления человеческой культуры имеют в себе нечто общее и нечто индивидуальное: общее — потому что все они творятся человеком, индивидуальное — потому что они различны по времени и месту, по эпохе и цивилизации. Так вот, для раннего Брюсова на первом плане стояла

¹ Наиболее содержательно рассмотрена эта тема в статье: П. Н. Б е р к о в. Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова. — Брюсовские чтения 1962 г. Ереван, 1963.

о б щ н о с т ь всех явлений культуры во все века — или по крайней мере всех великих явлений культуры. Его стихи о «любимцах веков» из ранних сборников — это пантеон сильных личностей, в котором Ассаргадон, Баязет и Наполеон стоят рядом, подавая друг другу руки через головы веков. Он пишет: «На мировой сцене, называемой жизнью, как и на театральных подмостках, подвизается очень ограниченное число типов; много'фигур — но мало характеров; различие между действующими лицами разных трагедий и комедий больше в платье и в способе говорить — а общие свойства души повторяются в неизменных комбинациях, отличаясь только большей или меньшей яркостью» (3.6, л. 54 об., 1896 г., неизданные наброски работы о Котошихине).

Отсюда понятно отношение молодого Брюсова к проблеме перевода. Перевести произведение (великое произведение) — это значит воспроизвести те «общие свойства души» его творца и героев, которые одинаковы для всех веков, ибо возвышаются над всеми веками; а различия «в платье и в способе говорить» — это вещи второстепенные. Поэтому Брюсов в «Фиалках в тигеле» так легко разрешает переводчику отступать от частных во имя сохранения главного; поэтому в ранних переводах «Энеиды» он настаивает на точности смысла (на семантической точности каждого выбираемого слова) и не настаивает на точности звука, синтаксиса и прочих «способов говорить».

Эта вера в высшее единство человеческой (или, может быть, вернее сказать «сверхчеловеческой») культуры поколебалась в Брюсове в годы первой русской революции. Ему пришлось почти физически ощутить, что он и его современники и сподвижники по литературе стоят на рубеже двух культур —

одной гибнущей, другой нарождающейся и покамест темной и чужой. Это было то ощущение исторического катаклизма, которое продиктовало ему «Грядущих гуннов» — стихи о гибели культуры и о диком обновлении мира. С тех пор это ощущение не покидало Брюсова. Вместо стихов о героях, братьях вечности, он пишет теперь стихи о цивилизациях, сменяющихся во времени; стихотворный обзор смены мировых цивилизаций от Атлантиды до наших дней становится обязательной принадлежностью каждой новой книги Брюсова, и с каждым разом он все калейдоскопичнее.

Так наступает новая полоса во взглядах Брюсова на историю мировой культуры: теперь для него общечеловеческое в явлениях культуры — ничто (или почти ничто), а индивидуальное, своеобразное — всё. Цивилизации сменяют друг друга, но не наследуют друг другу: сталкиваясь на стыке эпох, они так же не способны понять и оценить друг друга, как современная Брюсову европейская культура и культура «грядущих гуннов». Преемственности нет, прогресса нет, смена культур не означает приближения человечества по ступеням к какой-то высшей цели своего существования, будь то истинное постижение бога или царство социальной справедливости. Каждая из культур идет по своему пути, все они самозамкнуты и самоценны; у каждой «из них было свое назначение: явить новый лик истины, доступной уму человека» (слова «Духа последней колдуньи» в пьесе Брюсова «Земля»).

Это не научное, а эстетическое отношение к предмету: Брюсов любит разноцветным многообразием мировых культур, для него это как бы разные грани вечного предмета его поклонения, человеческого духа. Брюсов шел здесь в ногу со временем: отказ от теории прогресса и переход к теории самозамкну-

тых цивилизаций — симптом, общий для всей буржуазной культуры начала XX века; пройдет несколько лет, и Освальд Шпенглер превратит эту теорию из эстетской игры ума в научную доктрину.

Из такого понимания мировой истории следовал вывод: так как все цивилизации равноправны и самоценны, то каждая из них интересна не тем, что в ней общего с другими, а тем, что в ней отличного от других. И теперь Брюсов, рисуя иную эпоху, всеми силами подчеркивает ее чуждость и отдаленность от нашей. Мы могли заметить, как настойчиво Брюсов напоминал в заметке о переводах Горация, что «поэзия Горация принадлежит эпохе, совершенно отличной от нашей; современному читателю чужды те идеи, понятия, образы, в сфере которых живет поэзия Горация» и т. д.

Когда Брюсов в 1910-х годах пишет свои «римские романы» «Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный», он насыщает и перенасыщает их подробностями, призванными создать впечатление экзотичности и недоступности изображаемой жизни. Пользуется для этого он простейшими средствами: обилием археологических реалий, почерпнутых из французского «Словаря древностей» Канья, и скоплением лексических латинизмов. «Ее волосы, частью завитые каламистром, были потом собраны на затылке в пышный тугул... потом на золотых криналях были укреплены на висках особые цинцинны»; «Нам были предоставлены места в первом мениане, поблизости от подия, тотчас за сенаторскими, и притом в кунее, приходившемся как раз против первой меты» — вот язык, которым написан «Алтарь Победы». Конечно, когда Брюсов называет светильник «луцерной», бассейн «писциной», а кинжал «пугионом», он знает, что ни один читатель от этого не представит себе яснее называемых предметов, но знает, что зато каждый

почувствует в них нечто отдельное и экзотическое, а это ему и нужно.

Именно то же происходит в переводах Брюсова 1910-х годов из латинских авторов. Причина брюсовского буквализма в них — та же забота об «эффекте отдаленности», которая заставляла его нанизывать латинизмы в римских романах. Каждая необычная перестановка слов должна напоминать читателю, что перед ним — произведение не его, а чужой языковой и духовной культуры; каждое необычное имя должно указывать, что это не прижившиеся в нашей культуре «Юпитер» из пересказа мифов и «Цицерон» из учебника древней истории, а иной, настоящий «Юпитер» и настоящий «Кикерон» в их чужом, но подлинном облики.

Когда Брюсов переводил французских символистов, ему не нужно было передавать силлабический стих, сохранять французский синтаксис и называть Париж «Пари» — потому что его целью было приблизить к русскому читателю эту современную ему культуру. Когда Брюсов брался за латинских классиков, цель его была противоположной: он хотел восстановить ощущение дистанции между читателем и несовременной ему культурой, а для этого — разрушить иллюзию гимназической освоенности предмета.

В высшей степени характерно одно из требований Брюсова, выдвинутых в статье о принципах перевода «Энеиды»: «Перевод... должен быть пригоден и для цитат по нему». Каждый переводчик знает по своему опыту, что нередко приходится встречать, скажем, в переводимом английском романе цитату из Шекспира; первым побуждением бывает взять с полки русского Шекспира и привести эту цитату в уже существующем переводе; но вдруг оказывается, что это невозможно: в этом переводе

отсутствует как раз то слово или тот оттенок мысли Шекспира, ради которого приводит эту цитату английский романист; и приходится переводить строки Шекспира заново, специально для цитаты в романе. Это понятно: принципы перевода маленькой цитаты и целого большого произведения всегда различны, различны по «длине контекста»; делая перевод целого произведения, можно пожертвовать данным оттенком мысли в данной строке, потому что этот оттенок будет подсказан читателю всем контекстом всего произведения; но, делая перевод короткой цитаты, мы этим оттенком жертвовать не имеем права, потому что подсказывающего контекста здесь нет. Так вот, брюсовская программа перевода — это требование переводить целые поэмы с той же точностью, с какой переводят маленькие цитаты из них: и «Энеида» Вергилия, и собрание от Горация для Брюсова не что иное, как исполинские цитаты — цитаты из иной культуры, из иного духовного мира.

Поэтому, между прочим, не совсем оправдан упрек, который делает Брюсову Ф. А. Петровский, автор самой разумной критики брюсовского перевода «Энеиды» и самый лучший покамест ее переводчик — к сожалению, лишь в сравнительно небольшом отрывке¹. Ф. А. Петровский упрекает Брюсова за то, что он «не делал различия в своем переводе между *идиомами латинского языка и идиомами Вергилия*». Но ведь для Брюсова его перевод «Энеиды» был, так сказать, полномочным представителем в русской культуре не только Вергилия, но и всей латиноязыч-

¹ Ф. А. Петровский. Русские переводы «Энеиды» и задачи нового её перевода. — В кн.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., Наука, 1966, с. 293—306.

ной культуры в целом; строение языка соответствует картине мира в сознании народа, и, стремясь передать для русского человека латинскую картину мира, Брюсов — пусть не осознавая этого так ясно, как осознаем это мы, — переносит в русский язык черты латинского языка. Легко смеяться над тем, что Брюсов, говоря о небе, пишет в своем переводе не привычное «небосвод» или «небосклон», а «полюс» и «ось» (лат. *polus*, *axis*). Но если подумать о том, что наши «небосвод» и «небосклон» негласно внушают читателю образ небесного *полушария* над *плоской* землей, а латинские поэтические «полюс» и «ось» — образ небесной *сферы* вокруг *шарообразной* земли, тогда, пожалуй, желание Брюсова передать эти непривычные латинские метонимии окажется вполне оправданным: под «полюсом» и «осью» мировой сферы читатель почувствует себя совсем иначе, чем под чашей «небосвода».

Можно спросить: а нужно ли это, нужно ли «пересаживать» читателя из привычного мира своей культуры в непривычный мир чужой культуры, из-под небесного полушария в небесную сферу? И это вернет нас к первоначальному вопросу: какой перевод нужнее, более буквалистский или более вольный, тот ли, который пригибает оригинал к читателю, или тот, который подтягивает читателя до оригинала?

Мы ответим: нужен и тот перевод, и другой перевод. Не «золотая середина» между ними, а именно оба типа перевода одновременно и на равных правах.

Если оглянуться на историю русского художественного перевода, мы увидим, что в ней периоды преобладания более точного перевода и более вольного перевода сменялись поочередно. XVIII век был эпохой вольного перевода, приспособляющего подлинник к привычкам русского читателя — и в метрике, и в стилистике, и даже в содержании: грань

между переводом и подражанием-переработкой была почти незаметна. Романтизм был эпохой точного перевода, приучающего читателя к новым, дотоле непривычным образам и формам; когда Жуковский стал переводить немецкие баллады амфибрахиями (ранее почти не употреблявшимися в русском стихе), это было таким же смелым новшеством, как когда в XX веке поэты стали переводить Уитмена и Хикмета свободным стихом¹. Реализм XIX века опять стал эпохой вольного, приспособительного перевода, предельной точкой которого были, пожалуй, курочкинские переводы из Беранже. Модернизм начала XX века в свою очередь вернулся к программе точного перевода, буквалистского перевода; Брюсов пошел в этом направлении дальше всех, но общие его предпосылки — не обеднять подлинник применительно к привычкам читателя, а обогащать привычки читателя применительно к подлиннику — разделяли все переводчики, вскормленные этой эпохой, от Бальмонта до Лозинского. Наконец, советское время — это реакция на буквализм модернистов, смягчение крайностей, программа ясности, легкости, верности традиционным ценностям русской словесной культуры; если нужно назвать типичное имя, то это будет имя Маршака — переводчика сонетов Шекспира.

¹ «Изучивать, ощупывать язык наш, производить над ним попытки, если не пытки, и выведывать, сколько может он приблизиться к языку иностранному, разумеется опять, без увечья, без распятия на ложе Прокрустовом»; «не насильствуя природы нашей, сохранить в переселении запах, отзыв чужбины» — эта переводческая программа, столь близкая буквализму Брюсова, была сформулирована еще в 1830 году П. А. Вяземским в предисловии к переводу «Адольфа» Б. Констана.

Таковы пять периодов истории русского художественного перевода (главным образом поэтического — здесь все симптомы выступают особенно наглядно). Достаточно небольшого внимания, чтобы увидеть: они соответствуют пяти периодам истории всей русской культуры, или, точнее говоря, пяти периодам распространения образованности в русском обществе.

Распространение образования, развитие культуры — процесс неравномерный. В нем чередуются периоды, которые можно условно назвать «распространение вширь» и «распространение вглубь». «Распространение вширь» — это значит: культура захватывает новый слой общества, быстро распространяется в нем, но распространяется поверхностно, в упрощенных формах, в самых элементарных проявлениях — как общее знакомство, а не внутреннее усвоение, как заученная норма, а не творческое преобразование. «Распространение вглубь» — это значит: круг носителей культуры остается тот же, заметно не расширяясь, но знакомство с культурой становится более глубоким, усвоение ее — более творческим, формы ее проявления — более сложными. Говоря «знакомство с культурой», «усвоение культур», мы имеем в виду, в частности, и знакомство с иноязычной культурой — ибо развитие национальной культуры непременно сопровождается все более органическим вращением национальной культуры в общечеловеческую — например, русской в общеевропейскую.

XVIII век был веком распространения культуры в России вширь, а общественным слоем, усваивавшим культуру, было дворянство — еще невежественное в начале века, уже сравнившееся с дворянством европейским в конце века. Начало XIX века было периодом распространения культуры вглубь — по-

верхностное ознакомление русского дворянства с европейской цивилизацией завершилось, наступило внутреннее усвоение и творческое претворение, давшее миру Жуковского, Пушкина и Лермонтова. Середина и вторая половина XIX века — опять период распространения культуры вширь, но уже в новом общественном слое — в разночинстве, в буржуазии; и опять формы культуры упрощаются, популяризируются, приноравливаются к уровню потребителя. Начало XX века — новый общественный слой уже насыщен элементарной культурой, начинается насыщение более глубинное, за периодом набирания сил период внешнего их проявления — русский модернизм. Наконец, социалистическая революция приобщила к культуре огромную толщу рабочих и крестьянских масс — и вновь начинается распространение культуры вширь, аналогичное тому, какое было — в неизмерно меньших масштабах — в XVIII и во второй половине XIX века. Не вдаваясь в неуместные подробности, скажем: можно надеяться, что каждый современный читатель чувствует, что «дух» нашей эпохи ближе к «духу» эпохи Чернышевского, чем эпохи Блока, и что каждый литературовед понимает, что по строгости эстетических норм литературное сознание нашей эпохи ближе к эпохе классицизма, чем к эпохе Пушкина и Лермонтова. Но оставим эти широкие обобщения, извинимся за крайнее упрощение и огрубление всех черт в той схематической картине, которую нам пришлось обрисовать, и вернемся к нашему предмету — к типологии художественного перевода.

Перефразируя удачный образ С. С. Аверинцева в его «Похвале филологии», мы можем сказать: цивилизация с цивилизацией знакомится так же, как человек с человеком: для того, чтобы знакомство состоялось, они должны увидеть друг в друге что-то

общее; для того, чтобы знакомство продолжалось (а не наскучило с первых же дней), они должны увидеть друг в друге что-то необщее. Вот такой формой знакомства цивилизации с цивилизацией и является художественный перевод. На первых порах знакомства он отбирает для читателя те черты характера его нового знакомого — английского, латинского или китайского духовного мира, — которые имеются и в его собственном характере. А затем, когда первое знакомство уже состоялось, он раскрывает читателю характер его нового знакомого уже во всей широте и предоставляет самому читателю приспособляться к непривычным (а поначалу, может быть, и неприятным) чертам этого характера — если, конечно, читатель намерен поддерживать это знакомство и далее.

Но ведь знакомство читателей с иноязычными культурами — процесс не прерывистый, а постоянный. Независимо от того, сколь широкие слои общества усваивают в данный период мировую культуру «вширь» или «вглубь», постоянно подрастают новые поколения читателей, которым предстоит приобщение к мировой культуре. Одни из них ограничатся беглым и поверхностным знакомством, другие пойдут дальше, третьи еще дальше; пусть первых будет много, а третьих немного, но переводная литература должна обслужить всех, открыть мировую культуру для всех. Читатель неоднороден; «что трудно для понимания и звучит странно для одного круга читателей, то может казаться простым и привычным для другого»; это сказано Брюсовым в заметке о переводах Горация, и об этом не следует забывать и в наши дни. Разным читателям нужны разные типы переводов. Одному достаточно почувствовать, что Гораций и Сапфо писали иначе, чем Пушкин; для этого достаточен сравнительно воль-

ный перевод. Другому захочется почувствовать, что Гораций писал не только иначе, чем Пушкин, но и иначе, чем Сапфо, и для этого потребуется гораздо более буквалистский перевод. Повторяем, что мы говорим не о специалисте-литературоведе, которому можно порекомендовать выучить ради Сапфо и Горация греческий и латинский языки; нет, мы говорим просто об образованном читателе, который любит литературу и хочет ее знать, а таких читателей становится все больше и больше.

Мы не удивляемся тому, что существуют пересказы классической литературы для детей: вряд ли кто-нибудь из читателей этой статьи знакомился с греческими мифами сразу по «Илиаде»; скорее всего, вначале был или Кун, или Штолль, или Шваб; и, наверное, каждый, прежде чем взять в руки полного «Гулливера», давно уже был знаком с детскими пересказами походов Гулливера у лилипутов и великанов. Не будем же удивляться и тому, что должны существовать переводы классической литературы для читателей мало подготовленных и хорошо подготовленных и что переводы эти должны выглядеть различно.

Один неоспоримый образец такой двойственности переводов в русской литературе есть. Это «Илиада». Ее перевел в эпоху романтизма Гнедич, перевел раз и навсегда. Для человека, обладающего вкусом, не может быть сомнения, что перевод Гнедича неизмеримо больше дает понять и почувствовать Гомера, чем более поздние переводы Минского и Вересаева. Но перевод Гнедича труден, он не сгибается до читателя, а требует, чтобы читатель подтягивался до него; а это не всякому читателю по вкусу. Каждый, кто преподавал античную литературу на первом курсе филологических факультетов, знает, что студентам всегда рекомендуют читать «Илиаду»

по Гнедичу, а студенты тем не менее в большинстве читают ее по Вересаеву.

В этом и сказывается разница переводов русского Гомера: Минский переводил для неискушенного читателя надсоновской эпохи, Вересаев — для неискушенного читателя современной эпохи, а Гнедич — для искушенного читателя пушкинской эпохи. Общеизвестна истина: хорошие книги человек читает по нескольку раз в жизни и каждый раз, в соответствии с возрастом, находит в них что-то новое. К этому можно добавить: если эти книги переводные, то хотелось бы, чтобы он мог взять для перечитывания иной перевод и этот перевод помог бы ему найти в них что-то новое.

Буквализм — не бранное слово, а научное понятие. Тенденция к буквализму — не болезненное явление, а закономерный элемент в структуре переводной литературы. Нет золотых середин и нет канонических переводов «для всех».

Есть переводы для одних читателей и есть переводы для других читателей. Классические произведения мировой литературы — особенно чужих нам цивилизаций — заслуживают того, чтобы существовать на русском языке в нескольких вариантах: для более широкого и для более узкого круга читателей. Сейчас разговор об этом может показаться странным: слишком много классических произведений мировой литературы вообще не существуют на русском языке или существуют в переводах, не удовлетворительных ни с какой точки зрения, ни с «широкой», ни с «узкой»; не слишком ли большая роскошь — думать о том, чтобы каждое из таких произведений имелось сразу в нескольких хороших переводах?

Однако время идет, культурный уровень читающей публики повышается; переводы XVIII века не

удовлетворяли современников Курочкина, а переводы Курочкина не удовлетворяют наших современников; будут ли удовлетворять современные переводы «для массового читателя» читателей следующих поколений? Брюсов в этом сомневался, и едва ли он не был прав. А это значит, что вопрос о буквализме в переводческом искусстве требует пересмотра с каждым новым шагом русской культуры. «Что теперь многим мало доступно, через несколько десятилетий может стать доступным для самых широких кругов» — этой цитатой из заметки Брюсова о переводах из Горация уместнее всего закончить настоящую статью.

В. Коптилов (СССР)

И вширь, и вглубь...

(в сокращении)

В конце своей интересной статьи М. Л. Гаспаров приходит к мысли о том, что эпохи вольного и буквального переводов чередуются в соответствии со сменой периодов распространения культуры в обществе «вширь» и насыщением общества культурой «вглубь». Поскольку в СССР в результате нескольких десятилетий культурной революции многие миллионы людей приобщились к высшим достижениям человеческого духа и сейчас происходит углубленное проникновение культуры во все поры нашего общества, сам собой напрашивается вывод: эпоха вольного перевода, символом которой в пред-

ставлении автора стал Маршак, неминуемо должна смениться эпохой необуквализма. В качестве теоретического обоснования и практического примера нового поворота к буквализму предлагаются раздумья о переводе и образцы переводов позднего Брюсова.

Концепции автора статьи нельзя отказать в последовательности и стройности, но соответствует ли она фактам? Присмотримся к переводческой практике хотя бы второго периода, выделяемого М. Л. Гаспаровым: «Начало XIX века было периодом распространения культуры вглубь — поверхностное ознакомление русского дворянства с европейской цивилизацией завершалось, наступало внутреннее усвоение и творческое претворение, давшее миру Жуковского, Пушкина и Лермонтова». Казалось бы, не один Гнедич, создавший как раз в эти годы свой перевод поэмы Гомера, но и другие писатели, в том числе и названные здесь М. Л. Гаспаровым, должны были переводить «для искушенного читателя пушкинской эпохи», и притом переводить трудно, говоря словами автора статьи, не сгибаясь до читателя, а требуя, чтобы читатель подтягивался к переводу.

Вот переводы Жуковского. Возьмем хрестоматийный пример — балладу Вальтера Скотта «Иванов вечер». «Чтобы создать этот изумительный по своей «внутренней» точности и художественному совершенству перевод, Жуковский должен был отказаться от точного следования всем деталям подлинника и отдаться своему непосредственному впечатлению от баллады. Это впечатление совпадало с художественными потребностями читателя его времени»¹, — говорит современный исследователь, скру-

¹ Б. Г. Р е и з о в. В. А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта («Иванов вечер»). — В кн.: Русско-европейские связи. М.— Л., Наука, 1966, с. 446.

пулезно сопоставивший строку за строкой тексты перевода и оригинала. Где же здесь хотя бы тень буквализма?

Вот переводы Лермонтова. Сам М. Л. Гаспаров указывает — и вполне справедливо, — что в «Горных вершинах» «из восьми строк три принадлежат Гёте, а пять — только Лермонтову». Специально же анализирувавший все лермонтовские переводы А. В. Федоров отмечает «характерную для переводов Лермонтова тенденцию — выделение одних элементов подлинника за счет других, изменение смысловых пропорций целого»¹. Это ли не определяющая черта вольного перевода?

Вот, наконец, переводы Пушкина... В переводы из Горация и Анакреона Пушкин вводил и размеры русского стиха, и рифмы, перестраивал ритмику и строфику баллады Мицкевича и вносил в свои переводы множество других изменений, что отнюдь не соответствует требованиям буквализма. Кстати, именно Пушкину принадлежит крылатая антибуквалистская фраза: «Подстрочный перевод никогда не может быть верен»². Как видим, восторженная оценка, которую Пушкин дал переводу «Илиады» ревнителем точности Гнедичем, не помешала ему самому переводить иначе.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что и в другие эпохи вольный и буквальный перевод не сменяли друг друга, а сосуществовали. Вспомним, что рядом с пришедшим к буквалистскому идеалу Брюсовым весьма вольно перелагал иноязычных авторов Бальмонт, что в наши дни рядом с Пастер-

¹ А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени. Л., Художественная литература, 1967, с. 237.

² Русские писатели о переводе. XVIII—XX вв. Л., Советский писатель, 1960, с. 155.

наком и Маршаком работали Лозинский и Ланн.

Дело в том, что вольность и буквальность в переводе — это не два несовместимых во времени этапа истории перевода, попеременно вызываемых к жизни потребностями общества, а два сосуществующих подхода к оригиналу, отражающие объективные трудности его перевоплощения в иной материал. Оба они представляют собой доведенные до абсурда преувеличения двух основных требований к переводу: точности его соответствия оригиналу и естественности его существования как художественного произведения. При понимании оригинала как механической суммы составных частей, каждая из которых не уступает по значению любой другой, противоречие между этими двумя подходами представляется неразрешимым. Копирование каждой пылинки оригинала иссушает перевод, превращает его в безжизненный муляж, так как оно противоречит творческой природе познания, немыслимого без выделения в объекте основного, определяющего (то, что в переводе осуществляется познание подлинника, ни у кого теперь, кажется, не вызывает сомнений). С другой стороны, пренебрежение определяющими чертами оригинала, которые рассматриваются в одной плоскости с его второстепенными особенностями, порождает другую крайность перевода — произвольную интерпретацию подлинника.

Попытки найти «средний путь» в переводе не новы, однако они должны опираться не на эклектическое смещение крайностей, не на беспомощное метание от буквализма к вольности и обратно, а на объективный анализ переводимого произведения. Этот анализ должен установить идейно-образную структуру подлинника, которая подлежит неременному воспроизведению в переводе. Система ключевых

понятий оригинала и принципы их образного воплощения должны быть переданы максимально точно, все же остальное может подвергаться определенным изменениям при условии, что они не могут противоречить идейно-образной структуре подлинника.

Как же установить эту структуру? Если речь идет о сравнительно небольшом стихотворении, вероятно, наиболее целесообразно нащупывать ее через выявление противопоставленности отдельных элементов текста на различных языковых уровнях — фонетическом, ритмическом, лексическом, морфологическом, синтаксическом. Совокупность противопоставлений образует индивидуальную структуру художественного произведения — это нечто вроде кристаллической решетки, определяющей строение кристалла и его качественные отличия от других кристаллов. Разрушение структуры в переводе, даже если в нем передан общий смысл подлинника, ведет к утрате того, что составляет художественную специфику данного произведения. Сохранение структуры, даже при потере тех или иных второстепенных черт оригинала, гарантирует успех переводчика.

В случае перевода произведения большого объема (поэмы или романа) имеет место многоступенчатая иерархия структур: структура строфы или абзаца включается в структуру главы, а эта последняя — в структуру художественного целого. Однако определяющий принцип работы остается тем же: не от звука к звуку, не от слова к слову, не от фразы к фразе, а от звена идейно-образной структуры оригинала к соответствующему звену перевода.

В чем состоит творческий характер перевода? В том, чтобы как можно более последовательно и естественно воссоздать в переводе всю систему этих

звеньев оригинала, преодолевая колоссальные трудности, воздвигаемые на пути перевода различиями языков и национальных литературных традиций. Жертвуя второстепенным (то есть тем, что несущественно для идейно-образной структуры), переводчик обеспечивает себе достаточное оперативное пространство для маневрирования своими боевыми единицами — талантом, интуицией, знанием стилистических возможностей языка. Как известно, для достижения победы недостаточно одних только вооруженных сил. Необходимы еще и правильная стратегия, и гибкая тактика. Выработать стратегию и тактику перевода можно только в процессе преодоления существующих крайностей, идя одновременно и вширь, и вглубь — приобщая новые широкие слои читателей к шедеврам мировой литературы и углубляясь в бездонные просторы поэтических миров их авторов.

Предсказывая возвращение буквализма в художественный перевод, М. Л. Гаспаров вместе с тем признает полезным и перевод вольный, рассчитанный на неподготовленного читателя: «...нужен и тот перевод, и другой перевод. Не «золотая середина» между ними, а именно оба типа перевода одновременно и на равных правах» (108). Перефразируя эти слова, можно сказать: громадному большинству взрослых, образованных читателей не нужны ни тот, ни другой переводы, так как они — каждый по-своему — разывают единство формы и содержания оригинала, то ли приписывая автору чуждые ему мысли вместо вычеркнутых его собственных, то ли «остраняя» каждую строку произведения, которое в подлиннике является образцом ясности и гармонии. Но, конечно, это не означает, что и вольному, и буквалистскому переводам надо объявить непримиримую войну «из принципа». Вряд ли кто-нибудь

решился предложить полный, адекватный, реалистический (терминология в данном случае не имеет значения) перевод «Гаргантюа и Пантагрюэля» детям среднего школьного возраста. Для этой группы читателей некоторые произведения, написанные для взрослых, конечно, должны издаваться в вольном, адаптированном переводе. С другой стороны, студент-филолог, специализирующийся, например, в области романских языков, но не знающий английского, должен иметь возможность читать «Гамлета», не упуская ни одной мысли автора. Для этой цели прекрасно подходит снабженный множеством примечаний подстрочный перевод проф. М. М. Морозова и можно было бы приветствовать издание других классических произведений в переводах такого же типа. В этих ограниченных пределах использование и вольных, и буквалистских переводов безусловно полезно и даже необходимо. Однако подавляющему большинству читателей нужен такой перевод, который сочетал бы верность передачи содержания с полноценным воссозданием художественной формы подлинника, а это не под силу ни переводу вольному, ни переводу буквалистскому.

II

Вяч. Иванов (СССР)

О языковых причинах трудностей перевода художественного текста

Новейшие достижения языковедения и поэтики позволяют дать описание тех сторон художественного (в частности, поэтического) текста, которыми определяется непередаваемость частных его особенностей при принципиальной переводимости всего текста в целом. Непередаваемыми оказываются те стороны звуковой (в том числе и ритмической) организации текста, в которых сказывается строение языка подлинника, отличающегося в соответствующих своих звуковых чертах от языка перевода. По отношению к ритму это достаточно общеизвестно. В качестве примера можно привести случаи, когда поэт-переводчик улавливает в подлиннике ритмическую схему, свойственную языку переводчика, но не языку подлинника. Ритмические отличия выполненного Рильке перевода стихотворения Поля Валери «Les pas» от размера подлинника можно объяснить тем, что последнюю строку подлинника «Et mon cœur n'était que vos pas» Рильке интерпретировал не как французский восьмисложник, для которого расстановка словесных ударений практически несущественна, а как ритмический эквивалент немецкого дольника (поэтому последняя строчка в переводе Рильке звучит: «und mein Herz war nichts als dein Schritt»).

Эта ритмическая переинтерпретация подлинника, бессознательно связанная, очевидно, с расстановкой ударений в нем по немецкой, а не по французской произносительной модели, сопровождалась и существенным изменением рифмовки и словаря¹.

Обратный пример можно видеть в переводах на французский язык пушкинских «Бесов» и песни Председателя из «Пира во время чумы», выполненных Цветаевой. Особенностью этих переводов является их точное следование метру подлинника (четырёхстопному хорею и четырёхстопному ямбу соответственно), отличающее их от обычных французских стихов, для которых расстановка словесных ударений не играет роли в силу известной фонологической особенности французского языка, где ударение служит лишь сигналом конца целой группы слов и поэтому не характеризует индивидуальных слов.

Соблюдая требования французского силлабического стиха, Цветаева вместе с тем (скорее всего, бессознательно) в своем переводе гимна Чуме создаст французский эквивалент русского четырёхстопного ямба, в метр которого при чтении стиха «на русский лад» укладываются все строки ее перевода².

¹ В. И в а н о в. Лингвистические вопросы стихотворного перевода.— Машинный перевод. Труды Института точной механики и вычислительной техники АН СССР, вып. 2. М., 1961, с. 380—381. Как указал автору А. Колмогоров, для анализа ритмического различия между стихотворением Валери и его переводом у Рильке важно то, что сам Рильке многие свои стихи писал дольником.

² На эту особенность перевода Цветаевой внимание автора обратил А. Зализняк во время обсуждения статьи автора «О цветаевских переводах песни из «Пира во время чумы» и «Бесов» Пушкина» (печатается в сборнике «Мастерство перевода, 1966»).

Ее перевод в некоторых строках передает и ритмический рисунок пропусков ударений в соответствующих строках подлинника: «De loups, de vents et de grêlons» — «Своих морозов и снегов», «Un tel est mort. A qui le tour» — «Что делать нам? и чем помочь?» (в обеих строках цветаевского перевода ритмическая эквивалентность достигнута при известном смысловом отходе от оригинала), «Noyons nos craintes et remords» — «Утопим весело умы». В строке «Frappe et refrappe avec sa pioche» начальное слово («frappe») можно сравнить с ударными односложными словами, часто занимающими первый слог в стихотворениях самой Цветаевой, написанных четырехстопным ямбом.

Можно думать, что образ этого русского ритма для Цветаевой постоянно проступал сквозь французский силлабический стих, подобно тому как Рильке в упомянутом переводе интерпретировал этот стих через его соотнесение с дольником. В обоих этих случаях поэт, родной язык которого (немецкий у Рильке, русский у Цветаевой) использует ударение как примету отдельного слова, вносит эту черту своего родного языка и в свою интерпретацию поэтического текста на другом языке — французском, где ударение не является словесным.

При нахождении ритмического эквивалента размеру подлинника существенно помнить о таких языковых ограничениях, которые делают принципиально невозможной точную передачу ритма оригинала. Здесь важно находить такие соответствия, которые основывались бы не на кажущемся звуковом подобии, а на сходстве устоявшихся употреблении того или иного размера в двух метрических системах. С этой точки зрения, например, можно предположить, что русским функциональным соответствием испанского семи- и восьмисложного стиха в стихотворных

песах может быть не четырехстопный хорей (как это уже принято в переводческой традиции, за которой следовал и пишущий эти строки в своем переводе «Без тайны нет и любви» Лопе де Веги), а четырехстопный ямб, в русском стихе послепушкинского времени чаще всего выступающий как наиболее употребительная форма свободного поэтического преобразования разговорной речи. Традиция самостоятельной поэзии на каждом языке закрепляет за определенными размерами им лишь присущие функции, на которые и следует ориентироваться переводчику.

Современная наука о фонологической (смысло-различительной) роли звуков языка исходит из того, что звучание и значение в языке переплетены теснейшим образом. Это свойство особенно остро выявляется в языке поэтическом, потому что, по формулировке Б. Пастернака, «музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением»¹. Поэтому при поэтическом переводе, как и при переводе художественной прозы, закономерно организованной в звуковом отношении, задача состоит не в передаче звуковых повторов и звукописи как таковой, а в передаче связей между звуковым рисунком текста и его значением. Сами сочетания звуков могут вторить главной теме стихотворения, воплощенной в ключевом его слове. Например, в стихотворении Мандельштама «Это какая улица» фамилия самого поэта, символизирующая и его судьбу, не только представлена в явном виде («улица Мандельштама») и служит темой стихотворения, но и определяет подбор звуков в тех строках, где фамилия

¹ Б. Пастернак. Заметки переводчика.— Лит. Россия, 1965, № 13 (117), с. 18.

не называется, но подразумевается («Мало в ней было линейного» с повторением звуко сочетаний Ма -л, л...н, в других последовательностях входящих в звуковой состав фамилии поэта). Другое стихотворение Мандельштама того же (воронежского) цикла строится на подборе слов, по значению и звучанию отвечающих ключевому слову — Воронеж:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж,—
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь —
Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож.

В приведенных примерах ключевое слово, определяющее звуковую инструментовку всего стихотворения, повторено в самом стихотворении, вынесено в нем в конец строки, где оно подчеркнуто рифмой, и поэтому организация всего текста ясна и прозрачна. В случае же, если это ключевое слово не названо, а лишь подразумевается, возникают анаграммы — стихи, построенные на повторении звуков и звуко сочетаний этого неназванного ключевого слова.

Сходная задача может возникнуть не только при поэтическом переводе, но и при переводе прозы — в том числе и такой, где звуковая организация на первый взгляд не вытекает из жанровой характеристики текста. Так, при передаче на другие языки недавно изданного трактата С. Эйзенштейна «Монтаж» необходимо будет найти эквивалент инструментовке на сочетании «сме», организующей отрывок, посвященный «смеху над смертью»: «Вероятно, немексиканцу нельзя смеяться над смертью. Кто смеет смеяться, тех наказывают страшная богиня Смерти. Мне она послала смерть

этой сцены и смерть всей картины»¹. Здесь это созвучие «смеха» и «смерти» нужно для развития той темы, которая несколькими строками выше Эйзенштейном раскрыта при определении его собственного искусства, названного им «ироническим по форме, трагическим по содержанию»².

Необходимость передачи не только тех же значений, что и в переводимом тексте, но и тех же соотношений между значениями и звучаниями особенно осложняет задачу переводчика, потому что все языки (включая и самые близкородственные) отличаются неповторимыми соотношениями между звуком и смыслом. Постановка задачи и ее решение были верно сформулированы П. Флоренским в его сочинении «Имена»: «Нельзя сказать, чтобы перевод непременно ухудшал подлинник; напротив, он может даже его обогатить (например, переводы Пушкина, Лермонтова, Жуковского). Но перевод неизбежно видоизменяет переводимое: если строго соблюдаются оттенки смысла, то необходимо изменить либо корневой состав, либо звуковую инструментовку, ритмику и т. п.; невозможно быть верным сразу всем трем моментам речи, ибо тогда двум языкам пришлось бы иметь во всех отношениях одну и ту же природу, то есть быть одним языком. Поэтому при переводе приходится удерживать что-нибудь одно и жертвовать всем остальным, а тогда произведение перестает быть органическим. В силу этого и ради органичности произведения необходимо до известной степени пожертвовать всеми тремя сторонами речи, смысловой, грамматической и звуковой, и заново создать на другом языке некоторое новое произведение — ответ

¹ С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2. М., 1964, с. 366.

² Там же.

духа данного народа на идеальную тему, воплощенную другим народом»¹.

В качестве иллюстрации можно привести два перевода пушкинской песни во славу Чуме, сделанные Цветаевой и Арагоном². Арагон в своем переводе стремится не отходить от логики пушкинской фразы, ее дробления по строкам, от пушкинских сочетаний слов, что иногда приводит Арагона к французским синтаксическим и смысловым новшествам. Так, в первой строфе Арагон следует Пушкину даже в передаче таких оборотов, как «Н а в с т р е ч у е й трещат камины» — «Les cheminées vers lui tressaillent», где необычное по смыслу «tressaillent» («дрожат»), быть может, явилось невольным звуковым соответствием пушкинского «трещат». Различие переводов Цветаевой и Арагона можно проиллюстрировать на примере четвертой (едва ли не главной) строфы:

Есть упоение в бою,
У бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,

¹ Архив П. Флоренского. «Имена» (рукопись), с. 77.

² Полные тексты обоих переводов с более подробным их разбором (к которому здесь даются лишь небольшие дополнения, отчасти вызванные замечаниями А. Эфрон) приводятся в упоминавшейся выше статье автора «О цветаевских переводах песни из «Пира во время чумы» и «Бесов» Пушкина».

Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении чумы.

Dans le combat même on se saoule,
Aux bords noirs du gouffre où l'on roule,
En plein courroux de l'Océan,

Dans l'orage et la nuit céleste,
Dans l'Arabie et l'ouragan
Et dans le souffle de la Peste.

(Перевод Арагона)

Chantons l'ivresse du combat,
'Du précipice sous nos pas,
De l'Océan qui nous charrie
En pleine nuit, derniers à bord,
De l'ouragan de l'Arabie,
Et de l'haleine de la mort.

(Перевод Цветаевой)

Синтаксически оборот «on se saoule» у Арагона ближе к пушкинскому «есть упоение», хотя едва ли удачен выбор глагола «se saouler», придающего всей строфе ненужный оттенок не опьянения-«упоения», а пьянства (в отличие от цветаевского «ivresse», верность которого подтверждается сходным употреблением «ivre» в «Bateau ivre» Рембо). Цветаевой хотелось сделать свой стихотворный перевод единым целым, оттого форма «chan — tons», не имеющая соответствия в подлиннике, продолжает ряд одинаковых глагольных форм, начатый еще в первой строфе ее перевода и подхваченный в третьей. Внутреннее созвучие пушкинского «упоение в бою», где начальная последовательность первых звуков слова «у п о е н и е» зеркально отражается в «б о ю», отчасти находит отклик в сходных созвучиях носовых

гласных первого и последнего слов в первой строке цветаевского перевода: «chantons ...combat». Более буквальное следование Пушкину мы видим и в построении всего периода у Арагона, где «dans» точно отвечает пушкинскому «в», тогда как Цветаева нанизывает отдельные картины упоения близящейся гибелью посредством предлога «de», относимого к главному слову «ivresse». «Пропасть под ногами» («précipice sous nos pas») у Цветаевой проще и дальше от пушкинской «бездны мрачной на краю», но перевод Арагона (где есть и «бездна», и «края», и черный цвет их — «aux bords noirs du gouffre») создает ощущение уже наступившей гибели («où l'on goule» — «куда скатываешься»), тогда как во всей пушкинской строфе гибель близка, но еще не наступила (оттого в переводе Арагона черны уже и края бездны, а у Пушкина — сама бездна). Прояснение пушкинского образа у Цветаевой можно видеть и в строках об «океане, который несет нас, последних оставшихся на борту, среди кромешной тьмы», при более буквальном и менее наглядном переводе Арагона (у Цветаевой здесь точно передан и ритм подлинника в соответствии с описанным выше преобразованием французского силлабического стиха на лад русского ямба). Хотя французское «l'Agabie et l'ouragan» меньше разъединяет два существительных, соединенных союзом «et», чем русское «и» в грамматически тождественном «Аравия и ураган», все же для всякого знакомого с русской поэзией эти два слова неразлучимы в большей мере, чем это следует из переложения Арагона.

Своя собственная интерпретация находится у Цветаевой и для последней строфы стихотворения:

Итак,— хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье,

Бокалы пеним дружно мы,
И девы-розы пьем дыханье,—
Быть может... полное Чумы!

A toi, Peste, à toi soit louange!
A nous point n'est la tombe étrange,
Ton appel ne peut nous troubler.
Moussant nos verres d'un seul geste,
Fille-fleur, ce baiser volé
Nous donne peut-être la Peste.

(Перевод Арагона)

Donc, Peste, gloire, gloire à Toi!
Sans nul espoir, sans nul effroi
Nous te voyons venir, ô Reine!
Et, main en main, sans nul remords,
Des Filles-fleurs buvons l'haleine —
Peut-être — celle de la Mort.

(Перевод Цветаевой)

Как и во второй строфе, Цветаева устраняет упоминание могилы во второй строке (сохраняемое в переводе Арагона), перенося образ Смерти (в ее переводе заменившей Чуму) в последнюю строку. Из последней строфы Цветаева исключает и упоминание пенистых бокалов, заменяя его еще одним повторным отрицанием («sans nul remords», усиливающим двоекратно повторенное до этого «sans nul espoir», «sans nul effroi»). Первые две строки в цветаевском переводе строятся на повторении дифтонга «wa»: «gloire, gloire... Toi, ... espoir, ... effroi» (почти везде в сочетании с «г»), напоминающем повторение ударного «а» в подлиннике: «итáк» — «хвала»... «Чума!... страшна... тьма». Здесь снова сохраняется музыкальный лад оригинала при отступлении от пословной передачи текста (обратный результат замечен в переводе Арагона, где особенно невнятно выглядит вполне внешне точно переданная

строка «Топ appel ne peut nous troubler» — «Нас не смутит твое призванье»; едва ли верно и употребление «étrange» вместо «страшна» во второй строке у Арагона). С частыми отступлениями Цветаевой от подлинника контрастирует очень точно переданная предпоследняя строка «И девы-розы пьем дыханье» — «Des Filles-fleurs buvons l'haleine» (перевод Арагона, вводящего упоминание поцелуя, здесь гораздо менее точен), перекликающаяся с последним словом первой строфы цветаевского перевода («buvons») и с последней строкой четвертой строфы («l'haleine de la Mort»).

В искусстве, как и в современной науке, нет единственных решений (о чем в связи с проблемой поэтического перевода говорится в книге П. Флоренского «Мнимости в геометрии»¹). Можно удивляться виртуозности построчно (а иногда и пословно) верного перевода Арагона, его изобретательности и стройности. Но еще более поражает чудо цветаевского обращения с подлинником, вольного и в то же время проникающего в самую суть пушкинского стихотворения (в отличие от перевода Арагона, занятого не столько внутренним смыслом, сколько внешним — языковым — его воплощением).

Сходные принципы позднее были Цветаевой применены и к переводу не с русского на французский, а с французского на русский, когда она перелагала «Плаванье» Бодлера². Разбирая этот перевод, можно удостовериться в верности ее собственного заме-

¹ П. Флоренский. Мнимости в геометрии. М., 1922, с. 7.

² См. об этом переводе в предисловии автора, печатающемся в сборнике переводов Цветаевой.

чания, по которому она перевод начинала с «лучших основных строк», передавая их точно. Так, во втором четверостишии «Плавания» «встреча безмерности мечты с предельностью морей» отвечает подлиннику, где говорится о качании «нашей беспредельности на предельности морей» («notre infini sur le fini des mers»). С этой строкой рифмуется та, где Цветаева допускает наибольшее отклонение от буквальности, добавляя отсутствующий в подлиннике «скрежет якорей». Обратного эффекта достигает перевод Василия Комаровского¹, где точно переданы все строки этого четверостишия, кроме последней — той именно, которая явно была главной для Цветаевой:

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le coeur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers.

Мы сели на корабль озлобленной гурьбою,
И с горечью страстей, и с пламенем в мозгах,
Наш взор приворожен к размерному прибою,
Бессмертные — плывем. И тесно в берегах.

(Перевод Комаровского)

В один ненастный день, в тоске нечеловечьей,
Не вынеся тягот, под скрежет якорей,
Мы всходим на корабль — и происходит встреча
Безмерности мечты с предельностью морей.

(Перевод Цветаевой)

По этой же причине — из-за невнимания к тому, какие места следует считать главными, — нельзя при-

¹ Гр. Василий Комаровский. Первая пристань. Стихи. Спб, 1913.

знать точным и перевод первого четверостишия у Комаровского:

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Мир прежде был велик — как эта жажда знания,
Когда так молода еще была мечта.
Он был необозрим в надеждах ожидания!
И в памяти моей — какая нищета!

(Перевод Комаровского)

Для отрока, в ночи глядящего эстампы,
За каждым валом — даль, за каждой далью — вал.
Как этот мир велик в лучах рабочей лампы!
Ах, в памяти очах — как бесконечно мал.

(Перевод Цветаевой)

Вторая строка этого четверостишия, у Бодлера явно наименее существенная («Мир соответствует его — отрока — прожорливому аппетиту»), Цветаевой заменена формулой в ее собственном духе, и по смыслу, и по звукописи спаянной с главными заключительными строками. В этих последних Цветаевой удалось при верной передаче смысла достигнуть и внутренних звуковых переключек слов («а х» — «л у ч а х» — «о ч а х», «л а м п ы» — «п а м я т и» с повторением «а», «м», «п» в разной последовательности), спаивающих воедино эти строки, построенные на противопоставлении («в е л и к» — «мал»), которое напоминает некоторые стихи (и прозу) самой Цветаевой. Звуковая инструментовка (на «л» и «а» ударное) третьей и четвертой строк подготавливается уже во второй; вторая

и третья строки связаны и сходством первых двух согласных в словах «в а л о м» — «в а л» — «в е л и к». Первая строка в переводе Цветаевой связывается с третьей не только рифмой, но и упоминанием ночи (когда и зажигается лампа), у Бодлера не названной; зато из нее исчезают «географические карты», соединяемые в подлиннике с «эстампами».

Удачу перевода отчасти можно объяснить и сходством поэтики Цветаевой и Бодлера, которые (разумеется, с теми различиями, которые обусловлены разницей литературных эпох) в равной мере свободно обращались с унаследованными стихотворными формами, смело вводя переносы и ломая привычный поэтический синтаксис:

Чернильною водой — морями глаже лака —
Мы весело пойдем между подземных скал.
О, эти голоса, так вкрадчиво из мрака
Взывающие: — К нам! — О, каждый, кто взалкал
Лотосова плода! Сюда! В любую пору
Здесь собирают плод и отжимают сок.

При всем сходстве с цветаевскими переносами здесь точно передано построение этих строф у Бодлера. Пусть отдельные образы (сравнение вод с чернилами, перенесенное сюда из предпоследнего четверостишия, и с лаком) принадлежат переводчику, в подобных строфах Цветаева достигает большего, чем буквальная верность оригиналу. Она передает живое течение стиха подлинника, стремительное становление растущих друг из друга и перебивающих друг друга фраз, строк, слов, звукосочетаний. Следует заметить, что внутреннее родство цветаевской поэтики и поэтики тех французских писателей, которые продолжали традицию «проклятых» поэтов, должно постоянно учитываться при переводах новейшей фран-

цузской поэзии на русский язык: так, вся система переносов в поэме Аполлинера «Chanson du mal-aimé» столь близка к цветаевской, что ее русский перевод не может не принимать во внимание достижений поэтического синтаксиса Цветаевой.

В цитированном выше сочинении П. Флоренского «Имена» при характеристике трудностей поэтического перевода с полным основанием наряду со звуковой и смысловой сторонами текста в качестве третьей важной его стороны названа грамматическая. Исследования последних лет в области поэтического языка, в особенности труды Р. Якобсона, сделали очевидным значение грамматических структур для построения поэтических текстов. Но уже давно известна и многими отмечалась (в том числе Л. Щербой в его лингвистических разборах стихотворений) роль морфологических категорий для поэзии и связанные с этим трудности перевода на те языки, где морфология отлична от языка оригинала. Так, в конце «Про это» Маяковского строки

Чтоб мог в родне отныне стать
Отец, по крайней мере, миром,
Землей, по крайней мере, мать,

очевидно, трудно было бы передать на язык, где «м и р» не был бы существительным мужского рода, а «з е м л я» — существительным женского рода.

Сходные трудности могут возникнуть и при переводе художественной прозы. В романе Стейнбека «Заблудившийся автобус» для характеристики водителя автобуса используется особенность английского языка, благодаря которой шоферы о своей машине и матросы о своем корабле говорят как о существе женского рода, что по-английски выражается с помощью личного местоимения «she». Переводчик, перелагающий этот роман на другой язык, должен

найти способ уравновесить невозможность точной передачи этой характеристики, возможной лишь в тексте на английском языке. Аналогичные трудности могут возникнуть и при передаче местоименных и глагольных форм второго лица, которые далеко не во всех языках имеют одинаковое число степеней вежливого (или, наоборот, фамильярного) обращения. Достаточно напомнить о богатых возможностях испанского, португальского, румынского языков, с одной стороны, и крайне суженных возможностях английского языка — с другой (характерно, что Хемингуэй в «For whom The Bell Tolls» для передачи речи испанцев был вынужден ввести в их разговорный язык архаичное английское местоимение «thou»). Сходную проблему в более общем виде вынуждены решать и переводчики с тех языков Центральной и Восточной Азии, в том числе индонезийского и японского, где широко использовались так называемые феодальные вежливые языки.

Целая область языковых явлений, важная для поэзии, лежит на стыке смысловой стороны с грамматической, в частности синтаксической. В XX веке одно из наиболее значительных направлений в мировой поэзии (в русской литературе связанное прежде всего с именем Хлебникова) широко экспериментирует в области образования потенциально возможных фраз языка. Обычно речь идет о фразах грамматически правильных, но содержащих такие слова, которые обычно не используются в грамматических конструкциях этого типа. В качестве примера можно привести необычные временные конструкции у Дилана Томаса: «a grief ago», «all the moon long», «all the sun long»; стоит отметить, что подобные фразы с нарушением обычных для языка временных соотношений конструируются теми современными лингвистами, которые пытаются теоретически осмыслить проблему таких

грамматически возможных фраз¹. При передаче конструкций, подобных тем, которые цитировались выше из Дилана Томаса, на другом языке необходимо проведение в нем таких же смелых экспериментов, которые переводимый поэт осуществил в своем родном языке.

Перевод прозы многих современных западноевропейских авторов потребует осуществить еще более смелые эксперименты в области сложных синтаксических форм, объединяющих целые последовательности предложений. Здесь найти эквивалент тому, что было достигнуто, например, Джойсом или Фолкнером, можно, только существенно раздвинув границы сложившихся синтаксических норм. Возможно, что здесь удачные переводы смогут прийти лишь вслед за оригинальными произведениями, столь же смело порывающими с обычаями (так, путь переводчику Фолкнера на русский прокладывает синтаксис великолепной прозы Б. Вахтина). Нужно подчеркнуть, что если по отношению к стихотворным размерам языковедение может лишь предостеречь против попыток перенести чуждую языку ритмическую систему в переводы с другого языка, то по отношению к синтаксису целых высказываний, напротив, языковед может лишь подтвердить возможность усвоения того, что достигнуто другими языками.

В известной мере это справедливо и по отношению к семантике. Опыты смещения привычных значений слов в поэтическом языке, в наиболее край-

¹ N. Chomsky. Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, Mass., 1965, p. 77 (сам Хомский не отметил того, что приведенные им «стандартные примеры чисто семантической несообразности» относятся к передаче отношений во времени).

них формах проведенные уже Лотреамоном и получившие столь широкое развитие в европейской литературе XX века, выходят за рамки какого-либо одного языка (недаром Энциенсбергер написал статью о «мировом языке» новой поэзии). Но в то же время каждый из таких опытов опирается на те особенности значений слов, которые отражены в данном конкретном языке. Свойственная всем естественным языкам гибкость (то есть возможность передачи одного и того же смысла многими способами)¹ сопряжена с известной расплывчатостью значений каждого обиходного слова, в этом отличающегося от научного термина. Эта общезыковая особенность находит широкое развитие в поэтическом языке, в особенности в мировой поэзии XX века, где строятся последовательности значений, столь же отличающиеся от принятых ранее, как отличается атональная шёнберговская музыка от классической (эту аналогию можно развить вполне конкретно, опираясь на некоторые достижения в области исследований значений слов в современном языкознании). Для современной европейской поэзии эти семантические ее особенности становятся особенно важными в виду меньшей роли, которую в ней стали играть ритм, рифма и другие звуковые факторы. Поэтому при переводе многих современных поэтов переводчик должен прежде всего решить задачу такого преобразования значений слов в своем переводе, которое было бы близко к тому, что достигнуто в оригинале. Степень личного творчества при решении такой зада-

¹ Относительно понятия гибкости, весьма важного для теории поэтического перевода (в том числе в ее математических аспектах), см. послесловие автора и Р. Заринова к книге: А. М о л ь. Эстетика и теория информации. М., 1966.

чи резко возрастает, вместе с тем результаты подобных экспериментальных переводов могли бы существенно обогатить поэтический язык. Почва для таких опытов в русской поэзии была подготовлена Хлебниковым, Мандельштамом, ранним Заболоцким и другими поэтами-«обереутами» (например, Введенским) в такой же мере, в какой переводчик Джойса может опираться на достижения Андрея Белого. Здесь задачи поэтического перевода и развития новаторских традиций, обогащающих поэтический язык, перекрещиваются. Языковой эксперимент в поэзии названных крупных русских поэтов и прозаиков нашего века шел рука об руку с исследованием поэтического языка в работах ученых, принадлежавших к Опоязу. Несомненно, что и решение задач перевода новейшей поэзии потребует участия специалистов-исследователей поэтического языка.

Г. Гачечиладзе (СССР)

Стихосложение и поэтический перевод (фрагмент)

Поэтическая организация художественной речи накладывает свой отпечаток на закономерности стихотворного перевода. Правда, и в данном случае также нужно говорить о «стилистическом ключе», ритме, интонации, синтаксическом строе, художественных образах и других литературных компонентах, как и при анализе прозы. Однако все эти элементы регламентируются строгими рамками законов поэзии. В связи с этим уже известные нам теоретические принципы здесь практически реализуются по-иному и требуют уточнения и конкретизации.

Известно, что поэзия характеризуется вполне определенным и главным образом стройным ритмом, выраженным в законах стихосложения — в метрических единицах и в их разнообразных соединениях¹. Интонации стиха присущ оттенок музыкальности, хотя музыка стиха сильно отличается от обычной музыки, и она настолько своеобразна, что обычный

¹ В этой главе в основном имеется в виду классический стих, тем более что существует богатая поэзия некоторых народов, которая плохо поддается влияниям современного свободного стиха (например, грузинская).

музыкальный слух вовсе не необходим для поэта. Например, известно, что Александр Блок не обладал музыкальным слухом, однако его стихи исключительно музыкальны благодаря своему внутреннему лиризму и напевности. В подобных случаях, видимо, следует опираться на иные (не обычные) музыкальные начала, связанные со смыслом и выразительной силой слова.

Музыка стиха рождается не в отвлеченном звучании слова, а в соединении звучания и смысла, в слитности звуков и выражаемой мысли. Даже такой явно музыкальный элемент речи, как аллитерация, лишь тогда приобретает значение, когда способствует лучшему выражению мысли и усилению художественного впечатления. В противном случае аллитерацию следовало бы считать бессмысленной формалистической игрой звуков. Подчеркнуть музыкальную сторону слова необходимо потому, что специфика поэзии опирается именно на эту сторону, и все элементы поэзии — как специфические, так и общие с другими формами художественного творчества — не безразличны к музыке стиха. Поэтическая музыка опирается на ритмический строй, а ритм в отличие от прозы здесь зависит не от синтаксиса, а, наоборот, сам воздействует на синтаксический строй посредством метра.

Поэтический синтаксис сильно отличается как от обычного разговорного, так и от синтаксиса художественной прозы. В нем часто нарушается привычный порядок слов, и это считается закономерным. Разумеется, бывают случаи, когда приближение синтаксического строя стихотворения к синтаксису прозы считается признаком большого мастерства (композиционные законы стиха чрезвычайно стесняют поэта, и добиться в стихе свободного синтаксического строя дело весьма трудное). Но бывает и наобо-

рот: прозаический синтаксис приводит к упрощенности, к примитивности стиха, лишает стих его специфического возвышенного характера, снижает его музыкальность и приводит его к ритмической прозе, то есть к другому виду литературного творчества.

Специфичны и художественные приемы поэзии: они характеризуются большим лаконизмом и условностью, чем приемы прозы. Своеобразны и другие художественные и языковые элементы стиха. Повторяю, при анализе поэтического перевода следует придерживаться тех же методологических основ, что и при анализе прозаического перевода. Однако специфика жанра вносит своеобразие в методику поэтического перевода, и я хочу коснуться именно этого качества. Отметим с самого начала, что основной чертой поэтического перевода по сравнению с прозаическим является его относительно свободный характер: строгая композиция и условность поэтической речи в большей мере, чем при переводе прозы, не дают возможности найти прямые соответствия. Если при анализе прозаического перевода мы убедились, что принцип прямых языковых соответствий не оправдывает себя, то при анализе поэтического перевода мы увидим, что невозможны не только прямые языковые, но и прямые метрические соответствия, хотя коренной признак классической поэзии как организованной формы речи выражается именно метром. Наконец, в ряду специфических особенностей поэтического перевода стоит и проблема передачи системы рифм, являющейся со своей стороны источником многих трудностей при осуществлении поэтического перевода.

Относительная свобода поэтического перевода отнюдь не означает, что применительно к нему нельзя говорить о реалистическом методе. Правильное видение художественной действительности подлин-

ника, передача его существенных, характерных элементов, воспроизведение его звучания — все это обеспечивает только реалистический метод. Относительно бóльшая свобода творчества переводчика поэзии заключается в осознании необходимости передачи существенных сторон подлинника. Таким образом, вполне естественно, что и в поэтическом переводе остается в силе общая методологическая установка реалистического перевода: сохранение существенного и замена несущественного в соответствии с законами отражения художественной действительности подлинника. Под существенным подразумеваются в данном случае характерные черты эпохи, национальная и социальная специфика, творческая индивидуальность автора и особенность жанра, единство содержания и формы произведения, соблюдение соотношения частей и целого в переводе и — как конечная цель — достижение аналогичного оригиналу художественного впечатления в целом.

Своеобразие композиции в поэзии, опирающееся на устойчивый ритмический строй, подсказывает, что для отыскания «стилистического ключа» подлинника следует в первую очередь разобраться в ритме и метре. Ритм поэтического произведения связан, с одной стороны, с содержанием произведения и с соответствующей содержанию интонацией — с другой. Все эти элементы и создают стиль поэтического произведения, а стихотворный метр организует стих.

Согласно принципам реалистического метода перевода, и поэтический подлинник представляется той условной художественной действительностью, которую отображает перевод. Однако она одета в данном случае в специфическую поэтическую ткань. Стихосложение по природе своей особенно тесно связано с природой языка — с длиной слов и формами

их изменения, с характером ударений, а также с выработанными веками в труде, плясках и песнях ритмами, связанными в свою очередь с психическим складом народа. Все это наряду с другими специфическими элементами придает стихосложению каждого народа ярко национальный характер, тесно связывает стихосложение с фонетикой живой речи, со специфическими отношениями синтаксиса с ритмико-интонационными средствами. Так, известно, что античное стихосложение строилось на взаимосвязи кратких и долгих слогов, характерных для греческого и латинского языков. Отсюда возникли известные классические размеры, позже условно использованные для систем стихосложения разных народов; вновь появились стопы: ямб и хорей, пиррихий и спондей, анапест, амфибрахий и дактиль — и составленные из них стихи: гекзаметр, пентаметр, триметр и др., а также соответствующая им строфика. Длинный слог античного стиха условно заменил ударный слог, а безударный стал на место краткого. Известен также и тонический стих, основанный на распределении ударных слогов (например, русский народный стих), силлабический стих, основанный на равномерном распределении слогов (например, французский стих), силлабо-тонический стих, который опирается как на равное количество слогов, так и на распределение ударных слогов (например, русский или английский стих). Все это настолько известно, что не требует особых пояснений. Однако важно подчеркнуть, что уже в общих основах стихосложения заметны различия, вытекающие из особенностей самого языка. Простое сравнение стихосложений в разных языках убеждает, что различие создает не только языковой материал, но и система стихосложения, взятая в целом. Многое зависит от таких особенностей слова, как его физический объем

и звучание. Так, известно, что английский язык в основном моносиллабический, в нем много односложных слов. Поэтому английская стихотворная строка вмещает больше слов и, следовательно, больше мыслей и художественных образов, чем грузинская стихотворная строка. В зависимости от этого меняется и метр и интонация: например, английский ямбический пентаметр, которым написана большая часть английской драматической и эпической поэзии, звучит исключительно спокойно. А грузинский десятисложный стих по количеству слогов хоть и равен английскому ямбическому пентаметру, не может точно передать его интонацию. Из-за присущего грузинскому языку полисиллабизма только четырнадцатисложный стих может передать заданную спокойную интонацию английского ямбического пентаметра. Это хорошо доказали грузинские переводы произведений Шекспира. Следовательно, для создания интонации оригинала в поэтическом переводе нужно найти размер, соответствующий выразительным ритмико-интонационным средствам оригинала, и совсем не обязательно повторять размер подлинника. Разумеется, возможны и случаи, когда стихотворный размер подлинника и перевода окажется одним и тем же. Например, английский четырехстопный трохейческий метр точно передается грузинским высоким шаири («двухколенчатым» размером), по количеству слогов разделенным $4 + 4$:

God of stillness and the motion,
Of the desert and the ocean!
Модзраобис | да симшвидис
Удабноис | да згвис гмерто!
Should you ask me whence these stories?
Whence these legends and traditions...
Гквен ром мкитхот | эс згапреби,
Легендеби | да амбеби...

В подобных случаях препятствия, связанные с длиной грузинских слов, преодолеваются путем использования лаконизма грузинской речи; с аналитическим английским языком здесь сопоставляется флективный грузинский язык: например, английское выражение типа «I shall make him speak», содержащее пять слов, можно передать одним грузинским словом «авалапаракеб». Для русского выражения из четырех слов: «Оказалось, что я проснулся» — достаточно одного грузинского слова «гамомгвидзебода». Ясно, что в таких случаях (а они возникают очень часто при сопоставлении разных языков) обязательно следует стремиться к лаконичности выражения как к одному из важных средств преодоления трудностей перевода. И все же разница, обусловленная длиной слова, остается значительной. Качественно равноценные стихотворные размеры значительно различаются количественно; так, как мы уже видели, английскому десятисложному стиху созвучным оказался грузинский четырнадцатисложный стих. Таким образом, на первый взгляд кажется, что прямая связь ритма с интонацией, существующая в прозаическом переводе, в поэтическом переводе не только не является обязательной, но и составляет исключение.

В чем тут дело? Ведь и в поэзии и в прозе мы имеем дело с одним и тем же языком. Дело в том, что в прозаическом переводе мы повторяем не точные ритмические единицы подлинника, а их интонационные и смысловые соответствия, то есть ритм оригинала переносим в перевод не количественно (по размеру), а качественно. В таком случае необходимость точного повторения ритмических единиц подлинника отпадает. Ритм перевода соответствует ритму оригинала постольку, поскольку находится в том же отношении к интонации и смыслу произведения.

Следует учитывать и то, что ритм прозы не очень

точен и четок и прибавление или отсечение одного-двух слогов не меняет общей окраски интонации. Ритм же стиха точен и четок. В переводе легче передать ритм поэтического подлинника, чем его метр, который в силу различия языков гораздо труднее, а зачастую невозможно воспроизвести на другом языке.

Поэтому и тут поступают, в сущности, так же, как и при переводе прозы: воссоздают соотношение между ритмом и интонацией, а не размер со всеми его метрическими единицами. Подтверждением правильности такого решения служит уже приводившийся выше грузинский перевод Шекспира, где десяти-сложному английскому стиху в смысловом и интонационном отношении соответствует четырнадцатисложный грузинский стих, отличный от английского не только количеством слогов, но и составными ритмическими единицами и их расположением. Что же касается точного повторения ритма и метра поэтического подлинника, то в разносистемных языках это редкое исключение; в родственных же языках подобное совпадение можно объяснить близостью систем стихосложения. И все-таки кажется возможным установить условное соответствие метрических систем разных языков, если изучить опыт поэтического перевода в любой паре языков.

Уяснить это тем более важно, что переводчик стиха начинает прежде всего искать подходящий размер. Правильно найденный размер может дать переводчику «стилистический ключ» к переводу и тем самым указать верный путь во всей работе. Так, можно считать установленным, что английскому ямбическому пентаметру соответствует грузинский четырнадцатисложный размер, в котором слоги будут разбиты на ритмические единицы следующим образом: 5 + + 4 + 5. Возможно ли установление аналогичных

соответствий для других размеров? Теоретически оно кажется возможным, но практически нельзя игнорировать то обстоятельство, что иной раз поэзия производит определенное впечатление совершенно неожиданными и, казалось бы, неподходящими метрическими средствами. Например, в стихотворении «Утопленник» Пушкин добивается потрясающего драматического эффекта использованием плясового хорейского метра:

Прибежали в избу дети,
Второпях зовут отца:
«Тятя, тятя, наши сети
Притащили мертвеца».

Переводчик должен хорошо подумать и решить: добьется ли он того же эффекта повторением размера подлинника? Если нет, то следует заменить его другим, более соответствующим художественной задаче. Поэтому-то, считая принципиально возможным составление своего рода сопоставительной таблицы метрических систем разных языков, следует помнить, что нельзя механически пользоваться ею без учета интонации и смысла подлинника.

В качестве примера можно привести распространенный размер английских народных баллад — четырехстопный и трехстопный ямб здесь сменяется в следующих друг за другом строках:

There are twelve months in all the year
As I hear many say,
But the merriest month in all the year
Is the merry month of May¹.

¹ Дословный перевод:

Двенадцать месяцев во всем году,
Как я слышал, многие говорят,
Но самый веселый месяц во всем году
Это веселый месяц май.

Интонационно и ритмически к этому размеру подходит следующая комбинация грузинских ритмических единиц по количеству слогов $5 + 3 = 5 + 2$:

Тормети тве аквс | целицадс,
Гамигониа | асэ,
Маграм квелас сджобс | маиси,
Мхиарулебит | савсэ.

Этим размером мною был переведен целый цикл английских народных баллад, и он оказался настолько естественным для грузинского языка, что и другие английские баллады этого цикла оказалось возможным передать тем же размером и не искать новых экспериментальных вариантов.

Однако соответствие размеров можно понять и шире: в шотландской народной балладе «Our goodman» (в грузинском переводе «Мецисквиле» — «Мельник» — по аналогии с известными переводами А. С. Пушкина и С. Я. Маршака) использован трехстопный ямб с одним дополнительным слогом, отсутствующим в последующей строке (отметим, что размер этого народного стиха изменялся, видно, при песенном исполнении):

Home came our goodman,
And hame came he,
And then he saw a saddle-horse
Where nae horse should be ¹.

¹ Дословный перевод:

Воротился домой наш добряк,
Домой воротился он,
И тогда он увидел оседланного коня,
Где никакого коня не должно было быть.

В оригинале это народно-бытовая, с комическим сюжетом баллада. Поэтому я счел возможным при ее переводе не только руководствоваться принципом метрического соответствия, но учитывать и возможность соответствия ей какой-либо формы грузинской народной поэзии, например народного шаири, имеющего аналогичную функцию:

Шин мецисквиле | сагамос
Модис, цасули | адриан,
Хедавс: эзоши | цхенна.
Зед унагири | адгиа.

Перевод народной баллады народным же стихом шаири оправдал себя с точки зрения целостности и законченности впечатления. Он позволил сделать заключение: народный стих одного языка можно перевести народным стихом другого языка, но при одном обязательном условии: невзирая на различие стихотворных размеров, общая эстетическая функция этих стихов должна быть одинаковой.

Еще один пример. Распространенному в английской лирике четырехстопному ямбу соответствует грузинский десятисложный размер (с паузой). Вот строки стихотворения Байрона «Прости»:

Farewell! If ever fondest prayer
For other's weal avail'd on high,
Mine will not all be lost in air
But waft thy name beyond the sky ¹.

¹ Дословный перевод:

Прости! Если даже нежнейшая молитва
За другого достигнет вышины,
Моя молитва не потеряется в пространстве,
А занесет твое имя на небеса.

Его грузинское соответствие может быть таким:

Мшвидобит! Туки | мхурвале лоцва,—
Лоцва схвататвис |— миагцевс грублебс,
Ар даабрколебс | цис гаремоцва
Да чеми лоцвац | цас даиуплебс.

Этот же грузинский размер подходит и для русского четырехстопного ямба, которым написано так много стихотворений Пушкина, например:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Вариант грузинского перевода этого стихотворения может быть таким:

Ме цамиери | махсовс мшвенеба:
Чемс твалцин шени | гамоцхадеба,
Вит цармавали | рам мочвенеба,
Вит силамазис | цмида хатеба.

В основном таким размером переведена на грузинский язык поэзия Пушкина и Лермонтова, а также произведения других русских поэтов.

Таким образом, стих одного языка передается наиболее близким по характеру стихом другого языка, а не прямым перенесением метрической схемы. При этом соответствие подразумевает как смысловую, так и эстетическую полноценность стиха. Это, разумеется, не мое открытие. Это, как видно, учитывали грузинские переводчики еще с древних времен.

Без разрешения проблемы сопоставительного стихосложения невозможен поэтический перевод.

С. Гончаренко (СССР)

Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод

Поэтический перевод служит целям межъязыкового поэтического общения, то есть призван обеспечивать восприятие носителями «переводящего языка» максимального объема той информации, которая заложена в подлинник автором и которая вообще, так сказать, запрограммирована к возбуждению в культурно развитом реципиенте всей системой и структурой оригинального стихотворения.

Казалось бы, это аксиоматическое положение не предвещает особых разногласий ни среди теоретиков перевода, ни в рядах критиков переводной поэзии: чем больше информации, которой насыщен подлинник, воспроизведено в переводе, тем этот перевод лучше.

Однако именно здесь и начинаются сложности. Дело в том, что информационная содержательность лирического стихотворения по глубинному существу своему разнородна, противоречива и даже парадоксальна.

Во-первых, она включает в себя два плана («фактуальный» и «концептуальный»¹) *смысловой* информации — два ее подвида, вернее, две ее стороны, органически слитных, но состоящих при этом в отношениях динамического противоречия.

Фактуально-смысловая информация есть сообщение о некоторых фактах, явлениях, событиях внешнего (реального или воображаемого) мира, сообщение, вполне поддающееся пересказу «своими словами», почти дословному переводу, прозаическому перифразированию: «Я на Кавказе; здесь на холмы опустилась ночная мгла, передо мной шумит Арагва...» — или: «В голубоватой дымке, где море сливается с небом, одиноко белеет парус...»

С одной стороны, роль фактуальной информации в лирическом тексте, безусловно, велика — без ее наличия (хотя бы и в «клочковатой» и в причудливо-мозаичной форме) акт поэтической коммуникации не состоится вовсе. Но, с другой стороны, все мы понимаем, что поэтические шедевры написаны были вовсе не для того, чтобы сообщить нам некие сведения о вечернем грузинском пейзаже или о судьбе одинокого челна, плывущего навстречу буре. Равным образом, когда Антонио Мачадо пишет

El jardín y la tarde tranquila!..

Suena el agua en la fuente de mármol...

то повествует он вовсе не о том, что некогда выдался тихий вечер и в саду, разбиваясь о мраморную чашу, звенела струя фонтана. Это двустишие — вполне законченное стихотворение о человеческом одиночестве, о ностальгии по безвозвратно утекающей субстанции времени, и в одном слове «agua»

¹ И. Р. Г а л ь п е р и н. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981, с. 27.

здесь соединились и «soledad», и «tristeza», и «lo presente», и «lo pasajero».

Фактуальная информация есть, конечно, жизненно важный компонент семантики лирического текста — но жизненно важный, как правило, лишь в том смысле, что она принимает на себя функцию как бы «материального» носителя иного, гораздо более существенного, глубинного содержания, составляющего сердцевину и *raison d'être* лирической коммуникации¹. Именно это коммуникативное ядро (в которое фактуальная «оболочка», по сути дела, и не входит), являющее собою сплав концептуально-смысловой и эстетической информации, и должно прежде всего воспроизводиться при поэтическом переводе. Всякое искажение или потеря в области концептуальной и эстетической информации есть переводческая ошибка. И наоборот — ни один достойный поэтический перевод лирического текста не может обойтись без преобразования и перестройки (иногда и весьма существенной) поверхностно-фактуального слоя информации.

Концептуальный смысл лирической пьесы есть продукт идейно-образного осмысления ее фактуальной информации, то есть тот поэтический вывод (то рациональное и духовное освоение «поэтической темы»²), к которому приходит реципиент,

¹ Ср.: «...формой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющей особого звукового выражения». — Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 390.

² См.: Г. В. Степанов. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1980, № 3, с. 201.

адекватно подготовленный к интерпретации фактуальной стороны поэтического сообщения. Эта концептуальная информация подлинно поэтического произведения не только трудно поддается перифразированию прозой, но и вообще в принципе не вербализуется с исчерпывающей полнотой иначе, чем путем полного повторения исходного текста¹. Или — с относительной полнотой — путем *вос-создания* оригинала поэтическими средствами иного языка, путем поэтического перевода.

Что же объединяет фактуальный и концептуальный аспекты информации, позволяя видеть в них две стороны единой *смысловой* содержательности лирического текста?

Дело в том, что в основе порождения обоих данных видов информации лежит процесс *смыслообразования*, который можно рассматривать как процедуру взаимодействия вербальных сигналов (словесных знаков, речевых единиц²) с фоновыми знаниями (и с собственно языковыми знаниями, и с лингвокультурными, и т. д., включая знание собственно поэтического кода) реципиента³, — взаимодействия, в результате которого сознание этого индивида идентифицирует ту или иную *референтную* ситуацию, описываемую текстом. Причем ситуацию как фактуальную (сообщение о событиях, имеющих

¹ См.: В я ч. В с. И в а н о в. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978, с. 161.

² См.: Д. И. Д у б р о в с к и й. Информация, сознание, мозг. М., 1980, с. 99—110.

³ См.: Л. А. Ч е р н я х о в с к а я. Смысловая структура текста и ее единицы. — Вопросы языкознания, 1983, № 6, с. 117.

место в мире), так и концептуальную (вывод о том, каков этот мир или каким он должен/не должен быть).

Во-вторых, в ходе преобразования фактуального сообщения в концептуальное читатель стихотворения воспринимает еще одну разновидность многоплановой информации, составляющей если не основу, то, во всяком случае, важнейшую часть лирического коммуникативного процесса — уже упоминавшуюся *эстетическую* информацию, включающую в себя такие подвиды, как собственно эстетическая, гедонистическая, аксиологическая, суггестивно-гипнотическая, катартическая информация¹.

Вообще, как известно, отличительное стилистическое свойство подлинно художественного лирического стихотворения как раз и состоит в том, что оно аккумулирует на малой «вербальной площади» огромный информационный потенциал², поскольку *устроено* таким образом, что приобретает способность лаконичными речевыми средствами объективировать и сообщать не только (а главное, не столько) фактуальный смысл, но и концептуальную, и эстетическую информацию.

Изначальная слабость многих критических обзоров и теоретических обобщений в области поэтического перевода вызвана невниманием именно к этой множественной и гетерогенной природе поэтической коммуникации. Пожалуй, самая распространенная

¹ См.: Ю. Б о р е в. Эстетика. М., 1981, с. 132—150; С. Г о н ч а р е н к о. Межъязыковой аспект поэтической коммуникации.— Тетради переводчика. М., 1987, № 22.

² Ср.: «...небольшое по объему стихотворение может вместить информацию, недоступную для толстых томов нехудожественного текста».— Ю. Л о т м а н. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 35.

ошибка в этом отношении состоит в сведении всей сложности информационной системы подлинника к двум ее характеристикам: фактуально-семантической и формально-стилистической¹. Критик пишет: «Да, у переводчика NN получился поэтически действенный текст, но что в нем осталось от подлинника? Силлабический стих переведен силлабо-тоническим стихом, а уж содержание...» И начинает цитировать осколки фактуальной информации оригинала, не нашедшие отражения в переводе. Мол, в оригинале написано: «В моем сердце — такой же дождь, как и над городом». А в переводе? «И в сердце — трава, и дождик с утра...»

Иными словами, здесь мы сплошь и рядом сталкиваемся с глубинно укоренившимся непониманием того обстоятельства, что фактуальная информация лирического стихотворения есть, как правило, не стержневой, а маргинальный элемент его смысла и вообще, по сути говоря, парадоксальным образом тяготеет не столько к *плану содержания*, сколько к *плану выражения* поэтической речи — а ведь суть поэтического перевода как раз и состоит в преобразовании исходного плана выражения средствами иноязычной художественно-семиотической системы с единственной целью — сохранить по возможности неизменным план его концептуально-эстетического содержания.

Конечно, сказанное не надо понимать так, будто мы утверждаем право переводчика на произвол в

¹ Ср. давнее и меткое замечание: «...г. Фет старался о сохранении верности своего перевода с подлинником. Но как он понимает эту верность? Он хлопотет только о том, чтобы сохранить буквальную верность и составить пятистопный ямб... Остальное же все до него, можно сказать, не касается». — Д. Михаловский, 1859. Цит по: Русские писатели о переводе. М., 1960, с. 455—456.

отражении фактуальной информации, возвращаясь тем самым к принципам переводческого классицизма, требовавшим решительно заменять в переводе французский бульон русскими щами. Речь идет не о «склонении на наши нравы», не о переводческом *произволе*, а о переводческой *свободе* как осознанной необходимости преобразовывать *те* элементы фактуальной информации, которые в оригинале служат средством порождения концептуально-эстетического содержания, а при точном перенесении их в перевод, напротив, разрушают его концептуальную и эстетическую содержательность. Разумеется, эта свобода должна ограничиваться и чувством такта, и пониманием того обстоятельства, что при замене некоей «критической массы» денотатов фактуальной ситуации переводу грозит опасность превращения в перепев и подражание — вряд ли парус, одиноко белеющий в голубом тумане моря, допустимо трансформировать в пальму, сиротливо зеленеющую в золотистой дымке пустыни.

Живой организм лирического текста способен «перерабатывать» (в сознании и подсознании реципиента) фактуальный смысл в концептуальную и эстетическую информацию благодаря особому *устройству* вербальной поэтической ткани, которая (в отличие от прозаической нехудожественной речи) сочленяется узлами не линейных, а множественно-пространственных связей, в результате чего почти каждое поэтическое слово преобразуется из «линейного знака» в «пространственный» («спациальный»¹) поэтический микрознак. Данный микрознак,

¹ Н. И. Балашов. Структурно-реляционная дифференциация знака языкового и знака поэтического. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1982, № 2.

обладая развитыми «десмогенными»¹ свойствами, в свою очередь входит в сцепление с другими поэтическими микрознаками и соединяется вместе с ними в слитный и, по сути дела, недискретный поэтический «макрознак» — лирический текст.

Этой своей «специализацией», этим обретением пространственно-объемных параметров лирическое стихотворение обязано прежде всего трем видам специфично стиховых структур: *метро-ритмическим*, *фоническим* (звукобуквенным) и *металогическим* (словесно-образным). Именно они в основном и осуществляют многомерную интеграцию словесного материала, связывая все его элементы не только по «горизонтальной», но и по «вертикальной» и по «глубинной» оси коммуникации.

Благодаря совокупному воздействию стиховых структур на исходный материал поэт получает возможность «выжимать все соки из языка»², а информативность поэтического слова оказывается не только не сводимой к семантической «заряженности» его общеязыкового «омонима»³, но зачастую и *не выводимой* из нее. Последнее обстоятельство объясняется тем, что благодаря «тесноте и единству стихового ряда» (по Ю. Тынянову) изменяются закономерности семантического согласования единиц речи⁴, и «смысл каждо-

¹ В. П. Григорьев. К спорам о слове в художественной речи.— В кн.: Слово в русской советской поэзии. М., 1975, с. 58—59.

² М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 46.

³ См.: С. Т. Золян. Семантическая структура слова в поэтической речи.— Вопросы языкознания, 1981, № 6, с. 519.

⁴ См.: Ю. И. Левин. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах.— В кн.: Структурная типология языков. М., 1966; С. Т. Золян. Цит. соч.

го слова здесь является в результате ориентации на соседнее слово»¹.

Действительно: есть ли общий «семантический множитель» у испанских слов «cristal» (стекло, хрусталь, кристалл) и «risa» (смех, улыбка); «ser» (быть, существовать) и «España» (Испания)? Но в поэтической речи происходит «перераспределение сем» и семантическое взаимопроникновение слов, связанных стиховыми структурами² (в данном случае — метро-ритмическими и фоническими), и вот уже *хрусталь смеется, улыбка* обнаруживает в себе кристальную чистоту, а в слове «*Испания*» проявляются не предуказанные ему языковой системой семы «бытийности» (и даже — вечности), «отшельничества» и «отечества»:

(1) arroyo de azul, cristal y risa (J. R. Jiménez)

(2) esta es mi **EsPAña**,

PAtria ermitaña... (M. de Unamuno).

Не передать этой информативности стихотворного слова в переводе — значит не передать самого главного, ради чего творится поэзия. Но может ли переводчик воспроизвести концептуально-эстетическую информацию на другом языке, будучи по рукам и ногам связан задачей сохранения фактуального смысла? Расхождение языковых систем почти полностью исключает такую возможность. Причем речь здесь идет не об отдельных «трудных» для перевода местах: лирический текст весь — целиком — состоит из них. К тому же метро-ритмические, фонические и металогиические структуры подчас совмещаются не только функционально, но и

¹ Ю. Ты н я н о в. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 31.

² Ю. И. Л е в и н. Цит. соч., с. 213.

материально: ритмический прием сплошь и рядом совпадает с метафорическим и звукообразным.

Представляется, что из вышеизложенного можно было бы сделать следующие выводы:

— Адекватный перевод лирического текста должен быть эквивалентен оригиналу по насыщенности взаимосвязанными метро-ритмическими, фоническими и металогическими структурами, векторно целенаправленными к выражению концептуально-эстетического содержания; в противном случае он не достигнет той степени поэтической когерентности и цельности, которая необходима для формирования законченной единицы поэтической речи, способной осуществлять поэтическую коммуникацию.

— Никакой перевод поэтической лирики прозой, равно как и никакой ее перевод с помощью стиховой речи, не обладающей эквивалентными оригиналу характеристиками фонической и металогической когерентности, не могут быть признаны адекватным поэтическим переводом¹, как бы «близко к оригиналу» при этом ни передавался поверхностно-фактуальный слой информации. Не могут быть признаны — ибо не могут обеспечить передачи концептуального и эстетического содержания подлинника.

¹ При этом нельзя, впрочем, забывать одного важного обстоятельства. Наряду с *поэтическим* переводом поэзии, призванным обеспечивать самостоятельную художественно-эстетическую коммуникацию, имеют полное право на существование и вспомогательные виды перевода лирики, не претендующие на концептуально-эстетическую коммуникативность, но поставляющие читателю набор сведений об источнике — т. н. *стихотворно-филологический* и *собственно филологический* переводы, в которых значимость адекватной передачи фактуальной информации значительно повышается.

— Поскольку материально-звуковые, семантические и функционально-коммуникативные различия между единицами разных языковых (и речевых) систем в принципе исключают возможность одновременного и множественного совпадения постоянно варьирующих комбинаций «спациальных» поэтических «микрознаков» (информативность которых окончательно формируется только в контексте конкретного поэтического «макрознака»), переводчик должен стремиться в первую очередь к передаче концептуального смысла и эстетической информации, жертвуя в случае необходимости фактуально-смысловой эквивалентностью. Так, не могут считаться адекватными такие фактуально-безупречные переводы, не воспроизводящие, однако, объективированной фоническими структурами подлинника концептуальной и эстетической (в частности, гедонистической и аксиологической) информации, как AMoR AMaRgo (A. Machado) — горькая любовь; AMARillas MARIpasas (J. R. Jiménez) — жёлтые бабочки; ES Página del ESPejo (K. Вильяуррутиа) — страница зеркала; VALSANDO, SANDOVAL (Л. де Грейфф) — вальсируя, Сандовал... Адекватный перевод подобных поэтических «фрагментов» (а полноценный лирический текст, как уже говорилось, обычно *весь* состоит из функционально аналогичных им выражений) потребует весьма глубокого преобразования поверхностно-фактуальной структуры источника. Если воспользоваться традиционной терминологией концепции переводческих «трансформаций», то эта реконструкция фактуального содержания подлинника будет колебаться в диапазоне от «смыслового развития» и «целостного переосмысления» до разнообразных приемов «супрасегментной компенсации».

— Очевидно, именно из критериев коммуникатив-

ной концептуально-эстетической адекватности и должна исходить объективная критика поэтического перевода, не подменяя художественно-целостной оценки переводческих решений сопоставлением «плоских» и мертвых параллелей, изъятых из «пространственных» и жизнеспособных систем оригинального и переводного текста.

Эвалд Озерс (Великобритания)

Некоторые проблемы перевода русской поэзии на английский язык

Статью, посвященную переводу русской поэзии на английский язык, хочется начать с общих проблем художественного перевода с русского на английский и уже на этом фоне рассматривать более узкую проблему перевода поэзии. Но, экономя время, я ограничусь только специфическими проблемами поэтического перевода.

Я предполагаю проделать это в два этапа: сначала мы попытаемся установить, чем язык русской поэзии отличается от языка русской прозы, а затем сравним русский поэтический язык с английским.

Язык русской поэзии значительно отличается от языка прозы, причем отличие это прослеживается на четырех уровнях. Идя от более крупных образований к более мелким, мы обнаруживаем, что русская поэзия вплоть до сегодняшнего дня — за очень редким исключением, какое представляют собой, например, Маяковский и Евтушенко, — на уровне просодии (в нашем случае он представляет стилистический уровень) характеризуется регулярной рифмой и размером. И что касается читателя, то такая рифма и размер являются для него «ожидаемыми формами».

Спускаясь на следующий уровень, синтаксический, мы сталкиваемся с определенными конструкциями, которые не присущи современной русской прозе: например, постпозиция прилагательных и местоимений: жизнь моя, с улыбкою холодной, руки слабые, или то, что дескриптивные грамматики обычно называют «тмезис»: «среди не чуждых им гробов», «грешный мой язык» у Пушкина, или «революционный держите шаг» у Блока, или «когда городская выходит на стогны луна» у Мандельштама.

На следующем уровне, морфологическом, мы находим такие «поэтические» формы, как полный инструментатив (полная форма творительного падежа): волею, рукою и т. д.

И, наконец, на самом нижнем, лексическом, уровне, мы обнаруживаем слова старославянского языка или принадлежащие к так называемому высокому стилю: внемли, или старославянские дублеты: брег, падшим.

Выделив эти четыре уровня, мы можем сразу же забыть про синтаксический и морфологический — ведь они полностью определяются требованиями просодии. Свободный порядок слов и грамматические дублеты выбираются, их использование определяется согласно требованиям размера и рифмы. Они не несут смысловой нагрузки, и переводчику нет нужды заниматься ими — за исключением, впрочем, некоторой зависти к тем возможностям инверсий и транспозиций (перестановок), которые предоставляет русский язык и которые английский переводчик и мечтать не смеет передать на своем родном языке.

Но с двумя проблемами переводчик столкнется неизбежно: ритмизованная рифмованная строфа и особая поэтическая лексика — и эти проблемы необходимо разрешить.

Английская и американская поэзия более чем по-

коление назад, приблизительно после первой мировой войны, отказалась от правильного размера и рифмы. Важно подчеркнуть, что произошло это не постепенно, а резко, демонстративно, это был протест, отталкивание от благополучного и налаженного образа жизни, определявшего такие художественные и эстетические концепции, которые после войны и того, что последовало за ней, воспринимались как отжившие и (в глазах многих) даже фальшивые и лицемерные.

К сожалению, мы не можем сейчас подробно остановиться на тех причинах или силах, которые утвердили современную английскую и американскую поэзию в формах, в общем лишенных регулярного размера и рифмы. Я говорю «в общем», потому что размер и рифма до сих пор иногда используются, но лишь для создания определенных, обдуманных эффектов. Они не являются обычными «ожидаемыми формами» — за исключением, возможно, легких шутливых стихов.

Мы вернемся к проблеме размера и рифмы, когда будем рассматривать различные переводческие решения (стратегии). Но прежде нам необходимо проанализировать лексический уровень, слова, принадлежащие высокому стилю. Мне кажется, что современные английские или американские поэты так же относятся к «поэтическим» словам, как к рифме или размеру. Ведь последние пятьдесят лет английская поэзия обходилась без витиеватых словес, и — по крайней мере на мой взгляд — сейчас они могут использоваться только для архаизирования или, гораздо чаще, для передачи комического эффекта.

Такое различие в употреблении поэтической лексики крайне важно: в то время, как Анна Ахматова в стихотворении, во всех прочих отношениях нейтральном, может употреблять «не внемлю» вместо

«не слышу» — только лишь потому, что это форма больше подходит ей с точки зрения просодии, — английский переводчик не может себе позволить употребить аналог (хотя, конечно, не эквивалент) «behold» вместо «see» в современной английской поэзии. Совсем недавно я слышал, как Белла Ахмадулина, выступая по телевизору, читала свое стихотворение, в котором также употребляется слово «внемлю».

Это вплотную подводит нас к вопросу о переводческой стратегии. Но прежде чем мы решим передавать или не передавать рифмованную и ритмизованную форму русского оригинала, мне хотелось бы привлечь внимание к чрезвычайно интересной работе, опубликованной несколько лет назад в журнале Чехословацкой Академии наук Альфредом Френчем из университета в Аделаиде, Австралия. Френч провел статистическое исследование «способности к рифмованию» чешских слов и сравнил ее с аналогичными английскими словами. И то, что он обнаружил относительно чешского, применимо ко всем морфологически сходным славянским языкам, в частности и к русскому. Выяснилось, что в среднем чешские слова — в основном благодаря изменяемым окончаниям, хотя и не только из-за этого — рифмуются не просто с бóльшим количеством слов, чем английские эквиваленты, но со значительно большим. Кроме того, принимая во внимание гораздо более произвольный порядок слов в славянских языках, нежели в английском, Альфред Френч показал, что статистически возможность зарифмовать две строки в чешском языке неизмеримо больше, чем в английском, более того, при этом не нарушается принятый, допустимый порядок слов.

Поэтому Френч делает вывод, что, даже когда английский переводчик оказывается в состоянии передать размер и рифму, а также добиться при этом

точной передачи содержания, оказывается, что он допустил грубейшую переводческую ошибку в стилистическом плане: ведь то, что в чешском оригинале естественно, когда рифмы приходят как бы сами собой, он передал такой структурой, которая читателем будет воспринята как искусственная, надуманная, остроумная, но неестественная — просто потому, что статистическая вероятность возникновения рифмы в английском языке гораздо меньше. Я уверен, что Френч прав.

Поэтому мы будем исходить из следующих положений: 1) Рифма чаще встречается в русском языке, где флективность способствует наличию множества открытых слогов, а потому рифма более естественна для русского, чем для английского;

2) Размер и рифма — настолько традиционные, а следовательно «ожидаемые» поэтические формы в русском, что они сами по себе ничего не означают;

3) Английская и американская поэзия отошла от первоначальных рифмованных и ритмизованных форм.

Каков же вывод? Может быть, переводчик должен как бы забыть, что в русском оригинале есть размер и рифма? И рассматривать поэзию, к примеру, Бориса Пастернака или Анны Ахматовой, как если бы она принадлежала Маяковскому?

Есть переводчики, которые ответили бы «да» на оба вопроса. Но я отвечаю «нет».

Хотя лирическая стихотворная строфа, разрабатывавшаяся в основном Пушкиным, за 150 лет потеряла часть первоначальной свежести, мне кажется, что, даже ставший в значительной степени условным, рифмованный стих все еще сохраняет музыкальный ритм и мелодичность, которые отличают его от свободного стиха Маяковского и Евтушенко.

Итак, если по причинам, которые мы ранее пере-

числили, в английской поэзии исключены строгий размер и рифма, а по только что приведенным доводам совершенно игнорировать наличие строгого размера и рифмы нельзя, мы оказываемся в очень сложном положении, и чтобы добиться успеха, необходимо поддерживать строгое равновесие — или, если хотите, найти компромисс — между двумя отвергнутыми крайностями.

Такова стратегия, которой я придерживаюсь в собственной работе. На практике это означает, что, избегая фактического копирования рифмической системы оригинала, вы показываете, что она существует. И, не следуя ритму оригинала, даете представление о нем, сохраняя примерную длину и плавность строки.

Что касается рифмы, то различные переводы русской поэзии по разному «смягчали» рифмовки оригинала а-б-а-б, уменьшая количество рифм вдвое, то есть в каждом катрене оставалось всего две рифмованные строки вместо четырех. Вместо а-б-а-б получалось х-б-у-б. Такой способ хорош, особенно если вы одновременно ослабляете строгость размера. Я сам пользовался таким методом, однако применять его следует осторожно, дабы для английского уха перевод не прозвучал слишком уж складно. Опыт переводческой работы убеждает меня, что предпочтительна замена оригинальной рифмовки чем-то вроде полурифм, или ассонансов, которые впервые были введены в английскую поэзию Уилфредом Оуэном: gift/laughed, work/stark, kept/stopped. Такого рода неполная рифмовка — перекличка — для английского уха звучит так же, как традиционная полная рифма для русского читателя поэзии.

Позвольте проиллюстрировать вышесказанное на примере стихотворения Александра Блока «Ты помнишь?». Английский вариант, который я намерен

процитировать, взят из великолепного сборника, переведенного Джоном Стеллворти и Питером Франсом. Оригинал написан регулярным размером с рифмовкой а-б-а-б. Вот первые две строфы:

Ты помнишь? В нашей бухте сонной
Спалá зеленая вода,
Когда кильватерной колонной
Вошли военные суда.

Четыре — серых. И вопросы
Нас волновали битый час,
И загорелые матросы
Ходили важно мимо нас.

В переводе Джона Стеллворти и Питера Франса это звучит так:

Do you remember — the green water
Sleeping in the arms of our bay
and how, in line ahead the warships
sailed in from the sea 'that day?

Four of them — grey ones. And questions
excited us for one whole hour,
and sailors tanned by exotic suns
swaggered past us on the pier.

Обратите внимание на полурифмы: в первой и третьей строчках первой строфы это всего лишь отдаленное сходство ударных и неударных гласных звуков water/warships, а вот вторая и четвертая строки рифмуются полностью. Во второй строфе questions/suns, hour/pier тоже могут быть охарактеризованы как полурифмы.

Давайте посмотрим последнюю строфу:

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран —
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман!

А в переводе:

Discover by chance on the hinge
of a pocket knife some preign dust —
and the world will again seem strange,
enveloped in a rainbow mist.

Опять полурифмы: hinge/strange, dust/mist.

Эстетика не подчиняется научному анализу или доказательствам. Но, на мой взгляд, английские переводчики русской поэзии достигли необходимой степени формализованности: поэтический уровень их перевода вполне соответствует оригиналу. Перед нами притягательное, слегка ностальгическое воспоминание о прибытии и уходе эскадры кораблей и те мысли о дальних странах, которые она пробудила. Не философское раздумье, а просто причудливый образ. И мне кажется, что любая попытка передать двойные рифмы русского оригинала соответствующими двойными английскими сделает стихотворение излишне слащавым, сахарным, перенасыщенным и «очаровательным», то есть придаст ему значение, которого нет в оригинале.

Возможно, мне лучше удастся доказать свою точку зрения, процитировав две строфы столь же известного стихотворения Блока «Девушка пела в церковном хоре». Здесь при переводе второй и четвертой строк Стеллворти и Франс, не совсем точно передавая ритмический рисунок, сохранили, однако, систему рифмовки. А результат, на мой взгляд, оказался гораздо менее удачным:

Her voice soared up to the dome Glistening,
a sunbeam brushed her shoulder in its, flight,
and from the darkness all were listening
to the white dress singing in the beam of light.

The voice was beautiful, the sunbeam slender,
but up by the holy gates, under the dome,
a boy at communion wept to remember
that none of them would ever come home.

Итак, я считаю, что двойная рифма для английского языка — излишество. Она придаст переводу красоту конфетной коробки, чего, полагаю, нет в оригинале, отмеченном безыскусной и воздушной красотой.

Вся трудность балансировки состоит в том, что очень легко можно соскользнуть с каната. Крайности — те, от которых мы отказались, — определить просто. Если вы воспроизвели оригинальную систему рифм, вы знаете, что именно это вы и сделали. Если вы отказались от нее, вы также знаете, что делаете. Но на нейтральной земле у вас нет надежных ориентиров. Когда вы намереваетесь только намекнуть на рифмы и размер оригинала, но не передавать их в точности, очень трудно понять, достаточно вы сделали или слишком много.

Определенного правила не существует. Все, что вы можете — и должны — сделать, это внимательно проанализировать каждую строку оригинала, определить для себя, насколько формальные особенности важны именно в данной конкретной строке, а затем попытаться воспроизвести именно эту степень значимости, чтобы она правильно была воспринята современным английским или американским читателем. Но даже если у вас уже выработана общая стратегия перевода, думаю, что тактические решения по каждой отдельной детали неизменно окажутся субъективными и интуитивными.

Все вышесказанное было написано в 1978 году, целых семь лет тому назад, и я понял, что необходимо внести некоторые изменения. Легче всего было бы

переписать статью заново, а не осовременивать ее, добавляя это небольшое приложение, но я почувствовал, что, представленные в такой форме, мои положения окажутся для читателя яснее.

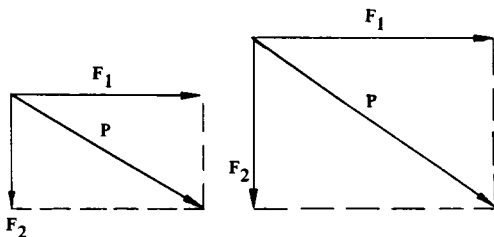
Прежде всего позвольте мне заявить, что мои взгляды на общие проблемы перевода русской (или любой другой славянской) поэзии на английский язык и на стратегию перевода, которую следует использовать в этом случае, не изменились. Что же изменилось за прошедшие годы?

Не только в английской и американской, но также, возможно, и в немецкой поэзии интерес к рифме и другим формальным элементам в последние годы заметно возрос. Я бы не стал называть это «возвратом» к метрической и рифмованной поэзии, хотя многие критики утверждают именно это. Мне кажется, по крайней мере на данной стадии развития процесса, что формальные элементы, такие, как размер и рифма, используются — теми поэтами, которые их действительно используют, — для создания определенных эффектов, а не как традиционные атрибуты поэзии. Но тяготение — а на мой взгляд, это нечто большее, чем просто мода, — к «структурности» и формальным элементам становится совершенно очевидным, стоит только обратиться к поэзии, публикуемой в литературной периодике; следует добавить, что некоторая склонность к более формализованному подходу отмечается также в живописи, архитектуре и даже музыке.

Таким образом, поскольку мы намерены выбирать стратегию перевода исходя из взаимодействия двух сил: (1) значение формального аспекта стихотворения (в оригинале) в идеальном случае зависит от того, как его воспринимают читатели оригинала на родном языке, и (2) поэтический фон, на котором произведение будет существовать в переводе, то есть

восприимчивость читателя перевода к иным поэтическим элементам на фоне привычных норм родной поэзии,— получается, что результирующая этих двух сил изменится, если изменится одна из складываемых сил.

Вы помните, вероятно, параллелограмм сил, который изучали на уроках физики. Приведенная ниже диаграмма показывает, как результирующая P — в нашем случае это стратегия переводчика при передаче формальных элементов — изменяет свою величину и направление, когда претерпевает изменение одна из составляющих ее сил — F_2 , то есть восприимчивость читателя перевода к формальным элементам.



Здесь необходимо следующее замечание. В то время, как восприятие рифмы и размера английским или американским читателем может претерпевать некоторые изменения, лингвистические факты — а именно бесконечно большая возможность рифмования в славянских языках, проистекающая из их флективной природы,— остаются неизменными. И хотя изменения в читательском восприятии могут быть весьма незначительны, должен признаться, что я сам (инстинктивно, а не намеренно) использовал в своих переводах ocasionальные рифмы и даже модифицированную форму сонета, и при переводе очень сложных с формальной точки зрения ранних

произведений Ярослава Сейферта я обращал гораздо больше внимания на передачу формальных элементов, чем если бы переводил их десять лет назад.

Я уверен, что это хорошая иллюстрация к очень важной проблеме поэтического перевода вообще: относительность и временная ограниченность любой переводческой стратегии и тактики, зависимость их от изменяющихся факторов — некоторые меняются медленно, другие — в течение нескольких лет; а потому необходимо или по крайней мере желательно достаточно часто делать новые переводы значительных поэтических произведений при изменении «фона воспринимающей культуры».

Но это бесспорно и известно всем переводчикам поэзии.

Франтишек Мико (ЧССР)

Передача звучания при переводе лирической поэзии

Если рассматривать современную практику перевода, становится очевидно, что проблемы, связанные с переводом, возникают на гораздо более глубоком уровне, нежели собственно уровень перевода. Говоря о переводе лирики, необходимо отметить, что его проблемы коренятся в теории лирической поэзии. Концепция перевода лирической поэзии проистекает из определенного понятия о лирической поэзии как таковой.

Кроме того, проблема перевода, развивая теорию лирической поэзии, могла бы заинтересовать нас тем фактом, что процесс перевода выступает как важный практический критерий той или иной литературоведческой концепции лирики как жанра. Мы, возможно, согласимся в одном, а именно: что концепция лирики касается не только и не столько практических способов создания стихотворения, ее следует понимать как основополагающее понятие о природе, функциях, ценности и структурной форме поэзии. В то же время мы должны признать, что всегда существовало множество концепций лирической поэзии и,

соответственно, множество концепций ее перевода. Нам ничего не остается, как предоставить им возможность самореализации и самообоснования.

Я исходил из представления о том, что впечатление, производимое лирической поэзией, обусловлено семиотической гармонией смыслового образа и звучащей строки. Это гармония «значения» и «звучания». В отличие от прозы в поэзии выделяются два центра: лексико-синтаксическое значение и функционально-релевантное звучание. Считается, что стих есть функционально значимая звуковая организация лирического произведения. В связи с этим часто упоминается музыкальность поэзии. Но опыт декламации стихов и их инсценирования, а также опыт поэтических театров (где музыка приглушает звуковые особенности поэзии) доказывает, что музыкальность человеческой речи имеет совершенно иной характер, нежели музыкальные лады. Однако им обеим присущи некоторые общие принципы.

Один из таких феноменов, общих для музыки и поэзии, в музыковедении обозначается термином звучание (сонористика, звуковая окраска, Klangfarbe), а в поэтике называется эвфония. Мы предпочитаем термин, используемый в музыковедении, потому, что тот, который применяет поэтика,— эвфония — считается слишком узким, факультативным и незначимым. Современное музыковедение выделяет звучание как основной музыкальный феномен, который реализуется в специфической оркестровой инструментовке и в манере исполнения и который, с другой стороны, структурно воплощается через гармонию и тональность, а также мелодическую плотность, ритмику и тектонику. Они являются высшими формами организации звучания.

В поэтике же принцип звучания шире и значительнее, чем эвфония. По существу, это звуковая

совокупность стиха, которая специфически реализуется в звуковой инструментовке (эвфония составляет лишь часть ее) и в манере исполнения и которая, с другой стороны, структурно воплощается через интонацию, ритм и рифму в стихотворные и строфические формы.

В настоящей работе мы будем иметь дело со звучанием устной речи, которая своеобразна и уникальна для каждого национального языка, что создает хорошо известные трудности при переводе. Вопрос касается не только эвфонии, как ее обычно понимают, то есть не только проблемы очевидного выделения отдельных групп звуков или расположения гласных и согласных звуков, но всех характеристик звуковой стороны стихотворения. Звучание стиха составляет проблему современной переводческой теории потому, что в отличие от традиционных концепций звучание всех гласных и согласных звуков в тексте несет на себе то или иное значение. Таким образом, понятие «лирическая поэзия» подразумевает не только искусство, оперирующее значением, семантикой слова, но и искусство звучания стиха. Лирика как литературный жанр есть звуко-смысловое явление.

Что касается звукового своеобразия национальных языков, влияющего на выбор переводческой стратегии и тактики, то подлинное его значение в поэзии различных национальных литератур может быть по достоинству и правильно определено только после того, как будет объяснено значение звучания в структуре лирического произведения. Это обуславливает сама функциональная значимость звучания устной речи. Современная семиотика позволяет нам более подробно и углубленно рассмотреть эту проблему, подойти несколько ближе к сути, по сравнению с устаревшими традиционно расплывчатыми и субъективистскими концепциями прошлого, имев-

шими дело с экспрессивными и семантическими качествами звуков.

Интересно отметить, что как традиционная, так и современная фонетика и фонология классифицируют звуки речи согласно акустическим характеристикам. Используются термины вроде модуляция и вибранты, взрывные и фрикативные звуки, сильные и слабые, голосовые и шумные, согласные, носовые, щелевые, смычные звуки, свистящие, звонкие и глухие звуки, твердые и мягкие согласные, высокие и низкие звуки, шумные и сонорные, напряженные гласные, краткие и долгие звуки, открытые и закрытые, ударные и неударные, полные и редуцированные звуки, придыхание, дифтонгизация, лабиализация, назализация, палатализация, ассимиляция и т. д.

Все это категории звучания. Однако в системе фонем они функционируют как критерии дифференциации звуков речи. Эстетическим же феноменом они становятся лишь тогда, когда приобретают специфическую коннотативную значимость.

В чем же состоит коннотативная значимость звучания устной речи в поэзии?

Противостоя как релятивистской, так и абсолютистской концепциям звучания поэзии, семиотический подход ограничивается теми свойствами звуков речи, которые выделяются системной фонологией как отличительные черты. Эти качества гласных и согласных звуков, а также их артикуляции в применении к поэзии классифицируются как звуковые качества, которым приданы некоторые семантические коннотации. Согласно марксизму, рассматривающему искусство как специфическую форму отражения действительности, для этого могут использоваться не только чисто семантические свойства данного средства выражения, но и присущие ему материальные качества. И действительно, в разговорной речи, на-

пример, резкая, грубая артикуляция свидетельствует о напряженных отношениях говорящих. Подобным же образом можно рассмотреть и другие звуковые характеристики гласных и согласных и способа их артикуляции. Конечно же, в разговорной речи звучность есть лишь факультативное явление.

Коннотативная значимость звучания абсолютизирована и предельно усилена в поэзии, и — что главное — именно в поэзии она приобретает характерную идейно-эстетическую окраску, которая и является определяющей чертой поэзии. Мы не намерены разбирать эту проблему абстрактно, попробуем проиллюстрировать ее конкретными примерами.

Возьмем для примера строфу из стихотворения современного словацкого поэта Яна Стахо:

“...Ten hukot v nočných lampadách, keď žiznia
prsty po kňazskom hrdle ženy...” — náruživé
nozdry, plné bronzu, ktorý vrie, ó, trilkov!
trilkov znásilnených ľudských dcer, trilkov
v nočných lampadách, trilkov z hlbok petroleja,
ktorý jasá jasom knôtov žiznivých, trilkov zo srdc,
trilkov z hrdiel skurveného syna človeka, trilkov
vrenia: bronzы! Bronzy nad kožami vo vírivom vare,
vo virvare rozvrnených bubnov pred popravou! Trilky
z vlastnej t'archy preborené do seba: bronzы!
(Ján Stacho, Zázehy, Bratislava, 1967)

Оркестровка звуковой системы этой части стихотворения (строфы) основана на повторяющихся сочетаниях согласных, в которых ведущую роль играет г (prs, hrd, zdr, br, vr, tr, srd, skrv, vrn, pr, rch). Этот согласный попадает и вне сочетаний, самостоятельно. С другой стороны, кульминационные моменты каждой строки в отдельности организуются следующим образом: в первой строке кульминация падает на č, ž, во второй — на s, z, в третьей — на

z, s, c, в четвертой и пятой — на l, в шестой — на j, z, s, c, ž, в седьмой — на l, k, z, в восьмой и девятой — на v, b, p и в десятой — на z, s.

Коннотативное свойство звуков речи весьма просто выводится из их звуковых качеств. Мы не говорим здесь напрямую о значении, т. к. оно принадлежит к сфере предметной отнесенности. Звуки речи не «обозначают», они только «указывают», «подразумевают», или «намекают». Они намекают на те действия или явления, которые аналогичны их звучанию, т. е. гармоничному и правильному рафинированному тону, прерывистой вибрации, взрывности или фрикативности, хрипу или тонкости звучания, свисту, характерной гуттуральности, твердости или мягкости и т. д. Этот простой и даже банальный факт, известный нам из опыта восприятия поэзии, оказывается очень действенным и значимым для понимания смысла стиха.

В общем, звучание строфы оказывает некоторое самостоятельное воздействие, не имеющее точного определения как таковое, но весьма ощутимое (заслуживает интереса тот факт, что музыкальная окраска мелодии также оказывает дополнительное воздействие, подкрепляя основную тему музыкального произведения), а затем на предметном уровне лирического образа это воздействие конкретизируется и качественно оформляется. Собственно говоря, все происходит как раз наоборот: конкретное действие, выраженное в лексико-синтаксической форме стиха, приобретает дополнительное чувственно воспринимаемое «сопровождение», или «комментарий», на звуковом уровне текста. Как нам известно из опыта чтения поэзии, в создании этого эффекта принимают участие не только согласные, но вся звуковая система речи и звуковая артикуляция. Звучание всей строфы характеризуется коннотативным, допол-

нительным значением, и общее направление смысловой интерпретации этого звучания определяется вышеупомянутой системой звуков устной речи и их сочетаний.

Связь звучания и семантики стихотворения основана на взаимоотношениях, существующих в самой речи. Таким образом, просодия и примыкающие к ней звуковые феномены, включая звучание, функционируют как неотъемлемые составные элементы семантики. В то время как звуки речи «тихо», точнее, неявно воплощают значение, просодия — интонация, ударение, темп речи, изменения тембра и силы голоса — является модальным комментарием к содержанию, выраженному на уровне значения. Однако в поэзии звуки речи, окраска и нюансы их артикуляции тоже «различимы», функционально они присоединяются к просодии как особый значимый компонент комментария. Разнообразие модальных значений просодии (стиха), а также разнообразие звучаний тем или иным способом усиливают семантическую многогранность образа.

Обычно предполагается, что звучание — факультативный феномен в поэзии. Действительно, в некоторых поэтических жанрах и разновидностях мы не ощущаем звучания как самостоятельно значимого феномена. Однако в основных поэтических жанрах, среди которых по праву числится и лирика, звучание не может не выделяться в той или иной степени. Ослабление или отсутствие значимого звучания в лирике понимается как симптоматичное явление, как специфическое отклонение.

Естественно, занимаясь лирикой*, мы заинтересованы в выявлении того, что делает звучание — и на более высоком, нежели стихотворная просодия, уровне — эстетическим феноменом. Мы не собираемся здесь углубляться в подробный разбор эсте-

тической функциональности. Мы исходили из положения о том, что «эстетическое» в искусстве находится в тесной связи с тем, что в художественном образе определяется как «установка на идеал» в проблемных жизненных ситуациях. Более того, «идеальное» — как «партнер или оппонент реально-го» — находит отражение в «чувственно воспринимаемых формах» образа, что делает возможным эмпирическое его восприятие.

В лирике, помимо самого метафорического образа, такой «чувственно воспринимаемой формой» является строка — организованное звучание поэмы. Внутри строки категория звучания устной речи функционирует следующим образом. Если сформирован некий идеальный образ, который существует в оппозиции и взаимодействии с реальным, то, соответственно, и звучность также должна характеризоваться такой поляризацией (идеальное — реальное). Именно этим и объясняется тот факт, что понятие эвфонии, как оно употребляется в традиционной поэтике, оказывается слишком узким для нас: греческое «эв» связывает звучность только с полюсом идеального, в то время как целостность эстетического воплощения также предполагает и полюс «дис», т. е. полюс реального — «дисфония».

Коннотативно-экспрессивная оппозиция «грубый» («неприятный») и «мягкий» («приятный») занимает особое положение среди воспринимаемых характеристик звуков речи и их артикуляции, она звукоподражательно и экспрессивно отражает определенные аспекты и черты описываемых действий, взаимоотношений или предметов. Эта оппозиция соответственно поляризует и все остальные характеристики звуков речи. Таким образом, звучание несет коннотативную смысловую нагрузку в создании эстетического образа, возникая из стремления «разрешить

реальное противоречие», устранить «сомнительность» в «установке на идеал». Естественно, что главная роль и здесь принадлежит идейному замыслу, как высшему уровню в композиции произведения. Звучание — совместно со строкой — не только «приятное добавление» к содержанию лирического образа, оно принимает непосредственное участие в создании эстетической ценности данного произведения. А потому столь велика роль звучания в процессе создания литературного произведения и его восприятия, а следовательно, и перевода.

В процитированной выше строфе характерная оппозиция эвфонических и дисфонических последовательностей звуков речи и их сочетаний связана с глубинным жизнеощущением лирического «я» поэта. Приблизительно ее можно сформулировать как противоречивый опыт, вынесенный из столкновения с любовью: здесь присутствует и «высокий», идеализированный образ женской чистоты (po „kňazskom“ hrdle), и, с другой стороны, страстная жажда обладания этой женщиной, воплощение прямо противоположного полюса („znásilnených“). В произведении имплицитно присутствует всеобъемлющий образ любви, вне зависимости от ее конкретных проявлений, любовь как высшее наслаждение человека, как положительное начало, связанное с созданием жизни, и, как противоположность этому, любовь — убийца, лишаящая жизни, воплощение всего низкого в человеке („skurveného syna človeka“). Это экспрессивно выраженное противоречие, причем потрясает и положительное, и отрицательное воплощение образа.

Звучание стихотворения с помощью особых звуковых характеристик или музыкальности передает раздвоенность душевной жизни поэта. Разделение на эвфонические и дисфонические последовательности

не всегда следует тематической поляризации образа, и поэтому одновременно создается яркая звуко-семантическая катахреза. Однако основное коннотативное расщепление звучания, т. е. противопоставление «сложной реальности» и «установки на идеал», на уровне звукописи соблюдается.

Подробно разбирая природу звучания в лирической поэзии, мы хотим обосновать наше первоначальное утверждение: если мы стремимся разобраться в тонком феномене передачи звучания при переводе лирической поэзии, мы должны прежде всего хорошо понимать его эстетическую функцию. Это тем более значимо, что проблема звучания часто недооценивалась. При анализе стихотворения Яна Стахо становится очевидно, что звучание принадлежит к основным характеристикам произведения.

В целом техника передачи звучания при переводе хорошо известна. Выбор звуков речи в тексте не определяется на самом собственно звуковом уровне, но он не является и функционально произвольным. Звуки речи и их сочетания привносятся в текст через слова и их сочетания. Выбирая слова, мы имеем дело с визуально закрепленным звуковым образом, а каждый национальный язык в этом смысле крайне идиоматичен: он обладает, так сказать, собственной нормой звучания. Лексические эквиваленты не являются таковыми по звучанию, более того, порой они могут быть в этом смысле прямо противоположны (*lásky* — *amor*, *chlieb* — *Brot*, *žena* — *Weib*, *Frau*, *voda* — *Wasser*, *ďažd* — *Regen*). Внутри же каждого отдельного языка соответствие между «смыслом» звуков и «смыслом» значения чаще является исключением, нежели правилом (ср. слова „*znásilné-pých*“ и, с другой стороны, „*zosřdc*“). Норма звучания в одном языке оказывается «чужой» и «экзо-

тичной» по сравнению с другим языком, поэтому может возникнуть дополнительное значение «культурной иерархии» (различные степени культуры звучания также могут быть выделены и внутри одного языка, хотя и только в области артикуляции).

Так можно ли, несмотря на все вышеприведенные факты, рассматривать звучание как неотъемлемое выразительное средство лирической поэзии? Поскольку это позволяют лексические значения и их синонимические варианты и перифразы, звучание организуется их правильным выбором. Мы выдвинули предположение о том, как следует поступать в том случае, если такой возможности не существует. Гармония между звучанием и образом не является результатом их прямого и непосредственного соответствия. Эффект возникает при гармоничном их сосуществовании в более широком контексте — строка, или несколько строк, или строфа, — таким образом, расширяется возможность выбора и данного эквивалента, а соответственно, расширяется возможность выбора и в дальнейшем. Другой вариант передачи звучания основан на том, что для достижения нужного эффекта вовсе не обязательно подчинять единому звуковому образу все стихотворение, но в соответствии с принципом избирательности значения достаточно нескольких наиболее характерных сигналов. Тогда действует феномен экспрессивного «перехлестывания» («переливания») данного дополнительного значения (коннотации) на ближайшее окружение. Это происходит потому, что звучностные характеристики некоторых звуков речи двойственны. Если слово противоречит своему звуковому образу, возникает эффект нейтрализации или катахрезы (например, процитированная строка из стихотворения Стахо обладает как нейтрализующим эффектом,

так и катахрезой). Образ — „hrdle ženy“ работает на создание идеала, а звуковое сочетание „hrd“ понимается как катахреза. Однако внутри более широкого контекста („žíznia prsty po kňazskom hrdle ženy“) это звуковое сочетание соответствует более широкому образу. В результате осуществляются обе возможные реализации звучания.

В распоряжении переводчика все приемы. Необходимо отметить — хотя это и вполне естественно, — переводчик вовсе не обязан передавать норму звучания языка оригинала. От него требуется передать индивидуальное звучание оригинального произведения, что представляет определенную трудность. Ведь своеобразие индивидуального звучания произведения основывается на норме звучания данного языка. И чтобы передать звучание оригинала, переводчик вынужден прибегнуть — несмотря на описанные приемы — к творческой переработке текста, которая может отразиться на образном уровне. Поскольку удачные переводы существуют в действительности, следует подчеркнуть, что ограниченный выбор переводчика не обязательно означает потери на одном из уровней.

В настоящее время звучание считается составляющим элементом лирической поэзии. Поэтому мы стоим за целостный перевод. Более того, для нашего времени характерно привлекать внимание именно к микротехнике и микропроцессам. Это особенно плодотворно в поэзии, где релевантны все дополнительные значения и оттенки. Если же, несмотря на затраченные усилия, перевод оказывается не эквивалентом, а вариантом оригинала (это тоже иногда случается), мы можем привести довод, который подтвердил бы законный статус такого рода перевода. Из авторской и издательской практики хорошо известен тот факт, что произведение не существует в

одной застывшей форме. Ведь бывают авторский и издательский варианты зачастую равной ценности. Можно даже сказать, как бы парадоксально это ни звучало, что оригинал — всего лишь один из возможных вариантов. Таким образом, перевод ни в коей мере не является «бедным родственником».

III

А. Федоров (СССР)

Окно в другой мир

(отрывки)

...Да, переводы вливаются в литературу той страны, на языке которой они отныне живут. Каков же их статус в ней? Подобны ли они и в чем именно произведениям оригинальным или как-то выделяются на их фоне, сливаются ли они с ними в одно целое или сохраняют некое особое положение?

Перевод всегда — в той или иной мере — окно в другой мир, в мир другого народа, иногда — в другую эпоху, — окно, в которое мы, например, смотрим то на Запад, то на Восток или видим ту или иную республику нашей собственной страны. В этом — специфика перевода в пределах той литературы, на почву которой средствами ее языка перенесен иноязычный оригинал. Язык же во всяком подлинно художественном переводе, как бы своеобразен он ни был — в соответствии со стилем подлинника, — составляет то общее, что роднит перевод с принявшей его литературой.

И переводчику, чтобы создать свое окно в другой мир, и читателю, чтобы глядеть в это окно, нужны некоторые знания об открывающейся перед ним действительности — фоновые знания, как их принято

называть в страноведении и в теории перевода. От самого их наличия и от степени их широты во многом зависит верное восприятие встающей в переводе картины жизни.

Переводные произведения не являются, конечно, каким-то особым жанром в литературе, принявшей их. Каждое из них относится, конечно, к тому же жанру, к которому принадлежит подлинник. Но в пределах каждого жанра той или иной литературы переводные произведения образуют некую разновидность, признаком которой выступает именно указание на переводность, на происхождение из инонационального или иноязычного источника.

Если переводы стихов часто соседствуют с оригинальными стихами переведшего их поэта, иногда образуя особый раздел, а иногда перемежаясь с ними (особенно в русской поэзии XVIII и первой половины XIX века, когда нередко и вовсе отсутствовало упоминание об источнике), если в собрании повестей и рассказов писателя встречается изредка вещь переводная (у Тургенева — две повести Флобера, у Л. Толстого — рассказ Мопассана с другим названием — «Франсуаза» вместо «В порту» — и небольшими изменениями, у В. Гаршина — новелла Мериме «Коломба»), то переводные прозаические произведения большого масштаба, а тем более собрания их живут особой жизнью, в какой-то мере выделяясь на фоне усвоившей их национальной литературы.

Внешние приметы во всех этих случаях — входящее в состав заглавия указание «перевод с такого-то языка» и имя переводчика (на которое читатель не всегда обращает внимание). Признак же, так сказать, внутренний, или сущностный, — это характер открывающейся в книге картины, рисующей иной быт, иные нравы, иных людей,

иногда иную жизнь — не то, с чем читатель обычно встречается в произведениях родной литературы.

Конечно, и в национальной литературе на своем родном языке читатель иногда встречается с сюжетами из иноземной жизни — с героями-чужеземцами (например, «Маленькие трагедии» Пушкина, «Дон Жуан» А. К. Толстого, «Песнь торжествующей любви» Тургенева, «Господин из Сан-Франциско» Бунина, «Сказки об Италии» М. Горького). Каждое такое произведение — тоже окно в другой мир. Окном в другой мир, точнее — в мир другого времени, являются произведения исторического жанра, рассказывающие о прошлом своего народа. Но от переводной литературы такие произведения отличаются тем, что угол зрения в них приближен к взгляду соотечественника, что, глядя на жизнь другой страны или на прошлое своей, автор стоит на одной земле со своим читателем-современником даже и тогда, когда в той или иной мере стилизует изображаемое, вводя специальные черты местного или исторического колорита.

Иначе, конечно, обстоит дело в произведениях родной литературы, которые уже сами принадлежат прошлому и говорят о жизни, современной их авторам; кое-что (конечно, далеко не все, даже иногда и не очень многое) в них само успело уйти в прошлое, и для верного понимания здесь тоже возникает потребность в фоновых знаниях, но не о другой стране, а о прошлом своей, и чем больше времени отделяет от нас то или иное произведение, тем резче может сказаться пробел в таких знаниях.

Недостаток фоновых знаний у читателя классической литературы ощущается тем острее, чем дальше в прошлое ушли детали действительности, изображенной писателем. И здесь вполне естественна аналогия с переводами иноязычных литературных

произведений, требующими таких же фоновых знаний по характеру описанной в них обстановки — современной ли или ушедшей в прошлое, и встает, например, вопрос о целесообразности или недопустимости поясняющих примечаний. Вопрос далеко не столь частный и специальный, как могло бы показаться.

В связи с этим стоит привести большую и наводящую на обобщающие размышления цитату из интересной статьи Аврил Паймен «Как я переводила Тургенева на английский»: «...насколько можно в переводе художественного произведения подкреплять свой перевод примечаниями? Для изданий большого тиража некоторые объяснения к тексту едва ли не необходимы. Есть риск злоупотреблять этим приемом, но риск этот не очень велик, если составитель примечаний будет больше думать о том, как помочь читателю на лету схватить смысл разговора, заключающего в себе намек на спорные вопросы дня, а не о том, чтобы показать собственную эрудицию <...>. Мне пришлось, однако, более подробно останавливаться на исторических и бытовых подробностях русской жизни <...>. В русском издании, например, вовсе не нужно объяснять суть базаровского каламбура о «Мире» или почему Василий Иванович стесняется при сыне носить свой орден Владимира; или значение разных непосредственных жестов, равно ничего не означающих для английского читателя и могущих ему показаться просто экзотическими, если не эксцентричными: почему, например, старая княжна Х...ая тихонько крестится, когда Базаров и Аркадий объявляют о своем намерении уехать из Никольского <...>. Возможность таким образом комментировать текст в примечаниях также избавляет переводчика от необходимости искать английские эквиваленты предметам и понятиям, в Англии не существ-

вующим. Слова «тройка» и «самовар», например, давно восприняты и в английском языке. Но что делать с «тарантасом», с «избой», с «борщом», с «лампадкой» и с «домостроем»? Констанс Гарнет переводит «тарантас» — coach, «избу» — hovel, «лампадку» — a little lamp, «борщ» — beetroot soup и перефразирует «Вы последователь домостроя» — You are an advocate of patriarchal despotism. Невыгодность такого приблизительного перевода, в сущности, непереводаемых понятий не только в неточности, но и в том, что пропадает местный колорит. Иногда такие слова лучше оставить в тексте и объяснить в примечаниях. При повторении в других переводах с русского и в книгах о России они завоюют себе в читательской памяти такое же прочное место, как, скажем, слово «царь» или «спутник», — и, за исключением, может быть, «тарантаса», это все слова, которые обязательно повторятся. К «домострою», наверно, всегда понадобится примечание, но зато «борщ» уже совсем определенным понятием вошел в словарь всех любителей кулинарного искусства; и что такое «изба», знают многие (хотя еще далеко не все) без всяких объяснений. По-русски ведь говорят «коттедж»: почему и нам не научиться не слишком трудному слову «изба»? ¹

Этот комментарий переводчицы к своей собственной работе интересен тем, что учитывает возможность создания определенной переводческой (а может быть, и шире — языковой) традиции, в результате которой определенные слова (из числа повторяющихся в оригинале) могут перейти из русского в английский; тем самым «непереводимое» ока-

¹ Мастерство перевода, 1964. М., 1965, с. 389—390.

зывается понятием относительным, то есть в дальнейшем — в результате пояснений и повторений — оно становится известным и привычным. Автор статьи принимает во внимание и такой влияющий на качество перевода фактор, как степень давности или устойчивости переводческой традиции, имея в виду, что традиция перевода художественной литературы с русского на английский — еще не вполне сложившаяся традиция: «...высокохудожественный, истинно профессиональный перевод с русского на английский пока еще если не в младенчестве, то, во всяком случае, не вышел из школьного возраста»¹.

Итак, если перевод на русский с западноевропейских языков, в том числе с английского, имеет давнюю, устойчивую и богатую традицию, которая предполагала расширение и обогащение знаний об инонациональной действительности у русского читателя и сама способствовала этому, то перевод с русского на английский, не обладая еще подобной традицией, требует вспомогательных средств — в виде комментариев, которые помогли бы расширению и закреплению у англоязычного читателя соответствующих сведений.

Окно, сквозь которое виден другой мир, может быть и более узким, и более широким, оно может становиться более широким вместе с расширением фоновых знаний. Надо помнить, что сами фоновые знания отнюдь не являются какой-то раз навсегда установленной величиной. Они имеют тенденцию постоянно расти вместе со всей разнообразной информацией, получаемой и переводчиком, и читателем о жизни, быте, истории, политической обстановке в

¹ Там же, с. 377.

других государствах, о жизни и творчестве автора оригинала, о других произведениях той же литературы и т. п. И переводы, предполагающие для их полноценного понимания необходимость некоторых предварительных фоновых знаний, из каких бы источников они ни были приобретены, сами в дальнейшем становятся одним из важнейших путей для их накопления в сознании читателя...

Переводная литература составляет большую область в каждой из развитых или развивающихся национальных литератур современного мира. Особенно обширна эта область, как я уже говорил, в многонациональной советской литературе. Творцы переводной литературы — переводчики, переводчики и поэзии и прозы. Творец — слово громкое и ответственное. Всякий ли переводчик заслуживает быть названным так? И одни ли только вершины составляют переводную литературу и не опускается ли иногда перевод на более низкий, может быть, даже и на совсем низкий уровень? Ведь не одни же словословия мастерству переводчиков можно найти в газетных и журнальных статьях, посвящаемых переводу (пусть пока и не очень многочисленных)? И если так, то в чем причина этой неровности?

Конечно, мир переводной литературы в ее целом не прост, не един, не ровен — так же, конечно, как мир литературы оригинальной. И прежде всего встает вопрос о переводчиках: кто они как литераторы, откуда и как они приходят в литературу, приобщаясь к искусству перевода или просто — к переводческому делу? Вопрос правомерный, но вряд ли допускающий однозначность ответа, потому что переводчики очень разные.

Если в предшествующей главе речь вели мастера

поэзии и представлен был высокий уровень искусства перевода стихов, то сейчас предстоит спуститься к ремесленным низинам переводной прозы. О них говорит латышский критик Ю. Абызов — по поводу плохих переводов с его родного языка на русский (в очень дельной статье, которой можно поставить в упрек только очень громкое заглавие — «Полигон переводчика»). Мы читаем у него: «Более всего нормальному развитию переводческого дела мешает примитивное представление о нем. Согласно этому представлению, перевод как процесс — явление предельно простое. В нем участвуют: 1) переводимая книга; 2) переводчик, и если переводчик слабоват, то 3) словарь, куда в силу малограмотности приходится заглядывать. В идеале же переводчик должен обходиться без словаря, проделывая все молодецки, как рубят лозу, поскольку вся основная работа уже давно сделана автором — слова найдены, расставлены, переписи только другими литерами <...>. И сколько же усилий требуется, чтобы доказать: чем переводчик грамотнее, тем больше ему нужно словарей»¹.

Может быть, скажут: не слишком ли уж примитивно и карикатурно изображено чье-то, видимо, очень обывательское представление о переводе и переводчике. Но вот и сам я вспоминаю: в 1930-х годах (давно это было, конечно!) знал я одну даму, считавшую себя весьма талантливым и культурным переводчиком и хвалившуюся тем, что она никогда не прибегает к словарю (да, не к словарям, а к словарю) — ведь языки немецкий и французский она знает точно так же, как русский. Она глубоко презирала всякую филологию, всякую там стилистику,

¹ Лит. газ., 1980, 27 авг.

тем более — теорию перевода как досадную помеху в своей бойкой работе, и издала немало романов и повестей в своих переводах, в которых лихо пересказывала их фабулы, не всегда разбираясь в более тонких деталях, о стиле уж не заботясь вовсе. Переводы ее давно и заслуженно забыты, в то время как многие из оригиналов отнюдь не утратили значения и продолжают у нас жить — только, разумеется, в других переводах.

Этот пример типичен для минувшего — ныне уже довольно давнего — времени. Тогда, как и в XIX веке и в первые десятилетия нашего столетия, в коммерческо-издательской среде, да и в считавшем себя «причастным к литературе» полуинтеллигентском кругу, стойко бытовало представление, что для перевода прозы вполне достаточно «знания языка» (имелся в виду, конечно, иностранный — родной язык, мол, и так знает каждый, чего о нем говорить), а для перевода поэзии — еще уметь слагать стихи. О знании жизни другой страны, о постижении творчества автора, о языковых проблемах или о каких-либо иных тонкостях не помышлялось.

Но времена давно не те. Сильно поднялся в целом по сравнению с прошлым — и в русской, и в братских национальных литературах — художественный уровень перевода, и поднялась культура переводчиков, их профессионализм, литературно-творческая квалификация. Хотя не перевелись среди них ремесленники, и наивные и злостные, как та дама, огромное же большинство составляют те, кто обладает необходимой для труда переводчика образованностью. Вряд ли кто возьмется утверждать сейчас, что для большой профессиональной (не эпизодической, от случая к случаю) работы в области перевода необходимы не только талант (и не только литературный, а также особый — интерпретаторский, имен-

но переводческий талант), но и серьезные познания — языковые и литературоведческие, словом — филологические. Не случайно то, что теперь очень многие переводчики — и поэзии и прозы, притом лучшие, имеют филологическое образование, что художественный перевод стал для них применением их специальных знаний, оказался, так сказать, филологией в действии.

Я сам — филолог, я люблю и высоко ценю свою специальность, с которой связаны все виды моей литературной деятельности (перевод, литературоведение, критика), в которой я проработал всю жизнь и без которой себя не мыслю; я радуюсь, встречая у переводчиков художественной литературы хорошую лингвистическую и историко-литературную подготовку, но я вовсе не хочу утверждать, что специальность и профессия филолога — это единственный путь к переводу. Нет, отнюдь нет. За долгое время своей собственной работы я не раз бывал свидетелем того, как учнейший филолог, берясь за перевод художественного произведения или за редактирование перевода, терпел жестокую неудачу, и при всей добросовестности у него получалось нечто серое и скучное, педантически-тяжеловесное: дело было в отсутствии переводческого таланта, той особой артистичности, которая здесь нужна, дело было в недостатке литературного вкуса, да и в непонимании самой задачи.

С другой же стороны, радостно было видеть, как человек совсем иной специальности, почувствовав влечение к искусству перевода и попробовав в нем свои силы, убеждался в том, что у него есть для этого дела талант, удачно продолжал свои опыты, а потом и полностью отдавался захватившей его деятельности, но при этом подчинялся ее требованиям — то есть приобретал и все необходимые для

нее знания. Так, один блестящий переводчик западноевропейской драматургии и поэзии, пользующийся сейчас широкой известностью и в литературе и в театре,— по образованию математик, автор научных работ в этой области. Долгое время он с успехом преподавал в высшей школе, но вот его увлекло искусство перевода, которым он занялся, сперва не порывая с математикой, а потом посвятил себя ему всецело, став профессиональным литератором. Такой переход, такое освоение нового жизненного дела, конечно, не были для него тем, чем для многих является перемена «места службы»,— нет, становясь мастером перевода и вникая в сущность мастерства, совершенствуя свои знания языков и овладевая новыми, он сам, своими силами приобрел тот запас филологических сведений, который позволяет переводчику быть хозяином в своем деле и не ощупью, а уверенно и твердо искать решения весьма трудных задач. О филологической компетентности говорят и написанные им статьи на темы перевода. Ну а математика, первоначальная специальность и профессия, перестала ли она для него иметь значение? Мне не приходилось спрашивать его об этом, но думается, что для передачи сложных стихотворных форм, техникой которых он легко и свободно пользуется, математика, вернее, какие-то черты математического мышления оказываются небезразличными. Так — или приблизительно так — могут сочетаться две профессии художника слова, даже если одна и оттеснила, а то и вытеснила другую.

Какая, однако, из этих профессий первая, какая — вторая? Когда говорят о «второй профессии» писателя, обычно имеют в виду то дело, которым он занимался до того, как пришел в литературу,— тогда, когда он был или инженером, или педагогом, или моряком, рабочим на заводе, военным или уче-

ным. По времени, во всяком случае, она первая. Часто писатель отходит от нее, иногда же и сохраняет как источник материала, как важное звено, соединяющее его с жизнью народа, с героями, а нередко эта «вторая», на самом же деле — первоначальная профессия остается и той школой жизни, которая стояла у истоков творчества, так или иначе, направила, определила его¹. Вспомним также, что не все писатели получали (и еще реже получали в прошлом) специальную подготовку к своей деятельности, подобную той, которую сейчас, например, дает Литературный институт имени М. Горького при Союзе писателей СССР или какой-либо гуманитарный факультет (скажем, тот же филологический или исторический). Случай, когда человек становится писателем, минуя всякую иную трудовую деятельность, кроме литературной, редки; большею частью они относятся к прошлому и имеют отношение к тем особенно одаренным или гениальным поэтам или прозаикам, которые, рано осознав свое призвание, уверенно избрали его.

«Вторая профессия» у переводчика нередко оказывается гораздо более близкой к основной по содержанию и по форме, чем у автора оригинального: это нередко работа в филологической высшей школе или научном институте, преподавание иностранных языков, деятельность журналиста, творчест-

¹ Говоря так, имею в виду исключительно наши отечественные условия литературного труда, при которых вопрос о «второй профессии» не имеет той остроты, какая ему присуща в буржуазном мире, где это часто вопрос о хлебе насущном, об источнике основного, прочного заработка, часто отвлекающего художника от его главного дела.

во в области прозы или поэзии. Здесь речь должна идти уже не о первой и второй профессии, а о совмещении родственных профессий либо о чередовании их. И хотя немало есть талантливых и квалифицированных переводчиков художественной литературы, плодотворно работающих и ничем другим не занятых, думается все же, что совмещение литературных профессий или параллельные занятия близкой гуманитарной наукой может быть только полезным, как всякое расширение теоретического и жизненного кругозора.

Лев Гинзбург, известный своими замечательными переводами немецкой поэзии от средневековья до наших дней, был и высокоталантливым и темпераментным публицистом, писавшим на жгучесовременные политические темы, и литературным критиком. И незадолго до смерти он опубликовал свои размышления о собственном переводческом опыте и о труде своих коллег, подчеркнув именно пользу творческой разносторонности. «Думаю,— писал он,— что переводчиков-интерпретаторов у нас стало больше, чем в прежние годы. Талантливый Микушевич и в своих переводах — литературовед, поэзия и филология встретились в творчестве М. Гаспарова, С. Ошерова. С. Апт — тончайший исследователь и переводчик таких сложнейших стилистов, как Томас Манн, Гессе, Музиль... Плохо, если переводчик не в состоянии написать хотя бы предисловие к сборнику своих переводов, хотя бы статьи о «своем» авторе. Я плохо верю в таких переводчиков, которые умеют изъясняться только стихами. Поэт-переводчик обязан выступать с исследованиями, статьями, с рассказами о своих открытиях, о своем опыте, как это делают, например, Л. Озеров, Е. Николаевская, а в прошлом — с величайшим мастерством — С. Маршак, Б. Пастернак («Заметки о переводе»),

К. Чуковский («Высокое искусство»), И. Кашкин, В. Левик»¹.

Слова, сказанные о поэтах-переводчиках, с полным основанием могут быть отнесены, конечно, и к переводчикам-прозаикам, ибо творческое начало у тех и других — общее. А владение разными видами литературного творчества — переводом, критическим либо литературно-исследовательским очерком, публицистикой — только усиливает зоркость взгляда, раздвигает горизонт художника слова, поднимает его на бóльшую высоту, с которой более ясно и отчетливо виден мир другой страны, другого народа. Окно в этот другой мир делается шире.

К профессии переводчика художественной литературы жизнь ставила, а сейчас ставит с еще большей остротой необходимое требование — знать жизнь в ее многообразии, то есть и жизнь, отобразившуюся в оригинале, хотя бы он принадлежал давним временам, и знать жизнь своего народа, своего времени, чтобы быть в состоянии увидеть в подлиннике и те нити, которые связывали его с эпохой и страной, и те черты, которые оживают в нем для нас, как созвучные нам, и, наконец, чтобы донести пусть непривычными, но правдивыми, живыми и понятными для современного читателя словами его смысл, его красоту и неповторимость. А это означает, что пе-

¹ Л. Гинзбург. Роман в переводах. — Вопросы литературы, 1980, № 8, с. 160—161. Примечательно и заглавие этого очерка, написанного автором в основном по поводу своей последней и итоговой книги переводов «Из немецкой поэзии. Век X — век XX». Затронутый в статье круг тем входит в посмертное издание автобиографической книги Л. Гинзбурга «Разбилось лишь сердце мое» (М., 1983).

реводчику, как художнику, как творцу, необходимо во всей полноте владеть языком своего времени (даже если оригинал требует от него использования и старых, даже древних его ресурсов). Другими словами, современный переводчик, как и любой писатель, независимо от какой-либо второй профессии или ее отсутствия не может, если он подлинный художник, не быть человеком современным, он не может быть кабинетной фигурой.

Брано Хохел (ЧССР)

Время и пространство в переводе

Применяя к литературе одно из основных положений марксистской онтологии, согласно которому «основные формы всякого бытия суть пространство и время», и повторяя вслед за Энгельсом, что «бытие вне времени есть такая же величайшая бессмыслица, как бытие вне пространства»¹, мы заявляем, что «бытие» литературного произведения также возможно только в конкретной пространственно-временной структуре. Когда мы рассматриваем пространство и время в связи с произведением литературы, оказывается возможным выделить: 1) пространство и время литературного произведения, т. е., с одной стороны, те пространственно-временные координаты, в которых произведение было создано, и, с другой стороны, те, в которых оно воспринимается; 2) пространство и время в литературном произведении, т. е. внутреннюю организацию времени и пространства, изображенную в тексте.

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 51.

С точки зрения нашей проблемы нас не интересует «пространство, занимаемое литературным произведением», которое некоторыми авторами, в частности Лотманом¹, воспринимается как реально-временное. Такой аспект был бы интересен при рассмотрении литературных жанров.

Время и пространство в литературном произведении определяются временем и пространством его создания, тогда как конкретизация или «расшифровка» времени и пространства в произведении, т. е. проникновение в его внутреннюю (структурную) организацию, определяется не только субъективными факторами², но также временем и пространством, в которых его воспринимают.

Чтобы проиллюстрировать это утверждение, достаточно вспомнить основную модель литературной коммуникации (Диаграмма 1)^{3,4}. Однако, если мы намерены рассмотреть эту модель применительно к конкретной ситуации, то необходимо представить коммуникацию как ряд последовательно повторяющихся по временной оси восприятий литературного произведения (Диаграмма 2). Теперь нам необ-

¹ Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.

² Возраст, пол, литературное образование, подготовленность читателя, его личность, темперамент и другие психологические черты человека.

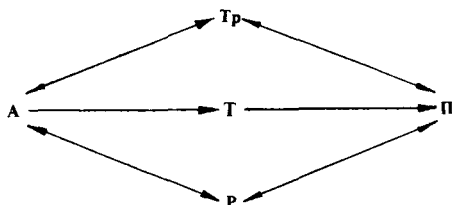
³ F. Miko, 1978: The Programme of the Text, KLKEM PF, Nitra.

F. Miko — A. Popovič, 1978: Tvorba a resercia (Creation and Reception), Tatran, Bratislava.

⁴ Ось оперативно-прагматическая (А → Т → П) может быть названа осью произведения и коммуникации, а ось иконическая (Тр → Т → Р) — осью отражения.

ходимо установить различие между постоянными и вариативными (изменяющимися и изменившимися) компонентами коммуникации.

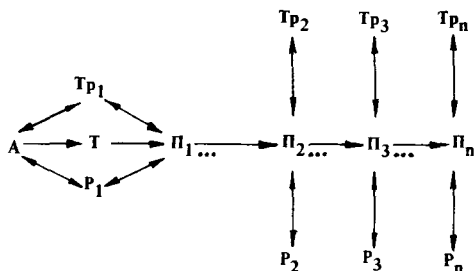
Диаграмма 1



Условные обозначения:

А — автор; Т — текст; П — перципиент (тот, кто воспринимает текст, читатель); Тр — традиция; Р — реальность.

Диаграмма 2



Автор (А) создает текст (Т) в исторически определенном и культурно обусловленном времени и пространстве, представленных определенной традицией (Tr_1) и реальностью (P_1), которые находят отражение в тексте вне зависимости от желания автора. Что касается текста (рассматриваемого как неразделимая целостность), то постоянными компонентами, кроме автора, будут традиция (Tr_1), т. е. состояние культурной (в частности, литературной) традиции в данной временной и пространственной точке, и реальность (P_1), т. е. а) историческая и социальная ситуация, определяющая время и место создания произведения, и б) современные ему литературные нормы, условности, каноны. В тексте также имплицитно присутствует указание на его адресата, для которого писал автор и который был его современником¹, т. е. перципиента, готового воспринимать текст в рамках той же традиции и реальности, на основе которых текст создавался (P_1 в Диаграмме 2).

Если мы представим себе акт коммуникации как ряд последовательных восприятий литературного произведения, постоянными компонентами с точки зрения восприятия будут автор и текст (не принимая во внимание орфографические, синтаксические, лексические и т. д. изменения, вносимые в новые издания), а вариативными компонентами будут изменяющийся перципиент ($P_2, P_3, \dots P_n$) и меняющиеся традиции и реальности; таким образом, для P_2 мы будем иметь $Tr_2, P_2 \dots$, для P_n — Tr_n, P_n .

Аналогичная ситуация возникает при рассмотре-

¹ Адресуя произведение «читателю будущего», автор на деле просто стилизует современное ему понимание времени.

нии пространственных сдвигов (изменений), т. е. восприятие литературного произведения в точках пространства, отличных от места его создания; необходимо будет также принимать во внимание различные традиции и реальности в том месте, где происходит восприятие текста. Мы можем представить и аналогичную схему пространственных изменений восприятия произведения, где пространственные сдвиги будут обозначены как I, II, III ... I.

И пространственный и временной сдвиги представлены на Диаграмме 3 следующим образом:

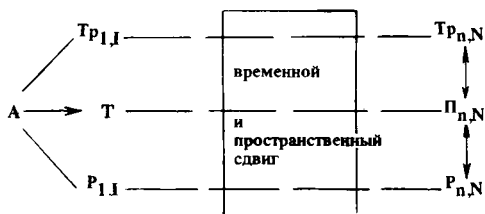


Диаграмма 3 ясно показывает, что текст отражает традицию и реальность того времени и окружения (пространства), где он создавался ($Tr_{I,I}$, $P_{I,I}$), тогда как позднейшие перцепиенты в иной точке пространства воспринимают этот текст на фоне других традиций и реальности, т. е. традиции и реальности восприятия текста ($Tr_{n,N}$, $P_{n,N}$).

Различие между временем и пространством в самом литературном произведении и временем и пространством существования литературного произведения может быть охарактеризовано как различие между уровнем текста и уровнем его восприятия. Время и пространство в самом литератур-

ном произведении (определяемые временем и пространством (местом) его создания) неподвижны, неизменны, время и место восприятия текста изменяются.

Временные изменения зависят от того, какие элементы традиции и реальности (действительности) использованы в тексте. Те элементы текста, которые более или менее тесно связаны с реальностью определенного исторического периода, оказываются слишком далекими от будущего читателя этого текста (социально-политические события, аллюзии и т. д.), они не вызывают в нем ассоциации, на которые рассчитывал автор, приобретают иное значение.

Что касается литературной традиции, то подобному «неправильному» восприятию подвержены такие «непередаваемые» моменты, как литературные аллюзии, полемики и вообще вся сфера внетекстовых связей.

Если говорить о проблеме пространственного сдвига, то она состоит в том, что опыт читателя (перцепиента), происходящего из другого региона, ограничен, как и его знание реальности и традиции того места, где текст создавался, что неизбежно влечет некоторые потери или по крайней мере искажения в восприятии значения¹ текста.

Все вышеизложенные факты, без сомнения, известны и принимаются во внимание при последующих переизданиях (в особенности временные изменения). Восприятие первоначального значения сегментов текста облегчается будущим читателям с помощью различных модификаций самого текста и добавлением

¹ Важность даже «местного значения» подчеркивается, к примеру, Бальзаком в первой главе его «Истории тринадцати».

так называемых неавторских рецептивных подсказок¹.

Хотя пространственно-временные изменения, т. е. чтение (восприятие) литературного произведения в более поздний по сравнению со временем его написания период и в ином окружении,— реально существующий факт, однако для большинства произведений такие изменения только вероятны, но практически не происходят. В то время как при переводе изменение времени и места восприятия литературного произведения становится актуальным. Основным критерием при выборе эквивалентов для преодоления пространственно-временных различий между произведением и его восприятием (т. е. восприятием перевода) является решение самого переводчика.

Прежде чем приступить к рассмотрению переводческих концепций и их воплощения, постараемся ответить на вопрос: что следует понимать под переводом литературного произведения, что именно переводится? При переводе литературного произведения имеют место три изменения, или «переноса». Произведение «переносится»: 1) с одного национального языка на другой; 2) из одного времени (т. е. из исторического периода, когда произведение было создано) в другое (т. е. в тот период, когда его переводят); 3) из одного культурного окружения (среды) в другое.

Филологическая (лингвистическая) концепция перевода, т. е. понимание перевода только как передачи текста средствами другого языка, сегодня уже устарела — по крайней мере в теории. Восприятие

¹ Средствами так называемой тенденциозной транскрипции.

перевода в качестве тройной, или трехмерной, передачи близко к рассмотрению литературного произведения как «вторичной моделирующей системы», по терминологии Лотмана, к семиотической концепции, рассматривающей произведение литературы как текст, состоящий из определенных знаков¹, принадлежащих языку литературы, построенному на основе принципов данного национального языка, но не идентичного ему.

Очевидно, любое из трех перечисленных изменений может встречаться и по отдельности.

На практике не существует, конечно, идеальной ситуации, когда присутствует только один сдвиг; обычно мы сталкиваемся по крайней мере с двумя из них, но преобладает всегда один из трех возможных. Перевод только с одного языка на другой присутствует там, где современная книга переводится на язык такой культуры, которая, используя другой национальный язык, в остальном максимально приближена к культуре оригинала (например, перевод франкоязычного канадского произведения на английский в той же Канаде, т. е. в англо-канадский контекст). Перенос из одного времени в другое встречается при так называемом внутрилитературном переводе. Перенос из одного культурного пространства в другое необходим при адаптированных изданиях современных произведений для лингвистически адекватной, но разнящейся по культурному уровню среды (например, коммерческие издания современных английских авторов, предназначенные для продажи в англоязычных странах треть-

¹ Мы используем термин «знак» так же, как его используют в семиотике и современной лингвистике, в том же значении часто используют термин «символ».

его мира). Необходимо заметить, что здесь мы имеем в виду расширенное толкование перевода.

Однако, когда мы говорим о переводе в общепринятом смысле слова, мы обычно обнаруживаем, что в нем присутствуют все три переноса одновременно. Поэтому нам следует перейти к рассмотрению пространственно-временных изменений в теории и практике перевода¹.

Прежде всего нам следует остановиться на выводах А. Поповича^{2,3}, изложенных в главе «Проблемы семиотики перевода». Понятие «времени в переводе» здесь понимается как утверждение того факта, что «оригинал и перевод реализуются не в один и тот же исторический (календарный) момент», другими словами, существует известный промежуток времени между созданием оригинального текста и метатекста, т. е. перевода. Если — следуя за Поповичем — упростить проблему, возникают две возможности:

1. Переводчик переводит своего современника⁴.
2. Переводчик выбирает не современного ему автора.

Анализируя принятое переводчиком при переводе данного фрагмента текста решение, можно выделить два принципа — историзующий принцип (исто-

¹ Мы не будем здесь анализировать межъязыковые изменения, потому что это не касается непосредственно нашей проблемы, а также главным образом потому, что при художественном переводе языковой уровень подчиняется пространственным и временным сдвигам в переводе.

² А. Попович. Проблемы художественного перевода. М., 1980.

³ Мы выбрали работы Антона Поповича, потому что его основные произведения переведены на пять языков.

⁴ Так называемый одновременный (синхронизированный) перевод.

ризация) («в котором преобладает ориентация на текст отправителя литературного сообщения») ¹ и модернизирующий принцип (модернизация) ², ориентирующийся на перцепиента, читателя перевода, а потому принимаются во внимание его эстетические предрассудки, привычки, склонности. Изложенные далее Поповичем два аспекта пространственного фактора перевода ³ не очень интересны с точки зрения рассматриваемой нами проблемы. Межпространственный аспект идентифицируется с межкультурным барьером (сдвигом), т. е. различием между передаваемым и воспринимающим окружением. С учетом описанной Лотманом ⁴ и Поповичем ⁵ семиотической оппозиции «мы» — «они» (свой — чужой) было выделено три типа проявления межпространственного фактора в переводе: 1. преобладает окружение (культура) оригинала; 2. преобладает окружение перевода; 3. обе упомянутые тенденции сливаются (в равновесии), такой тип (именуемый креолизацией) преобладает.

¹ Ниже мы покажем, что важна не ориентировка на текст отправителя литературного сообщения, а необходимость принять во внимание одно из возможных восприятий (осмыслений) текста.

² Автор обоих терминов Дж. С. Холмс.

³ А именно: 1) культурный аспект, т. е. неоднородность литературного развития; 2) временное взаимоотношение перевод — перевод, т. е. проблема устаревания перевода.

⁴ Ю. Лотман. О метаязыке топологического описания культуры. — В кн.: Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969, с. 160—177.

⁵ А. Попович. Проблемы художественного перевода. М., 1980. А. Поповић, 1976; Dictionary for the Analysis of Literary Translation, The University of Alberta, Edmonton.

Оппозиция историзирующего и модернизирующего принципов аналогична оппозиции принципов натурализации и экзотизации. Так, историзация и экзотизм (экзотизация) представляют собой охранительные с точки зрения оригинального текста принципы, т. е. сегменты оригинального текста «переносятся» в перевод, тогда как модернизация и натурализация на деле являются замещающими принципами (неохранительными).

Однако межвременные и межпространственные взаимоотношения перевода могут быть поняты, только если принимается во внимание то, что переводится. Выбор переводчика (историзация, модернизация, экзотизация, натурализация) является лишь следствием изначального переводческого замысла, выбора переводчиком текста для перевода.

Лотман, подразумевая любую коммуникацию, осуществляемую с помощью языка (в семиотическом понимании этого слова ¹) обозначил отношения «адресант — адресат» следующими символами:

А → В

Это означает, что адресант и адресат не идентичны. Они представляют собой двух субъектов, вступающих в акт коммуникации исключительно на основе общего знания определенного кода ², т. е. в на-

¹ В семиотике под языком понимается любая коммуникативная система, использующая знаки, определенным образом организованные (упорядоченные). Это означает, что «национальный язык» — один, а литературный — другой пример семиотической системы.

² Однако коды адресанта и адресата никогда не бывают идентичными. (См.: Ю. Лотман. Знаковый механизм культуры и семиотика, 12/4, 1974, с. 301—305.)

шем случае литературного языка. Но Лотман считает вероятной и такую возможность:

$$A \rightarrow A^1$$

т. е. автокоммуникация: $A = A^1$, но в более поздний момент времени (прочтение собственного текста через некоторый промежуток времени). Это позволяет Лотману сформулировать следующий вывод: коммуникация $A \rightarrow B$ преобладает над коммуникацией $A \rightarrow A^1$. Лотман идет дальше: если «подставить под A понятие «национальная культура», тогда, очевидно, тип коммуникации $A \rightarrow A^1$ (автокоммуникация) окажется количественно равен или даже более многочислен, чем тип $A \rightarrow B$.

Мы уже подчеркивали, что текст определяется временем и местом своего создания и что цель автора — общение с перцепиентом (читателем), принадлежащим тому же времени и той же среде. Первоначальный и предполагающийся перцепиент (P в основной коммуникационной схеме $A \rightarrow T \rightarrow P$) — это современник автора, живущий рядом с ним (в той же культурной среде)¹. Значение текста, выделенное таким читателем, может быть определено как «первоначальное значение произведения». Для такого читателя характерно восприятие произведения как современного или нового. Вслед за этим перцепиентом (P_1 на Диаграмме 4) следуют другие (на Диаграмме 4 — $P_2 \dots P_n$), которые в отличие от P_1 постепенно начинают рассматривать произведение как старое. Восприятие произведения перцепиентами ряда $P_1 — P_n$ представляет на деле одну из двух возможностей восприятия времени литературного произведения.

¹ Это верно и для «непонятых» или неопубликованных произведений, обнаруженных позднее.

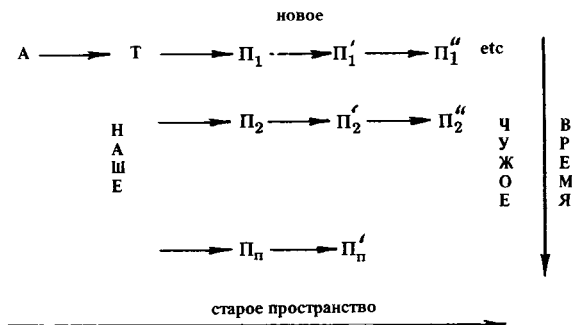
Понимая коммуникацию в рамках одной национальной литературы как автокоммуникацию ($A \rightarrow A'$; $A = A$; $A' = P_1, P_2 \dots P_n$) и опираясь на оппозицию «мы» — «они», описанную Лотманом, мы можем утверждать, что созданное нами («мы») будет рассматриваться как свое, домашнее, местное, родное, а созданное ими («они») будет считаться чужим (инородным). Перципиенты $P_1 \dots P_n$ воспринимают произведение как свое (= наше), а перципиенты из другой культурной среды, обозначенные как P'_1, P'_2 и т. д., ощущают его как чужое (инородное). Эти ряды представляют собой пространственный сдвиг (изменение) ¹.

Множественность значений, обнаруженных в литературном произведении отдельным читателем, является результатом тех различий, которые существуют между временем и местом создания произведения и временем и местом его восприятия. Мы согласны с характеристикой прочтения литературного произведения, данной Дж. Штевчеком ²: «Что мы читаем? Наш собственный опыт. Текст же дает нам импульс». Переводчик переводит не «текст», но одно из его значений. Конечно, значение это не полностью произвольно, оно основано на анализе текста. Оpozнание и выделение конкретного значения, которое будет передано в переводе, и является концепцией перевода (переводчика), и она почти автоматически определяет используемый при переводе метод.

¹ Ряд $P_1 \dots P_n$ представляет собой временную последовательность в различных средах.

² J. Š t e v č e k, 1977: Pokus o tipológiu čítania (An Attempt to Typology of Reading), в: Estetika a literatúra, Tatran, Bratislava.

Диаграмма 4



Опишем теперь основные возможные значения произведения, вызванные (или основанные) на временных и пространственных сдвигах^{1,2}. (См. Диаграмму 4.)

1. Первоначальное значение произведения

$$Z_{(T-P_1)} \quad Z = \text{значение}$$

возникает на оси $A \rightarrow T \rightarrow P_1$, что означает: время и место создания произведения совпадают со временем и местом его восприятия ($V_T = V_n$, $Pr_T =$

¹ Необходимо подчеркнуть, что мы имеем в виду возможные значения первоначальной коммуникации.

² Из-за того, что сложно подобрать подходящие для обозначения описанных значений термины, мы подчеркиваем операциональные определения, основанные на символах из Диаграммы 4. Их «вербальные» эквиваленты понимаются как вспомогательные.

$= \text{Пр}_n)^1$ — произведение осмысливается как наше и новое.

2. Последующие значения произведения в среде его создания

$$Z_{(T-P_n)}$$

возникают на оси $A \rightarrow T \rightarrow \Pi_n$, что означает совпадение места создания и восприятия текста ($\text{Пр}_T = \text{Пр}_n$), но время создания не идентично времени восприятия ($V_T \neq V_n$) — произведение осмысливается как наше и старое.

3. Пространственное изменение значения произведения

$$Z_{(T-P_1)}$$

возникает на оси $A \rightarrow T \rightarrow \Pi_1$; место создания произведения не идентично месту его восприятия ($\text{Пр}_T \neq \text{Пр}_n$), но время создания и восприятия произведения совпадают ($V = V_n$) — произведение осмысливается как чужое и новое.

4. Пространственно-временное изменение значения произведения

$$Z_{(T-P_n)}$$

возникает на оси $A \rightarrow T \rightarrow \Pi_n$; время и место создания текста не совпадают со временем и местом его восприятия ($V_T \neq V_n$, $\text{Пр}_T \neq \text{Пр}_n$) — произведение осмысливается как чужое и старое.

В коммуникационный акт входит переводчик: его «место между оригинальным текстом (T_0), от ко-

¹ V_T — время создания оригинального текста, V_n — время восприятия (перцепции) текста, Пр_T — пространство создания оригинального текста, Пр_n — пространство восприятия текста.

того его отделяет определенное расстояние во времени и пространстве, и текстом перевода ($T_{\text{пр}}$), он — метаавтор, создатель текста перевода, адресат которого — перцепиент, чье время и местонахождение отличаются от времени и места создания оригинального текста. Функция переводчика — интерпретация. На основе «автоинтерпретации» он избирает то значение, которое предполагается передать в литературном произведении, точнее, в переводе. Необходимо заметить, что перевод всегда адресован тому читателю, чье время и местоположение совпадают со временем и местом создания перевода.

В зависимости от выбора переводчика (т. е. переводческого замысла) существуют четыре возможных варианта.

1. Переводчик решил передать первоначальное значение произведения.

Это означает, что текст перевода ($T_{\text{пр}}$) должен оказывать на читателя то же действие ($\Pi_T = \Pi_0$), какое текст оригинала (T_0) оказывал на первых его читателей (Π_1), т. е. перцепиент (читатель) перевода (Π) должен воспринимать текст перевода ($T_{\text{пр}}$) как родной = наш и новый, следовательно:

$$Z_{(T_{\text{пр}} \rightarrow \Pi)} = Z_{(T_0 \rightarrow \Pi_1)}.$$

Такой выбор (переводческий замысел) определяет соответствующие принципы, которым будет следовать переводчик. Чтобы ликвидировать временной барьер между моментом создания оригинального текста (T_0) и текста перевода ($T_{\text{пр}}$), переводчик должен следовать модернизирующему принципу. А для ликвидации пространственного несовпадения — принципу натурализации. Вышеизложенная концепция перевода на деле означает преобладание замещающих принципов.

2. Переводчик хочет передать позднейшее значение текста в той же среде, где он был создан.

Это означает, что переводчик стремится к тому, чтобы перевод (T_{np}) производил то же впечатление на перцепиента (читателя) (P'), какое текст оригинала (T_o) производит на современного читателя (который, несомненно, будет позднейшим по отношению ко времени создания оригинального текста) в среде T_o (P_n на Диаграмме 4) — другими словами, перцепиент перевода должен воспринимать его как свой (родной ему, национальный) и старый. Отсюда:

$$Z_{(T_{np} \rightarrow P_n)} = Z_{(T_o - P_n)}.$$

Чтобы ликвидировать различия среды, переводчик должен применить натурализирующий принцип, но, с другой стороны, так как он не хочет сглаживать временные различия, он следует историзирующему принципу. Такая концепция представляет собой комбинацию охранительных и замещающих (воссоздающих) принципов.

3. Переводчик решил передать значение произведения в иной среде.

Это означает, что перевод в иной культурной среде должен производить то же впечатление, какое производил оригинал на современного ему читателя. Другими словами, перцепиент воспринимает перевод как чужой и новый. Следовательно,

$$Z_{(T_{np} - P_n)} = Z_{(T_o - P_i)}.$$

Временной пробел между созданием оригинала и перевода должен быть заполнен, что требует применения модернизирующего принципа, но пространственный сдвиг не принимается во внимание, т. е. используется принцип экзотизации. Такая концепция

представляет собой второй вариант комбинации охранительных и замещающих (воссоздающих) принципов.

4. Последняя возможность — передача позднейшего значения произведения в иной культурной среде — может стать целью переводчика, но, как правило, такой подход — результат непонимания переводчиком подлинного значения оригинального текста. Хотя в этом случае переводчик может продемонстрировать свою филологическую эрудицию и свои знания в области поэтики, информативное и эстетическое значение подобного перевода не адекватно затраченным на него усилиям. Действительно, такой подход означает абсолютизацию охранительных принципов, т. е. механический перенос «формальных элементов», при полном пренебрежении их семантикой¹. Такой филологический перевод свидетельствует о недопонимании сущности художественного перевода и подлинного характера литературной работы; перевод осуществляется только на одном уровне (т. е. языковом). В результате абсолютизации охранительных принципов читатель перевода зачастую справедливо недоумевает, почему переведенный писатель столь высоко ценится, если его произведение лишено всякого интереса².

Переводческие концепции, описанные выше, расположены по мере снижения их творческой ценности и способностей переводчика. Следует подчеркнуть, что эти варианты перевода никогда не встре-

¹ Ю. Лотман также утверждает, что, когда литературное произведение осмысливается с точки зрения семиотики, «формальных элементов» нет.

² То же самое может произойти при нефункциональной абсолютизации замещающих принципов — «так называемый принцип фольклоризации в переводе».

чаются в чистом виде. Происходит это не из-за отсутствия у переводчика определенного замысла и решения, но потому, что переводчик подчас не свободен в выборе возможной концепции. Его «собственная концепция» может (и зачастую так оно и происходит) изменяться под влиянием различных факторов — уровня литературных знаний¹ в данной воспринимающей среде, жанра переводящегося текста², цели перевода³. И последним, однако немаловажным фактором является то, что часто требуется, чтобы перевод производил впечатление именно переводного, а не оригинального текста, другими словами, чтобы в нем сохранялись признаки переводности⁴. Тем не менее можно без колебаний утверждать, что произвольная, немотивированная комбинация охранительных и замещающих принципов на од-

¹ Ученые других стран иногда называют литературное образование литературной культурой или литературной полисистемой.

² Перевод комедии может быть сильнее модернизирован и натурализован, чем перевод трагедии, лирическая поэма предполагает иные концепции, нежели исторический роман, и т. д.

³ Перевод для телевидения предполагает больше возможностей для замещения, чем книжный перевод, литература для детей — более, чем взрослая, и т. д.

⁴ Переводность есть «коммуникативная передача цепи между автором оригинального литературного произведения и приемником перевода, который может осознавать или не осознавать, что литературный коммуникат является переводом. Переводность реализуется в тексте как читательское ожидание и происходит на пересечении оппозиции текст — метатекст, актуализация — экзотизация, историзация — модернизация. Диалектическое противоречие приведенных оппозиций реализуется в тексте перевода как категория переводности. Переводность отражается в стиле текста» (П о п о в и ч, 1980, с. 188—189).

ном уровне — будь то временной или пространственный — всегда свидетельствует об отсутствии твердой переводческой концепции.

Передача первоначального значения литературного произведения может быть охарактеризована как «эстетическая функция перевода»¹. Такова современная концепция перевода. Но, как уже подчеркивалось выше, на практике ее осуществление не всегда возможно и, из-за перечисленных доводов, не всегда желательно. Перевод должен не только донести до читателя впечатление от оригинала, но и дать ему определенную культурную и историческую информацию, т. е. сохранить атмосферу, характерную для среды, в которой создавался оригинал, а также его литературный и исторический фон.

Мы надеемся, что в этой статье достаточно ясно, если не исчерпывающе, показано значение важного аспекта перевода, которым, однако, часто пренебрегают на практике — речь идет о необходимости принимать во внимание литературный контекст той среды (литературы), в которую попадает перевод. Чтобы сделать хороший перевод, переводчик должен хорошо знать свою родную литературу.

¹ F. Felder, 1977. Z reči (From Language into Language), Slovensky spisovatel, Bratislava.

Артур Сандауэр (ПНР)

Заботы переводчика

Любой переводчик поэзии по собственному опыту знает, насколько неточно и приблизительно передают оттенки значений слов даже самые лучшие словари. Чтобы в этом убедиться, достаточно открыть наугад любой из них. Вот мы ищем, например, немецкий эквивалент польского слова «gumiany» («румяный») — находим «rot» («красный»). А где же оттенок здоровья, свежести, который ассоциируется для нас с этим словом? Ищем французский эквивалент слова «głazu» (приблизительно «валун») — в словаре указано «pierre» («камень») и «roc» («скала»). Ни одно из этих слов, однако, не передает присущий «głazowi» оттенок девственности, архаичности. Ищем в этом же французском словаре слово «châtor» («мужик») — находим «paysan» («крестьянин»). А где же первоначальное и частично до сих пор сохранившееся значение «мужчина», «человек», которое лишь потом, постепенно сузилось и стало употребляться для обозначения того, кто не имел других титулов и званий, кроме звания простого человека? Ищем эквивалент слова «jabłko» («яблоко») — находим «pomme». А куда же девалась округлость польского слова, которая создается сочетанием

согласных «бл», роднящих его со словом «obły» («об-
лый»)? Таких примеров можно найти великое мно-
жество также и при переводе немецких или фран-
цузских слов на польский. Они доказывают, что
разноязычные слова совпадают лишь частично и что,
кроме указанных в словарях основных значений,
существует обычно не охваченный ими ряд вторич-
ных, смежных, ассоциативных значений. Их характер
зависит как от звучания слова и вызываемых этим
звучанием ассоциаций, так и от пейзажа, климата,
нравов, условий жизни — словом, от специфики на-
рода.

Поэтому трудности, с которыми сталкивается пе-
реводчик поэзии, заставляют его частенько завидо-
вать автору оригинала: тот связан только содержа-
нием, которое он хочет выразить, в выборе же выра-
зительных средств у него полная свобода. В то
время как переводчик, воссоздающий оригинал на
другом языке, связан не только содержанием, но и
формой; он ищет не любые выразительные средства,
а такие же, как у автора.

И все же, несмотря на эти трудности, появляются
переводческие шедевры. Очевидно, мнение о том,
что искусство перевода состоит в наряджении подлин-
ника в новые одежды, ошибочно. Ошибка эта выте-
кает из ненужного отрыва в поэзии формы от содер-
жания. Различие между ними, существующее в науч-
ных сочинениях, исчезает в художественной литера-
туре, особенно в поэзии. О своде законов, например,
можно сказать, что заключенные в нем мысли верны,
а способ выражения — неправилен. О поэзии так не
скажешь. Здесь любая неуклюжесть формы свиде-
тельствует одновременно о недостатках содержания.
Поэтическое произведение не рождается из мысли,
которую автор потом облачает в слова. И то и другое
возникает в нем одновременно. В нем то, что хотел

выразить автор, и то, что он выразил, содержание и форма равнозначны и неделимы. Переводчик поэзии не наряжает содержание оригинала в одежды другого языка, а создает новое произведение, максимально похожее на подлинник.

Отсюда творческий характер его труда. Как художник, который, восстанавливая старую мозаику, выкладывает ее из камешков другой формы, так и переводчик поэзии должен применять умело и с чувством меры принцип компенсации: переводить не компоненты, а целое, брать за основу не отдельные слова и выражения, а характер произведения, отсутствие точных эквивалентов в одном месте компенсировать в другом.

Итак, задача переводчика поэзии не в том, чтобы перевести слова, и даже не в том, чтобы воссоздать художественные достоинства оригинала, а в такой переработке темы, чтобы перевод производил впечатление, подобное оригиналу. Такой перевод отвечает на вопрос, как выразил бы автор то, что он хотел выразить, если бы писал на языке переводчика. Это не столько копия, сколько эквивалент. Переводчик должен знать не только отдельные произведения автора, но все его творчество, и настолько пропитаться его лексикой, образами и даже манерой, чтобы без труда обращаться с его материалом, компенсируя в случае надобности непере译имое место другим, написанным в этом же духе.

Этот компенсационный метод очень четко сформулировал в свое время Делил (которого я цитирую вслед за Тувимом): «Главная обязанность переводчика... вызвать в каждом отдельном случае те же ощущения, что и автор. Переводчик должен представить если не те же красоты, то по крайней мере такое же количество красот, какое содержит подлинник. Тот, кто берется переводить, становится должни-

ком и должен вернуть долг, выплачивая пусть другой валютой, но ту же сумму... Если ему приходится ослабить оригинал в одном месте, пусть он его усилит в другом. Додаст потом недоданное раньше... Поэтому несправедливо сравнивать каждую строку перевода со строкой оригинала. Только на основании целого можно судить о качестве перевода».

Однако этот метод художественной компенсации следует применять осторожно и только в случае непримиримого противоречия между уродством буквализма и неизмеримой красотой. Тогда можно позволить себе отказаться от филологической точности в пользу эстетики, причем при условии, что переводчик не будет безответственно обогащать оригинал продукцией собственного изготовления, а лишь заполнять неизбежные пробелы материалом, однородным всему произведению, почерпнутым — по мере возможности — из творчества того же автора.

В определении точности перевода следует руководствоваться иерархией ценностей, установленной автором. В одном месте красоту стиха создает изысканная рифма. В другом — трогательный ритм. В третьем — яркая образность. Следуя требованиям перевода, который всегда является системой компромиссов, мы отказываемся от второстепенных ценностей ради главных и готовы в другом месте с лихвой возместить потери. Важна общая идентичность смысла и стиля, то есть впечатление от целого произведения.

В переводах шедевров прошлого эта задача чрезвычайно осложняется. К языковой пропасти здесь прибавляется историческая, к пространственной — временная. Произошли сдвиги в языке оригинала, причем не только на поверхности, в сфере основных значений, но и в сфере значений вторичных, смежных и ассоциативных. Например, в трагедии Расина «Бе-

реника», в строке, где покинутая любимым героиня жалуется: «Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!»/«Какова была моя печаль на пустом Востоке!» — два слова «Orient» и «désert» успели в течение веков изменить свои вторичные, ассоциативные значения: «Orient» под влиянием введенной романтиками экзотической моды означает теперь — кроме географического района — песчаный, однообразный пейзаж. А «désert» значит сегодня скорее «пустынный», чем «пустой». Таким образом, изменился смысл всей строки: вместо того, чтобы описывать печаль покинутой женщины, она передает меланхолию ориентального пейзажа, и переводить ее следует: «Какова была моя печаль на пустынном Оrienте!»

Подобные изменения могут случаться довольно часто и касаться не только одной строки; не всегда, однако, мы можем их так же четко определить и восстановить прежний эмоциональный резонанс.

И тут возникает вопрос: что, в сущности, передает переводчик классики? Первоначальный смысл или тот, который — в рамках вторичных и ассоциативных значений — текст приобрел в последующие эпохи?

Хотя современный читатель способен иногда — как в приведенном выше случае — воссоздать в своем воображении перспективу, с какой смотрели на произведение современники автора, то все же такой отказ от собственного восприятия в более широком масштабе неосуществим. Мы можем переживать поэтическое произведение только так, как его переживает ныне живущий соотечественник автора, то есть как часть культурного наследия данного народа. Отсюда следует, что переводить надо не современным языком, а создавая путем умелой архаизации историческую дистанцию.

А раз так, то возникает вопрос о характере и

степени этой архаизации: 1) нужно ли переводить языком той же эпохи, в которой был создан оригинал? 2) и нужно ли в этом случае строго соблюдать принципы тогдашней грамматики и лексики?

Ответ на первый вопрос должен быть отрицательным — не только потому, что относительно позднее возникновение, например, польского литературного языка делает невозможным найти точные хронологические эквиваленты для произведений древних или средневековых авторов, но и потому, что степень развития языка определяется не датами, а уровнем развития производительных сил, социально-экономическими и культурными отношениями в стране, которые в одну и ту же эпоху различны у разных народов. Стало быть, эквиваленты языка оригинала следует искать не в той же эпохе, а в эпохе со сходной социальной и культурной обстановкой. Неправильно было бы, например, переводить французские трагедии, написанные в эпоху просвещенного абсолютизма, грубоватым, искрящимся народным юмором польским языком XVII века, который был в Польше продолжением средневековья или, вернее, возвратом к нему. Эквиваленты можно найти, скорее, в языке конца XVIII века, когда просвещенный абсолютизм и рационалистические течения создали в Польше культурную обстановку, подобную той, какая была во Франции столетием раньше. А польский язык XVII века великолепно подходит для перевода произведений Рабле, что со свойственной ему интуицией почувствовал и осуществил в свое время Тадеуш Бой-Желенский.

Что касается степени архаизации, то, разумеется, педантизмом было бы рабское следование грамматическому строю и лексике эпохи, стилю которой мы намерены подражать. Шедевры классики бывают обычно — благодаря школе, театральным постанов-

кам, частому цитированию — настолько популярны среди своих народов и настолько близки им по сей день, что их эрудиционный перевод создавал бы для нашего читателя трудности, которых не испытывают ныне живущие соотечественники автора. Поэтому архаизация, скорее мнимая, чем действительная, должна ограничиваться легкой стилистической лакировкой, с избеганием как лексических новообразований, так и мертвых слов. Следует подбирать грамматические формы и выражения достаточно старые, но живые и понятные по сей день.

IV

Валерий Петров (НБР)

Размышления над переводами Шекспира

В окно осенняя листва
с утра глядит Арденнской чашей,
ждут Розалиндины слова
тебя — чтоб речью стать звучащей...

Они ждут, но ты все не можешь добиться, чтоб они наконец зазвучали по-болгарски. Ты рассеянно смотришь в окно, не видя ни осенней листвы, ни чего-либо другого, и решаешь все ту же проблему: переведенная дословно фраза плохо звучит, а уходить от текста тебе не хочется. Слуга двух господ — старого английского автора и сегодняшнего болгарского читателя, ты ломаешь голову над трудным куском. И в тысячный раз ставишь перед собой и пытаешься решить извечный вопрос переводческого искусства. Каким должен быть перевод — как можно более точным или как можно более естественно звучащим? Чему переводчик должен быть более верен — букве или духу? — вот различные формулировки вопроса, уходящего корнями в те трудности, которые встречаются при перенесении текста из одной языковой культуры в другую. Вопрос этот ты решаешь на практике, в каждом новом случае заново, чаще всего неосознанно, но каким-то методом ты, вероятно, все же руководишься, какие-то общие принципы у тебя, наверное, есть; если призадуматься, ты, быть может, сумеешь, не слишком теоретизируя,

растолковать их себе самому и своим собратьям по труду и призванию.

Скажу с самого начала: в целом я твердо стою за максимальную близость к подлиннику. Это для меня главное. Опыт работы над Шекспиром показал, что каждый раз, когда я отходил от текста, я неизменно по прошествии времени — сам или по совету своего несравненного редактора — возвращался к нему во власянице раскаяния: классики потому и классики, что выразили то существенное, что они имели сказать, наилучшим образом, и наилучший способ воплотить это существенное — непрерывно и упорно стремиться к возможно более точному переводу ими написанного.

Однако при переводе Шекспира добиться такой максимальной верности нелегко. Трудности, как всегда, начинаются с лексики. Правда, должен с радостью и гордостью сказать, что современный болгарский язык оказался способен передать все богатства шекспировской мысли и поэзии. У некоторых смысловых единиц в английском языке больше синонимов, но зато в других случаях наш язык оказывался более щедрым. (Так, например, я, к сожалению, поздно дал себе отчет в том, что Шекспир говорит неизменное «*my country*» там, где я мог бы перевести и «родина», и «отечество», и «татковина».) И все же дословное приближение к тексту часто натывается на препятствия по чисто языковой линии. Скажем, шекспировский текст кишит шутами, а первое значение английского слова, обозначающего «придворного дурака», — *fool* — было в свое время «слабоумный», что часто связано с контекстом пьес. В болгарском же слове «шут» такое значение отсутствует. И мне приходилось искать окольные пути, чтобы обрисовать общий облик этого персонажа, состоящий из насмешек, глупости, бубенцов, проблесков гениаль-

ности, драк и непристойностей. Но это все же отдельные случаи — как правило, повторяю, наш язык предлагает нужные языковые соответствия, и я всегда усердно искал их, чтобы добиться дословного перевода (или подойти к нему вплотную).

Другие трудности, встающие на пути точной передачи текста, связаны с общеизвестной разницей в «густоте» этих двух языков — английского и болгарского. Как перевести, не допуская потерь в содержании и не растягивая текст, тот или иной кусок, если он написан на языке, который более сжат, чем твой, в соотношении 2:3? Это математика, от нее никуда не денешься. Если ты хочешь сохранить число строк, тебе придется здесь пожертвовать «несущественным» эпитетом, там пропустить что-то, что «само собой разумеется», и т. д. Но поэтическая «информация», как известно, не измеряется битами, и одно дело перевести дословно, что паруса «забеременели от игривого ветерка», и совсем другое — сообщить, что паруса надуты ветром. (Пожалуй, даже лучше, если ветерок будет не «игривым», а «блудливым», но это уже другая тема...) Поэзия при этом несет потери. Если же ты хочешь сохранить поэтические образы и стиль и все-таки не увеличивать количества строк, тебе неминуемо придется прибегать к тем «сгущениям» и микронасилиям над синтаксисом, которые делают сценическую речь неудобопроизносимой и неестественной. Шекспир же естествен и музыкален — его стих только внешне выглядит «корявым». Что же остается? (Можно было бы, конечно, действовать «по горизонтали», то есть удлинять строку, но наш шестистопный ямб всегда казался мне неуклюжим и тяготеющим к цензуре.) Поэтому увеличение числа строк — в известных пределах, разумеется, — кажется мне наименьшим злом. Режиссеры начнут черкать своими красными карандашами, но

эти господа и без того к ним прибегают, кроме того, они сокращают большими кусками, не затрагивая стиля, в то время как переводчик, «резюмируя» текст или укладывая свою речь в прокрустово ложе, тем самым меняет характер произведения. Следовательно, для болгарского языка удлинение по вертикали, позволяющее строго придерживаться текста, в данном случае наилучший путь к максимально верному воспроизведению оригинала.

Мотивы, вынуждающие переводчика Шекспира отходить от текста, связаны и с тем, что многое в шекспировских драмах устарело и непонятно нынешнему читателю или зрителю. (А это именно драмы, и там звездочкой не отошлешь к примечаниям.) Но и по этой линии я придерживался и придерживаюсь текста оригинала. Кое-где незнакомое слово можно, тщательно все взвесив, заменить другим, но систематическое осовременивание было бы, на мой взгляд, ошибочным. Шекспир на протяжении веков подвергался бесчисленным изменениям — каждая эпоха оставляла на его творениях отпечаток своего вкуса и своих запретов, — но ни одно из этих изменений не закрепилось, а оригинальный текст остался свежим и неувядающим. Сейчас нам кажется, что, приглушая историческое дыхание текста, мы тем самым приблизим его мысли к нашему времени, но не правильнее ли обратное: чем ярче в переводном тексте присутствие XVI века, тем легче современный читатель и зритель принимает наивные фабулы, условности елизаветинской сцены и проч., от которых мы, так или иначе, не можем освободиться, и тем настойчивее все напоминает нам, что заключенное в этих наивных фабулах и условностях содержание — мысли, характеры, конфликты, поэзия, — столь мудрое и верное сегодня, было создано четыре столетия назад! Так, прозрения Шекспира о человеке

начинают звучать, мне кажется, еще более мощно, ибо мы слушаем их с полусознанной мыслью, что, коль скоро они действительны и в наше время, хотя пришли к нам из такой дали, значит, наверное, будут действительны во все времена.

Но одно дело быть в этом уверенным, а другое — применять свои взгляды на практике. Приведу только один пример: шекспировские храбрецы на каждом шагу говорят о своей печени, потому что в то время печень считалась вместилищем храбрости. Там, где эта «печень» казалась мне особенно неуместной, я, хоть и не без сожаления, заменял ее «сердцем». Думаю, что поступал правильно, но неплохо было бы нынешнему переводчику в подобных случаях сознавать, что сердце — такое же вместилище храбрости, как и печень, и что мы, сегодняшние поэты, продолжаем говорить: «Сердце мое полно тем-то...» — спустя много веков после открытий в области кровообращения, сделанных современником Шекспира — Гарвеем... И право, жалко, что приходится опускать эти смешные на первый взгляд детали — они и любопытны, и имеют определенную познавательную ценность. (Здесь уместно помянуть и весьма смелый язык многих шекспировских героев и героинь. В течение веков он подвергался цензуре со стороны викторианцев и французов, но упоминавшийся уже шекспировский шут пробивался сквозь их запреты и, торжествуя, адресовал им свой циничный жест. Этот жест следует сохранить, потому что он знак своей эпохи и потому что без него буффонады становятся скучными. Что школьники будут хихикать в классе, не столь уж страшно — так было и так будет, — но важно, чтоб до нас дошел не умерщвленный эвфемизмами, а сочный и полный жизни язык Ренессанса.)

В связи со сказанным выше следовало бы снова вернуться к вопросу о языке. Не надо забывать,

что нынешние переводы классиков исходно осовременены уже тем, что их словарь и синтаксис — в отличие от словаря и синтаксиса оригинала — современные, сегодняшние. Поэтому я стремился к тому, чтобы язык перевода, сохраняя естественность, в то же время не звучал *слишком* современно: избегал сугубо современных слов и оборотов и, более того, сознательно вводил кое-где то архаичное слово, то витиеватую структуру; когда же, ввиду отсутствия эквивалента, с наслаждением мастерил какое-нибудь новое слово, меня вдохновляла не только надежда, что оно пустит корешки в наш язык, но и то обстоятельство, что вновь созданные слова — как это ни парадоксально — часто дышат стариной и возникает та стилистая патина, о которой я здесь говорю. При этом, разумеется, надо действовать с мерой и тактом.

В своем стремлении придерживаться оригинала переводчик встречает немало трудностей и оттого, что в тексте речь идет о некоторых особенностях английского быта, незнакомых нашей публике. Их легко заменить или отретушировать, но и здесь, на мой взгляд, не следует отходить от текста из-за того, что то или иное место трудно для понимания. Я стремлюсь тем или иным способом объяснить неясную деталь из быта тогдашних овцеводов или матросов, но не хочу ее терять, потому что и штрих национальный, как и исторический, по-моему, не отдаляет, а приближает пьесы Шекспира к нам, подчеркивая их общечеловеческую значимость. Именно потому, что у нас никогда не носили желтых подвязок Мальволио, а господин этот нам родной брат по суетности, мы понимаем, что люди, несмотря на бытовые различия, всюду одинаковы.

Несколько лет назад мне встретилось, помню, в «Много шума из ничего» слово «теннис». Тогда я опустил его, оно показалось мне слишком современ-

ным. Позже, работая над «Генрихом IV», я встретил его снова. На этот раз нельзя было его обойти, да уже и не хотелось. Я сказал себе: пусть читатель или слушатель удивится и осознает, что в этой стране играют в теннис вот уже пятьсот лет, и пусть не падает духом, когда англичане окажутся на корте сильнее нас!.. Поэтому в старом споре о том, следует ли сохранять экзотику или надо ее разреживать, я — за первое. Одно из лучших созданий Шекспира — его простолюдины, а они говорят на своем языке, более, правда, литературном, чем представляют себе некоторые, но, безусловно, живом и окрашенном местным колоритом. Этот местный колорит должен быть передан: пастухи из «Зимней сказки» должны говорить на народном языке, не становясь при этом шопами¹, ремесленники-актеры из «Сна в летнюю ночь» должны разговаривать живо и просто, но как англичане, а не как герои Чудомира².

А что делать с пословицами? Когда мы располагаем образчиками нашей народной мудрости, болгарская окраска которых не слишком очевидна, их, я думаю, следует использовать. Но, может быть, и в этих случаях предпочтительнее перевести дословно английскую пословицу, если она образна и интересна, если может хорошо прозвучать и по-болгарски: не исключено, что какая-либо из этих пришлиц привьется к стволу нашего народного творчества — так ведь и происходит у человечества обмен опытом! То же относится и к некоторым выражениям — например, «уксусное лицо», «уксусная физиономия». Чем было это во времена Шекспира? Образом, вы-

¹ Областная группа болгарского народа, населяющая западные районы страны, в том числе окрестности Софии.

² Чудомир (1890—1967) — болгарский писатель-юморист.

думанным поэтом, или расхожим выражением? Установить это сейчас трудно, но если у нас «уксусная физиономия» звучит свежее, чем выцветшая «кислая физиономия», думаю, правильнее сохранить ее во имя яркости и колорита. Чем ближе к оригиналу, тем лучше!

Еще одна причина, требующая от переводчика особого внимания к подобным местам текста, состоит в том, что они чаще всего встречаются у Шекспира в картинах, нарисованных с натуры, которые в свою очередь нередко принадлежат к наибольшим его поэтическим удачам; в искусстве и боги, и простые смертные подчиняются одним и тем же законам: своими изысканными и манерными завитушками, на которые он, видимо, очень рассчитывал, поскольку они были модными у элиты того времени, сейчас Шекспир навеивает скуку или вызывает смех, зато он пленяет нас описанием какого-нибудь английского пейзажа, призванным заменить отсутствующие декорации, или какими-нибудь словно бы случайно скользящими из-под его пера воспоминаниями о маленьком городке, о жизни народа, о детских играх. Эти картины и эпизоды наиболее «местные», однако же они оказываются наиболее близкими нам. В «Как вам это понравится» Жак, говоря о семи действиях человеческой драмы, описывает «шмыгающего носом мальчишку с лоснящейся утренней физиономией и сумкой в руке, который неохотно, как улитка, ползет в школу». Нет, века не отражаются на истинной поэзии, и национальные барьеры для нее не существуют! Чтобы передать такие места — как я уже сказал, обычно наиболее насыщенные бытовыми подробностями и реалиями, — переводчик должен работать с педантичным чувством ответственности. Сторонники более вольного, творческого отношения к оригиналу правы, когда говорят, что перевод должен

стать фактом в «литературе-восприемнице», но то или иное произведение имеет, мне кажется, больше шансов стать фактом в иноязычной литературе, если оно сохраняет свой оригинальный цвет и может украсить ее — говоря по-шекспировски, — как иноземный бриллиант в ее короне.

Итак, лавируя среди подводных скал трудностей, которыми усеян оригинал, затыкая уши перед соблазнами «вольничанья», я стремился и стремлюсь к возможно более точному воспроизведению текста. Привяжи себя к мачте, переводчик!

Но иногда мы сталкиваемся с такими затруднениями, когда отступления от текста неизбежны, и мы позволяем себе вольности по отношению к великому автору во имя верности его созданиям.

Обратимся к примеру: на сцене — динамичный момент. Герои ссорятся, хватаются за шпаги. Что произойдет, если реплика, которая по-английски уместается в пять слогов, в дословном переводе на болгарский заняла бы десять? Наш герой, не успев произнести ее до конца, падет, пронзенный шпагой! Законы сцены, ритм действия также необходимо иметь в виду при переводе, и это порой заставляло меня уходить от текста и жертвовать деталями. Или другой случай: в «Зимней сказке» несчастный юный принц говорит пожилому придворному, что он собирается бежать из страны, отдав себя во власть волнам и ветрам. Придворный возражает, что подобный поступок был бы «desperate», то есть отчаянным. Смысл этого слова как будто ясен, и при буквальном переводе каждый понял бы, что, по мнению придворного, затея юноши обречена на провал. Однако тут перед нами не практическая, а морально-религиозная оценка: юноше предъявлено обвинение в том, что своим «отчаянным» поступком он отказывается от «чаяния», то есть от упования на божест-

венный промысел. Смысл, стало быть, совсем иной, и его не передашь буквальным воспроизведением реплики — пришлось искать окольные пути... Или третий пример: на сцене разыгрывается клоунада, главной целью которой явно было вызвать взрыв смеха среди публики, занимающей стоячие места «колодца» — партера, клоунада эта построена на игре слов или, точнее, на каскаде каламбуров. Что получилось бы, если бы переводчик, педантично верный тексту, парализовал себя буквальным переводом ключевого слова всего каскада, а тем самым и всю сцену (как и актеров, ее исполняющих), сделал бы ее бескрылой, полной языковых натяжек? Во всех подобных случаях — а их у Шекспира немало — мне приходилось уходить от текста и смело и настойчиво искать близкое ключевое слово, которое позволило бы и по-болгарски сделать сцену смешной и яркой...

Подобной смелости требовали и смысловые имена, также нередкие у Шекспира. Их приходилось переводить, то есть заменять новыми именами, которые, передавая в какой-то степени смысл подлинника, звучали бы «слегка по-английски» и были бы по возможности фонетически близки к именам Шекспира. Что могут сказать болгарскому зрителю такие имена, как Куикли, Тачстоун, Шеллоу, и не узнает ли он больше об их носителях, если мы назовем их, к примеру, Скокли, Точилко¹, Плиткоу²? (В сущности, перевод смысловых имен не следовало бы относить к переводческим вольностям. Переводчик в этом случае придерживается смысла текста; наоборот, фонетическое транскрибирование означало бы, что на карте произведения остаются белые пятна, и это было

¹ В переводе Т. Щепкиной-Куперник «Оселок».

² От болгарского слова «плитко» — «плоско».

бы отступлением от его стиля и стиля эпохи.) Но иногда смысловое имя столь известно, что менять его не представляется возможным. Вспомним «Гамлета»: интриги и звон шпаг при датском дворе умолкли. Осталось только молчание. И кто появляется, чтобы водворить порядок в этом гнилом государстве и предъявить на него свои сомнительные права? Принц Фортинбрас. Пришлось оставить его имя таким же, как в оригинале, но оно ничего не говорит нашим читателям и зрителям, и я счел за благо посредством легкого вмешательства в текст подсказать им, что «Фортинбрас» значит «сильная рука», прояснив тем самым вероятную мысль автора и приблизив этот образ к нашему времени, когда диктаторы рвутся к власти во имя этой самой «сильной руки», долженствующей расправиться с «общественным беспорядком».

Итак, встречаются случаи, когда ради духа или смысла приходится жертвовать буквой. Однако вопрос об отступлениях от текста более сложен и глубок; в процессе перевода отходы от текста — сознательные или нет — совершаются беспрестанно в результате того творческого состояния, в котором находится переводчик. Мы говорим, что для перевода поэзии нужен поэт (неважно, пишет ли он при этом собственные стихи). Это так, ибо те, кто обладает поэтическим даром, чувствительнее резонируют в ответ на чужой лирический трепет, их сильнее волнуют образы, созданные их собратом, они тоньше улавливают его ассоциативные связи и т. п. Он может быть велик, а они — малы, но они, как звезды Лермонтова, говорят друг с другом. Кроме того, переводчик должен быть поэтом, то есть мастером поэтического слова и видения, потому что только при этом условии он может перенести — с бóльшим или меньшим числом потерь — поэтическое произведение из чужо-

го языка в свой. Поэтическое произведение представляет собой единство формы и содержания, при переводе же существенная часть формы — язык — тотально меняется, и, следовательно, содержание тоже не может не претерпеть изменений: из магмы разрушенного оригинала надо построить новое единство формы и содержания, возможно более сходное с единством оригинала, но все же другое, новое. Процесс этот, стало быть, есть процесс художественного творчества и, так же как оригинальное творчество, требует художника. А художник, мне кажется, не может вполне раствориться в переводимом авторе; как бы ни был его талант родствен другому или пластичен, все же у него свой собственный словарь, привязанность к тем или иным словам и оборотам, ритм фразы, дыхание, интонация и т. д. В поисках эквивалента данной фразе, когда вспыхивают и гаснут исследуемые варианты, мысль поэта-переводчика неминуемо движется, придерживаясь определенных стереотипов, проложенных ранее путей, как бежит по непременным коридорам лабиринта мышь из психологических опытов. Когда поэт переводит, он — так же, как когда пишет свое, — работает по строго определенным лексико-грамматико-ритмическим моделям, к которым привык; вне их процесс перевода свелся бы к комбинированию, решению ребусов. А Шекспир — это поэзия, не шарада! Поэтому, думается, переводчик должен иметь возможность действовать как поэт.

Возникает здесь и вопрос о стихосложении. Чтобы не заходить слишком далеко, я до сих пор его не затрагивал. (А, вероятно, надо было, поскольку стихотворная форма оригинала входит в понятие «текст» и проблема верности переводчика этой форме тоже интересна и важна.) Однако сказать тут несколько слов все же необходимо. Дело в том, что

и по линии стихосложения поэт-переводчик неизбежно в чем-то отступает от оригинала. При работе над Шекспиром вопрос этот, к счастью, решается сравнительно легко: и у англичан, и у нас силлабо-тоническое стихосложение, и у них, и у нас есть пятистопный ямб — это не то что переводить с японского! — но разница между английским ямбом и нашим все-таки велика. Благодаря преобладанию в английском языке коротких слов английская строка при том же числе слогов производит впечатление гораздо более длинной, чем наша; по ряду других причин, рассмотрение которых далеко увело бы нас от темы, он более гибок, свободен и разнообразен, чем наш, и при этом сохраняет свою мелодичность. Однако при всех моих попытках точно скопировать его структуру, ритм терялся даже для меня, что уж говорить об актере на сцене или о читателе. И что осталось бы от этого автора, которого за его музыкальность называли «эвонским лебедем»? Чтобы передать эту музыкальность, переводчик должен не копировать слоги и ударения, а работать в соответствии с требованиями своей литературы. И тогда вступают в действие поэтические традиции его страны, та стадия развития, на которой находится в ней ритмически организованная речь, и т. д. (Быть может, в будущем, при дальнейшем развитии этой речи, у нас появятся возможности большего приближения к шекспировскому стиху, но что можем мы знать о будущем? Переводчик — кроме тех случаев, когда он великий прокладыватель новых путей, — работает в свое время и для своей публики.) Подчиняясь, таким образом, собственному поэтическому механизму, поэтике своей страны и своего времени, он по-своему решает важнейшую при переводе текста задачу — перевод самой поэзии, заключенной в нем. Вот заговорила героиня «Как вам это понравится», ее устами говорит

сама высокая лирика, и переводчик чувствует, что по-болгарски это получится лучше всего, если позволить себе маленькую... но какое там «если» — он уже позволил себе маленькую вольность, и «Розалиндино слово», которого ждали от него, зазвучало мелодично и чисто. Возвратиться к буквальной близости? Как бы не так!.. Известная вольность, известная свобода — дерзну употребить это слово, — значит, необходима при переводе. Отвязывая себя от мачты, переводчик!

Итак, на своем опыте я пришел к мысли, что максимальное постижение переводимого поэтического произведения есть результат этих двух тенденций — приближения к тексту и удаления от него, — тенденций хоть и противоположных, но состоящих в союзе, в симбиозе, взаимопроникающих и взаимообуславливающих друг друга на пути к достижению общей цели.

Но в этом сотрудничестве то одна, то другая тенденция берет верх. Размышляя об этом, я сформулировал для себя нечто вроде принципа, которым очень гордился, пока не узнал из книг, что другие пришли к нему раньше меня. По сути дела, этим принципом — я называю его про себя «принципом плавающей точки» — руководствуется на практике каждый переводчик. Он знает или чувствует про себя, что, работая над большим произведением, он изменяет в зависимости от многих факторов свою близость к буквально переданному тексту (или свое отстояние от него), что точка, на которой он находится, плавает, меняет свое положение, что, кроме принудительного микродвижения этой точки под воздействием трудностей, существует и сознательное ее перемещение, то есть целенаправленное изменение переводчиком степени своей свободы по отношению к тексту. В клоунской сцене он может очень далеко

отойти от буквального перевода, но, приступив к великому монологу — известному своей глубиной, тысячи раз цитировавшемуся, давшему жизнь другим художественным произведениям, — будет как можно более строго придерживаться буквы. Между этими двумя крайностями бесчисленное множество промежуточных случаев, каждый из которых требует от переводчика своей степени близости или удаления. И решающее значение здесь приобретает глубокое понимание данной сцены, данного куска, серьезное и свободное от предубеждений проникновение в его суть, сопровождаемое мыслью о подстерегающих нас ошибках, которые в наибольшей степени угрожают нам именно тогда, когда мы чувствуем себя от них застрахованными. Все дело именно в этом: правильно определить жанровую принадлежность текста, ясно себе дать отчет, что за сцену ты переводишь, что в ней главное и что — второстепенное, каково было основное намерение автора и т. д. Все это — акт критики и требует, стало быть, и интуиции и знаний. В противном случае, того и гляди, поставишь ошибочный диагноз, придашь незаслуженное значение комической сцене, вставленной лишь для отдыха, а не заметишь, допустим, что могильщики, которые объясняются с принцем, не просто потешны и реплики их не только остроты, — что это великая сцена, в которой клоунам поручено произнести одни из самых серьезных слов, которые человек когда-либо говорил о себе и о своем месте на земле.

Но движение «плавающей точки» должно иметь границы, иначе мы рискуем допустить произвол. Я признаю за поэтом право использовать свое дарование, но оно строптиво и подлежит укрощению. Не помню, в какой именно из исторических драм была сцена, где король жалуется на бессонницу и говорит, что монархи не могут спать, потому что их

роскошные мягкие ложа не помогают им, когда над ними день и ночь бодрствуют, точно слуги, заботы и страхи. У меня получилось что-то вроде:

...когато денонощно бдят над тях
слугите Грижи, мажордомът Страх¹.

Эти строки понравились мне и остались в переводе, но я не уверен, что не перешагнул здесь границу дозволенного. Переводчик, сказал я, движется к истине двумя путями, но по одному из них — по пути дисциплины — мы идем неохотно, трудно, мучительно, по другому же — пути вольного воссоздания — легко и радостно. В этом, когда мы недостаточно ясно осознаем ответственность стоящей перед нами задачи, таится серьезная опасность. Знакомое выражение «море по колено» — не только образ: море действительно по колено тому, кто вошел в него только по колено. Так же обстоит дело и с морем большого писателя. Однако оно скрыто от твоего взгляда, и ты, не имея возможности определить, как далеко ты зашел, можешь подумать, что исследовал его до конца, в то время как оно еще, быть может, таит в себе просторы и дали, «куда не достает лот».

К этому добавляется еще и тщеславие поэта-переводчика. В нем непрестанно борются две силы. Он не только слуга двух господ, но он, как Яго, служа начальству, думает и о себе. Если он пойдет на сбой ритма по подобию оригинала, кто из читателей поймет, что его толкнула на это верность, а не неумение? Шекспир едва ли знал, что он гений, и допускал небрежности; кроме того, он писал

¹ «...когда день и ночь бодрствуют над ними слуги — Заботы, мажордом Страх» (досл. пер. с болг.).

для театра, где неточность стиха обычно не улавливается, а переводчик должен думать и о читателе, который легко заметит на бумаге всякое несовершенство стиха и припишет его не гению, а ему. И поскольку он думает об этом, перевод его местами получается более гладким при чтении, но, быть может, менее пригодным для сцены. Или другой случай: если герой в «Кориолане» (которого в свое время играли в ренессансных костюмах) скажет своей матроне «госпожа», опять-таки его же, переводчика, обвинят в отсутствии чувства стиля и эпохи. И он предпочитает избегать этого обращения. Или третий пример: в конце своего творческого пути Шекспир приходит к речи, напоминающей стенографическую запись. Его герои, особенно когда они взволнованы, говорят так живо и неправильно, что иногда произносят нечто прямо противоположное тому, что они явно хотели бы сказать, при том что их собеседник или зрители этого не замечают. Подлинная жизнь! Как поступал тут писатель — то ли невероятно быстро записывал поток своих мыслей, то ли глубоко познал законы разговорного языка? Так или иначе, переводчику, опять же думающему о себе, хочется сгладить эти синтаксические ошибки героев (и вместе с ними — самое жизнь!). Кроме того, тщеславие переводчика связано и с его личными вкусами. В ранних произведениях Шекспира рифмованный стих встречается гораздо чаще, чем в драмах его зрелого периода; помню, как я радовался каждой обнаруженной в тексте рифме и как даже, не посчитавшись в некоторых случаях с советами редактора, кое-где прибавлял их от себя, потому что в начале и моего пути как переводчика Шекспира строка, увенчанная звонкой рифмой, казалась мне более привлекательной, да и просто хочется иной раз блеснуть умением! В дальнейшем, следуя за разви-

тием своего великого водителя, я стал воспринимать рифму как внешнее украшение, как условность, умаляющую жизненность сценического действия, но... что делать, все мы люди со своими страстями. И если взглянуть в типы отступлений от текста, о которых мы говорили до сих пор, то окажется, что в основе их чаще всего лежат не теории, а недостаточное осознание переводчиком той истины, что подлинная его слава — в прославлении автора, такого, каков он есть.

Поскольку же соблазны эти налицо, снова повторяю то, что сказал вначале; я твердо стою за строгое следование тексту, за сведение амплитуды отклонений к возможному минимуму — это единственная гарантия от ошибок, единственный путь к хорошему переводу!

Есть у Шекспира слово «security», которое тоже трудно поддается переводу. Оно обозначает тяжкий грех, в который мог впасть тогдашний христианин и который мы сегодня можем выразить как «чрезмерная уверенность; убеждение, что ты застрахован по отношению к судьбе и к богу, самонадеянность». Это «security», думается мне, — главный враг переводчика. И потому я заканчиваю призывом, обращенным как к читающим собратьям, так и к пишущему эти строки, — призывом бороться с самонадеянностью. Чувство ответственности, дисциплина и, если можно употребить это слово, «смирение» перед великим автором не мешают переводчику гордиться сознанием своей высокой миссии.

Вот, в сущности, то основное, что я хотел сказать. Мои заметки — это некая попытка вникнуть в какие-то моменты процесса перевода, притом моменты явные, очевидные, ибо то, что происходит там, в царстве истинных поисков слова, на территории спора между упомянутыми «игривым» и «блудливым»,

понять и выразить нелегко. Сложная штука, должно быть, эта «магма», о которой шла речь. Как происходит — да простится мне биологический термин — перевод содержания и формы в межклеточном пространстве, к которому ведут капилляры одного языка и от которого отходят капилляры другого? Как смешиваются там два языка и не приходят ли им на помощь и другие языки? Насколько даже дословный перевод полностью совпадает с оригиналом? Это все вопросы, на которые одно эссе, гораздо более лирическое, чем научное, не может дать ответа. Для этого нужна другая подготовка и другой склад ума...

Сложен, подчас мучителен труд переводчиков, и они знают, как почти после каждого переведенного куска остается горькое ощущение компромисса. И все же какая радость переполняет сердце (вот оно, снова «сердце»!), когда искомое слово найдено. Смотришь в окно, ничего не видя, и твоя маленькая муза, словно бы играя, а по сути дела испытывая глубокое счастье, отзывается на голос великой Музы классика:

...Пусть говорят: «Вот нрав дикарий,
анахорет он, нелюдим!»
Но за столом сидит моим
сам Уильям Шакеспеаре!

Хуан Эдуардо Суньига (Испания)

Заметки о трудностях переводчика

(«Великая тайна говорит в моей душе»)

Сколько бы мы ни обращались к поэзии разных веков и народов, нас всегда поразит новый образ, новая гениальная комбинация слов покорит своей красотой, и мы с волнением будем ее перечитывать.

Кажется, неисчерпаемы поэтические находки, и изумление перед ними приближает нас к поэту, и большая поэзия становится близкой самым разным читателям. По тем же самым причинам она допускает различные толкования — в зависимости от культуры, воображения, душевного настроя и эмоциональной развитости читателя: ведь большая поэзия обладает свойством отражать и самого читателя, быть точным и прекрасным воплощением его мыслей и чувств.

Благодаря тому, что древние называли «дыханием муз», благодаря импульсивному желанию выразить себя и найти собеседника возникают образы, порожденные подсознанием, несущие отпечаток потаенных чувств, смутных желаний и самых интимных переживаний. И в результате — поразительные и волнующие строки.

Перед этими неясными строками, которые можно назвать загадочными, переводчик теряется, не зная,

как передать их очарование. Он может выбрать два пути: дословно перевести их, естественно литературно обработав, или же пойти по пути интерпретации, чтобы сделать их более понятными. На этом последнем пути его подстерегает опасность отклониться от оригинала. Переводчик поэзии имеет дело с хрупким материалом, отражающим смятение и сложность человеческой души. Семантическая многозначность и образный ряд, иногда не имеющие видимой связи, делают поэзию изначально субъективным жанром.

Поэтому переводчику очень сложно передать смысл поэтического послания, особенно когда поэт говорит о глубоко личных переживаниях, когда чувства его едва намечены, и перед такими стихами переводчик неизбежно теряется.

Осмелюсь подтвердить справедливость вышесказанного, приведя один пример такой переводческой растерянности перед тайнами поэзии из опыта моего перевода на испанский язык Пейо Яворова, замечательного болгарского поэта начала века. Стихи его хранят оттенки поразительного, редкостного эмоционального богатства. Загадочные места, упоминавшиеся выше, очень часто встречаются в его стихах. В то же время поражают музыкальность его ритма и удивительные метафоры, напряженные, пластичные. Так, смерть для него — «одинокая мечта... душа веков», горизонт — сребровоздушная стена. В таких стихах всегда страшно перевести только смысл и потерять то, что рождено вдохновением, не передать их таинственное очарование.

Пейо Яворов родился в 1878 году в маленьком селе в самом сердце Болгарии, и до самой смерти — а умер он в 1914 году — судьба его была неразрывно связана с бурными событиями в жизни его страны.

Через эти события преломлялись для Яворова его собственные проблемы, что было им выражено как личная трагедия в контексте трагедии национальной. Кроме прозы и драматургии Яворов писал патриотические стихи (вспомним, что он сражался вместе с партизанами в Македонии за ее объединение с Болгарией и участвовал в Балканских войнах), стихи против социальной несправедливости (он был активным борцом), стихи о любви и стихи о деревне. Но среди них есть стихи, отражающие смятенное состояние духа. Они были продиктованы глубоко личными моментами: творческими, экономическими проблемами, гражданскими чувствами человека, оказавшегося в самой гуще политической борьбы. Эти стихи были написаны в сложные моменты его бурной и короткой жизни (в известном стихотворении он писал о себе: «Я не живу — горю»).

Страданиями была продиктована странная символика его стихов, но именно благодаря этому спустя почти сто лет они с удивлением и волнением читаются в самых разных странах. Поэзия Яворова, как и всякое истинное творчество, рождена страданием и пронизана болью; он имел полное основание сказать о своей поэзии: «И в этом сердце ты бала омыта кровью».

Работа над переводом этих стихов на испанский язык была интереснейшей, но очень трудной. Известно, что языковые системы болгарского и испанского совершенно различны, особенно в том, что касается глаголов. Так, иногда для перевода одного болгарского слова на испанский требуется целая фраза. Поэтому я не ставил перед собой задачи переводить рифмы и размер, но придавал особое значение смыслу, содержанию стихов, поскольку именно они хранят свидетельства внутренней жизни Пейо Яворова, тонкости его чувств; не случайно он

называл душу «магическим аккордом в безмолвии».

Я придавал значение порядку слов в каждом стихотворении, поскольку полагаю, что их последовательность продиктована поэтическим вдохновением. Я выбрал для примера переводы с болгарского потому, что при работе над ними наряду с обычными трудностями я столкнулся с рядом загадочных мест: так, иногда в стихотворении неожиданно возникает строка, не связанная с логикой поэтической фразы, как будто она появилась случайно, подвластная некоему внутреннему толчку. Для поэта, вне сомнения, она была вполне мотивирована, но ее внешняя соотнесенность со всем стихотворением столь зыбка, что читателю эта строка кажется лишенной всякого смысла.

Работая над переводами Яворова, я очень осторожно относился к таким местам, принимая как данность наличие в них потаенного смысла. Так, в стихотворении «Одно слово» говорится, что есть слово, которое никогда не произнесет человеческий язык, но которое известно поэту — оно постоянно присутствует в его сознании и словно начертано перед его мысленным взором. Ничто не подсказывает читателю, что́ это за слово, поэтому стихотворение допускает различные толкования. Вот, например, стихотворение «Встреча», в котором как бы два чередующихся стихотворения: строфы 3 и 4 отрицают утверждение, содержащееся в строфах 1 и 2. Из этой дихотомии и рождается острое ощущение безнадежности. В одном из самых личных стихотворений Яворова, «Без курса», говорится о поэте, который несет на руках свою доверчивую любовь, словно спящего ребенка, называя ее «непрозвучавшим звуком». Неожиданное сравнение наделяет наивное и доверчивое чувство почти полной эмоциональной бесстрастностью. Алогичность некоторых строк, на первый взгляд не

связанных со стихотворением в целом, заметнее всего в «Ледяной стене». В стихотворении говорится о таинственной стеклянной, холодной и извечно существующей стене, которая отделяет поэта от мира. Я был уверен, что строки эти могут быть объяснены только из жизненного опыта поэта и в переводе будут казаться еще более таинственными. Потому я старался максимально сохранить семантический ряд, точно передать значение слов, хотя смысл всего стихотворения и оставался неясным; стремился выразить многозначность и расплывчатость, неизменную спутницу поэзии Яворова.

Другой замечательной особенностью творчества этого великолепного болгарского поэта является объективизация некоторых свойств его личности, которые, будучи проецированными во внешний мир, отчуждаются, и тогда поэт обращается к ним. Он разговаривает с наивной любовью, со своим сердцем, своей поэзией, обращается даже к своему разуму:

Ты шепчешь так ясно. Разве было, когда
я не слышал твой голос в душе!

Его же спрашивает далее поэт, терзаемый мучительными раздумьями:

Средь мертвых звезд, во мраке,
для чего я тебе, куда ты ведешь меня?

В другом стихотворении Яворов описывает страшное чудовище и признается, что страстно хочет приблизиться к нему, но чудовище оказывается всего лишь одиночеством, столь необходимым поэту и в то же время внушающим ему страх.

Я уже говорил, что трудности при работе над переводом Яворова заключаются не только в наличии повторов, аллитераций, неологизмов (обо всем этом

меня предупреждали болгарские друзья, они же и помогали справляться с возникающими трудностями), но в частом употреблении противоположных по смыслу, противоречивых понятий, которые могут показаться ошибкой плохого переводчика. Яворов поражает противоречивыми образами, называя, например, счастье своим вампиром, материнскую любовь — ужасной бездной, смерть — великой матерью.

На этих примерах я хотел показать, почему некоторые виды поэтической речи в силу их кардинального отличия от логической структуры научных, информативных и даже литературных, но прозаических текстов создают трудности для перевода. И все же нельзя не признать, что за кажущейся герметичностью поэзии скрывается своя собственная логика, ее отчетливо выявляет тщательный стилистический анализ.

Загадочность поэзии в то же время обладает большой притягательной силой для переводчика, как любая тайна, нуждающаяся в разгадке, и будит его творческую мысль. Поэт сам отдает себе отчет в том, что вдохновение — это нечто таинственное, и когда Яворов писал: «Великая тайна говорит в моей душе» (а именно эту строку я поставил в подзаголовок настоящих заметок), он имел в виду одну из наиболее прекрасных особенностей своего творчества — таинственность. Переводчик, соприкасающийся с подобным мировосприятием, должен относиться к нему с уважением, понимая, что это — одна из характеристик современной лирической поэзии, унаследованная в значительной степени от романтизма и символизма. Поэзия — это всегда нечто сложное и ускользающее, и тут уместно вспомнить слова современного болгарского поэта Веселина Андреева: «Раз-

ве возможно полное проникновение искусства поэта, помыслов в наше сознание, наше сердце без всяких усилий с нашей стороны? Восприятие поэзии есть особого рода сотворчество».

Кто-то сказал, что труд переводчика требует смирения. Я бы добавил — и терпения, но без этого труда невозможно обойтись, даже если результат оказывается всего лишь «бледной копией оригинала» — ведь переводчик всегда помогает понять душу поэта, строй другого, иногда очень далекого языка. А если несколько и утрачивается загадочность поэзии, то остаются прекрасные слова и метафоры, свидетельства таланта, творческих исканий, литературной традиции — эти достойные восхищения свойства прекрасного.

Дьёрдь Радо (ВНР)

Из воспоминаний переводчика русской поэзии

Когда осенью 1939 года я купил самоучитель русского языка, я уже около десяти лет занимался художественным переводом, для чего изучил несколько языков. В купленной книге были и стихотворения русских классиков; из нее я взял для своих первых переводов стихотворение А. С. Пушкина «Птичка» и «Узник» М. Ю. Лермонтова. При этом я, как всегда, старался переводить не слова оригинала, а его смысл, понимая под смыслом исторический, литературный и биографический фон произведения. Оглядываясь на истекшие четыре десятилетия своей переводческой деятельности, хочу поделиться некоторыми воспоминаниями, связанными с работой над поэзией А. С. Пушкина и В. В. Маяковского.

Пушкинский «Медный всадник» я начал переводить, сидя у подножия величественного ленинградского памятника Петру Первому. Шел 1946 год, я служил в дипломатическом представительстве в Москве, и в книге, которую захватил с собой в поездку в Ленинград (кажется, она называлась «Русские поэты о Родине»), было вступление к поэме «Медный всадник». Я был убежден, что, сидя там, где

«в гранит оделася Нева», и разглядывая Петра на дыбашейся лошади, я найду более верные венгерские слова для воссоздания русского оригинала, чем если бы я трудился над переводом дома... «Люблю тебя, Петра творенье!» — невольно повторил я вслед за Пушкиным, черпая вдохновение в том, что было у меня перед глазами. В последующем мне сильно помог тот факт, что родственником моей жены был Георгий Вельсбург, правнук Александры Гончаровой. С его помощью, исследуя семейные связи поэта, я приближался к творчеству Пушкина...

Я долго работал над переводом пушкинской лирики на венгерский язык и к 1957 году подготовил двуязычный сборник лирики А. С. Пушкина. К этому времени я уже мог гордиться дружбой таких выдающихся пушкинистов, как Михаил Павлович Алексеев, который сопровождал нас с женой в город Пушкин, бывшее Царское Село; Татьяна Григорьевна Цявловская, обогатившая мою библиотеку редкими изданиями работ о Пушкине; армянский академик А. Каринян и директор грузинского пантеона Мтацминда И. Энаколопошвили. В 1959 году мы с женой, моей неизменной спутницей и помощницей, приняли участие в пушкинской конференции в Ленинграде, а позже, благодаря Союзу писателей СССР, посетили пушкинские места: Михайловское, Тригорское, Псков. Я написал статью о первых упоминаниях Пушкина в венгерской печати, датируемых 20—40-ми годами XIX столетия, и проанализировал историю первого венгерского перевода «Евгения Онегина». Моя жена по профессии актриса, и мы с ней прочитали в Венгрии много лекций о литературе народов Советского Союза, в том числе о жизни и творчестве А. С. Пушкина.

Мне как переводчику пушкинской поэзии всегда сильно помогали в работе исследования биографии

поэта. В результате синтеза биографических исследований и переживаний переводчика я нередко отождествлял свои взгляды со взглядами поэта, например со строками известного стихотворения:

счастливой лени верный сын

.....

не рвусь я грудью в капитаны
и не ползу в ассессора.

Пушкин стал настолько близок мне, что я мог озаглавить предисловие к составленному мной двуязычному сборнику лирики поэта «Наш Пушкин».

Первое переведенное мной стихотворение В. В. Маяковского называлось «Прощание». Долгий путь я прошел после этого перевода, сделанного летом 1945 года без рифмы, потому что тогда я еще полностью не осознавал новаторство стихосложения Маяковского. Окончательно оно стало мне ясным лишь двадцать лет спустя, когда я в своей монографии проанализировал развитие русской рифмы от Пушкина до Евтушенко. Когда же во второй половине того же 1945 года я начал переводить поэму Маяковского «Владимир Ильич Ленин», я знал лишь фундаментальные принципы этого новаторства и еще не был знаком со статьей поэта «Как делать стихи».

Венгерский перевод поэмы «Владимир Ильич Ленин» должен был выйти отдельной книгой к 21 января 1946 года, к торжественному вечеру в Будапештском оперном театре в связи с годовщиной смерти Ленина. Я очень торопился: окончив одну главу, тотчас же отправлял рукопись в типографию, где ее начинали набирать, пока я работал над следующей главой. Такие необычные обстоятельства не могли не сказаться на моей работе: некоторые слова и понятия, связанные с историческими событиями,

описанными в поэме, не нашлись в моем старом словаре, и мне пришлось — особенно в сложных, вызывающих порой споры и у советских специалистов, местах — догадываться, иногда я как будто парил над текстом. Новизна тематики, темп работы как будто подарили мне какую-то особую силу, творческий восторг и даже экстаз — ничего похожего я ранее не испытывал. У меня было ощущение, что я оказался в исторической ситуации, являющейся продолжением описанных в поэме событий. Мы с поэтом словно сопровождали друг друга: я с ним пережил историю — не биографию, а историю! — В. И. Ленина; он же, Владимир Маяковский, пережив вместе со мной ужасы второй мировой войны, помогал мне в работе, помогал достойно выполнить ответственное поручение — поехать в составе дипломатического представительства своей родины в страну великой истории и культуры, в страну великой революции, в страну, победившую в самой страшной войне, в страну, освободившую мою родину от гитлеровских захватчиков. Это ощущение ускоряло мою работу над поэмой «Владимир Ильич Ленин», и перевод, результат напряженного труда, увидел свет в январе 1946 года, а десять и пятнадцать лет спустя я дважды перерабатывал текст для новых изданий, устранив филологические неточности. Но отпечаток творческого экстаза, вдохновения оставался — поэтому я считаю окончательный вариант одним из моих самых удачных переводов.

Чтобы добиться максимальной точности, я начал подробно изучать труды советских литературоведов, посвященные творчеству Маяковского, и особенно этой поэме. Но результаты филологических исследований меня не удовлетворили: я хотел сам глубже проникнуть в проблематику жизни и творчества Маяковского, чтобы более точными переводами дать его

достоверный портрет венгерскому читателю.

Эту задачу я собирался выполнить двумя путями: с одной стороны, я начал собирать информацию о поэте от близких к нему людей, с другой стороны, я постарался использовать ту своеобразную связь, которая устанавливается между переводчиком и автором текста в процессе перевода (связь, которая может осуществиться только в том случае, если переводчика интересует исторический и биографический фон переводимого произведения).

Еще в 1946 году, когда я был на дипломатической работе в Москве, я передал один из первых экземпляров венгерского перевода поэмы «Владимир Ильич Ленин» — моей работы — московскому музею В. В. Маяковского. И вот десять лет спустя, ранней осенью 1956 года, в том же музее я получил материалы для большого четырехтомного издания сочинений Маяковского на венгерском языке. Мне были переданы ценные документальные материалы, тексты, не вошедшие в предыдущие издания, комментарии. Но главное — я познакомился с людьми, которые приблизили ко мне личность и творчество поэта. Так, мы с женой познакомились с Лили Брик и ее вторым мужем, другом и биографом поэта, Василием Катаняном. Среди новых знакомых, много рассказывавших о Маяковском, были известные литературоведы З. Паперный, П. Топер, выдающийся театровед А. Февральский и даже соратник Маяковского по футуризму Алексей Крученых. Кроме того, в 60-е годы мы с женой много ездили по Советскому Союзу, по местам, связанным с Маяковским; иногда в Будапеште неожиданно встречались с людьми, которые могли рассказать нам что-то новое о Маяковском.

Когда в 1962 году мы приехали в столицу Марийской АССР Йошкар-Олу, нас там очень тепло

встретили члены Союза марийских писателей. Один из них рассказал нам, как в 1928 году, когда Владимир Маяковский ездил по стране, о чем он впоследствии вспоминал в стихотворении «По городам Союза», его посетили в гостинице города Казань местные литераторы. Это были татарские, марийские, чувашские поэты, молодые ученики казанского рабфака. Темой их разговора с Маяковским было стихотворение «Левый марш», который присутствовавшие уже перевели каждый на свой язык. Я сам перевел это стихотворение на венгерский язык в 1955 году, и, когда в Йошкар-Оле сказал об этом марийским писателям, вдруг оказалось, что среди них находится марийский переводчик «Левого марша» Александр Ток, принимавший участие во встрече с Маяковским в 1928 году.

В Будапеште я познакомился с известным чувашским поэтом П. Хузангаем, который приехал туда с группой советских туристов. Неожиданно выяснилось, что он тоже участник той памятной встречи в Казани в 1928 году и чувашский переводчик «Левого марша». Он же рассказал мне, что на татарский язык это стихотворение перевел А. Кутуй, впоследствии один из самых известных татарских писателей, погибший на войне.

Все эти встречи и впечатления очень помогли мне в работе над переводом сборника стихотворений Владимира Маяковского, а также при подготовке цикла лекций о поэте и книг о нем. Я старался найти настоящего, истинного Владимира Маяковского, представить его жизнь и творчество во всем многообразии красок. Результаты моих исследований на материале Владимира Маяковского и опыта переводчика его поэзии стали основой книги «О Маяковском», выпущенной издательством Венгерской академии наук в 1961 году.

В 1983 году редакция венгерского издания журнала «Советская литература» обратилась к венгерским писателям и литературоведам с просьбой написать об их отношении к Маяковскому. Я закончил свой ответ журналу «Советская литература» следующими словами: «Великие классики, как Шекспир, Гёте, Мадач, Маяковский, всегда будут актуальны, поскольку они были свидетелями своего времени, и каждая последующая эпоха услышит их послание, обращенное к ней, именно к ней».

V

В. Левик (СССР)

Лев Гинзбург.

Опыт литературного портрета

(в сокращении)

Существует уже немало попыток — и порой весьма удачных — создать литературный портрет поэта-переводчика.

И все-таки эта проблема остается гораздо более трудной, чем литературный портрет оригинального автора. В самом деле: что ни напиши об оригинальном авторе, какую сторону его творчества ни затронь, какой черты ни коснись — все будет составной частью его образа или, согласно нашей терминологии, его литературного портрета. А как быть с переводчиком — с писателем, чье творчество питается не самой жизнью, а ее отражением в чужом творчестве? Как отделить от оригинала личные черты переводчика, выделить в пестром и разнохарактерном материале, который представляет собою все им сделанное, его индивидуальную, только ему присущую творческую доминанту?

Эта задача имеет свою специфику. Об индивидуальных чертах переводчика легче всего судить не там, где перевод совпадает с оригиналом, а там, где отклоняется от него (отклоняется либо от невозможности быть точным, либо ради верности духу, а не букве подлинника). Два перевода, тождествен-

ных оригиналу, будут тождественны и между собой, и тогда об индивидуальности переводчиков говорить уже не придется. При этом надо помнить, что отклонения далеко не всегда объясняются недостатками или промахами переводчика. Наоборот, они необходимы, и в стихах больше, чем в прозе. Идеальным переводом можно было бы считать такой, в котором строка за строкой, слово за словом, без потери художественных качеств воспроизводится подлинник. Но это невозможно. Более того, в силу несходства языков именно такие переводы, по форме и словарю наиболее приближающиеся к оригиналу, оказываются в поэтическом отношении наиболее далекими от него и самыми плохими. Следовательно, отклонения от оригинала не только технически неизбежны, но и эстетически необходимы. Естественно, что поэтическая индивидуальность переводчика выражается наиболее ярко именно в отклонениях.

При этом к вопросу об отклонениях, или, если хотите, неточностях, оценочные категории «хорошо» или «плохо» довольно часто имеют лишь косвенное отношение — разумеется, до тех пор, пока эти неточности не перешли допустимую для перевода меру.

Маршак остается крупнейшим переводчиком, несмотря на то что он, как заметил еще Н. Вильмонт, «высветлял» сонеты Шекспира, то есть передавал лишь главную мысль и проводил ее с математической точностью, не заботясь обо всем окружающем кипении образов, мыслей, метафор, нередко затемняющих у Шекспира главное и придающих его стиху порой алогичный, но зато всегда многоплановый, цветистый и буйный характер.

Пастернак поражает нас своими переводческими достижениями, хотя его новаторской природе было присуще стремление все прочесть по-новому, по-

современному, и, где возможно, он предпочитал мелодичности речитативность, плавности — шершавость, архаизирующе-возвышенному — современно-разговорное, традиционно-привычному — неожиданно рвущее со всякой традицией и т. д.

Цветаева подарила нам ряд блестящих переводов, хотя во многих случаях далеко уходила от оригинала. Она превратила, например, гармонически-строгий, хотя и наполненный огромной взрывчатой силой, стих Бодлера в свой собственный, безудержно цветаевский, оставив от этого «Парфенона, воздвигнутого из кипящей лавы», главным образом кипящую лаву. И все-таки ее «Плавание» занимает одно из центральных мест в ряду лучших переводов Бодлера.

Одни поэты в большей степени накладывают на перевод печать своей индивидуальности, другие — в меньшей, но так или иначе отклоняются все. Зато, отклоняясь, они создают на своем языке произведения, ценные не только как информация об оригинале, но и как самостоятельные стихи.

Если бы Лев Гинзбург писал не только оригинальную прозу, но и оригинальные стихи, задача создания его литературного портрета была бы значительно легче. Можно было бы выделить в поэтике его собственных и переводных стихов какие-то родственные черты и сказать: вот это и есть индивидуальность Гинзбурга. Задача облегчалась бы и в том случае, если бы многое из переведенного Гинзбургом существовало и в других переводах. Но, к счастью для Гинзбурга (и «к несчастью» для автора этой статьи), он почти всегда предстает перед нами в качестве первооткрывателя. Кстати, эта его особенность тоже является признаком его индивидуальности, и, может быть, разговор о Льве Гинзбурге следует начинать именно с нее. При этом надо под-

черкнуть, что его открытия отнюдь не являются результатом издательского заказа или другой внешней причины. В наше время, когда в русскую поэзию входит столько новых поэтов и даже новых литератур, почти каждый переводчик может похвастать первооткрытиями, но далеко не каждый, подобно Гинзбургу, сам разыскивает и находит то, что в наибольшей степени отвечает его вкусу и мироощущению, а значит, и его поэтической индивидуальности.

Еще на студенческой скамье Льва Гинзбурга властно околдовало и потянуло к себе великое искусство Германии. Сделав несколько попыток перевести поэзию других народов, он навсегда отказался от этого, потому что хотел переводить только с того языка, которым он владеет, как русским. Это придало его творчеству необыкновенную цельность. Он не мог бы с такой живостью, с таким глубоким и разносторонним пониманием немецкой души и культуры писать свои антифашистские книги и статьи, если бы не был переводчиком, не изучил Германию всесторонне, не пережил бы творчески произведения лучших ее сынов, корифеев ее поэзии.

С другой стороны, если бы не глубокая, искренняя любовь к немецкому народу и его бессмертным творениям, не отвращение и ненависть к нацистским выродкам, опозорившим немецкую историю, он не мог бы находить такие живые, пронзительные слова, чтобы донести до нас немецкий фольклор или произведения поэтов, отделенных от нас тремя, а то и пятью столетиями, — сделать их животрепещущими, «современными», и прежде всего он не представил бы нам немецкую поэзию в таких аспектах, не отобрал бы для своих книг именно эти стихи. Самый выбор стихов — вот то первое, что придает его книгам глубоко личный характер.

Гинзбург вошел в литературу в конце 40-х годов, когда его старшие современники уже обновили методы перевода и проложили новые пути. Ему не приходилось бороться за свои принципы с приверженцами буквализма, которые даже в середине 40-х годов, не говоря уже о 30-х, занимали в нашей литературе ключевые позиции. Генеральная линия новой переводческой школы, поддержанная теоретическими трудами К. И. Чуковского, И. А. Кашкина и других, уже ясно определилась, и всё новые талантливые переводчики, отвергая буквалистические каноны, присоединялись к этой школе, которая условно назвала себя реалистической.

Гинзбург — ученик Маршака. От него унаследовал он любовь к простому, точному эпитету, чеканной, естественно построенной фразе, к логически ясному движению стиха. Родство поэтических натур (я не могу приписывать это сходство одному только влиянию учителя) сказалось и в любви к полнозвучной, естественной и свежей рифме и даже в характере юмора, который присущ Гинзбургу в не меньшей степени, чем Маршаку. В 40—50-х годах в русской поэзии созрел и все шире распространялся так называемый интонационный стих. На первых порах (я не говорю, конечно, о поэтах вполне сложившихся, тогдашних ее корифеях) этому сопутствовало явное падение мастерства и даже некоторое пренебрежение к ремеслу поэзии, выдававшееся за новаторство и высшую форму поэтической свободы. На месте рифм все чаще мелькали притянутые за хвост полусозвучия, все чаще слышались корявые строки, корявые даже в грамматическом и синтаксическом отношении. И когда в середине 50-х годов, после длительного перерыва, стала снова печататься классическая поэзия Запада, ее переводчики, равно как и некоторые переводчики восточной классики,

не изменявшие высоким традициям, оказались в какой-то степени хранителями русского поэтического языка, а вместе с ним и русской поэзии. Эту заслугу переводчиков старшего поколения, а вслед за ними и Гинзбурга не надо забывать, говоря о литературном процессе последних десятилетий.

Когда я впервые познакомился с творчеством Гинзбурга, кроме радости, которую всегда испытываешь при встрече с новым талантом, я испытал и другое радостное чувство: мне стало ясно, что новая школа перевода уже родилась, что она опирается на четкие традиции, возникшие на основе традиций классических, и что удача Гинзбурга — это не только удача новорожденного таланта, но и результат наших общих, коллективных усилий. Тогда же я подумал, что вслед за Гинзбургом должна появиться целая плеяда больших переводчиков, мастеров своего дела. Это блестяще подтвердилось. В настоящее время мы можем насчитать уже десятка полтора поэтов и еще больше прозаиков, которые с честью несут знамя новой переводческой школы. Лев Гинзбург занимает среди них одно из первых мест.

Был у Гинзбурга и еще один учитель, чье влияние сказалось на его переводческих принципах, может быть, не так заметно, но где-то «в душевной глубине» еще неотразимее определило его поэтические искания. Я говорю о Пастернаке. Никто, конечно, не станет утверждать, что поэтика Пастернака, строй его стиха хоть сколько-нибудь слышатся в стихах Гинзбурга. Но, бесспорно, Пастернак ярче всех других переводчиков выразил характерную для нашего времени тенденцию к демократизации языка переводов, то есть к отказу от лексики высокого плана, всегда чуть-чуть архаической, — а значит, к осовремениванию стиха. И для Гинзбурга

в этом отношении переводы Пастернака явились как бы психологической опорой, потому что он и сам тяготеет в своих переводах к осовремениванию. Именно в этом частью заключается обаяние переводов Гинзбурга, который умеет, переводя старинного поэта, сохранить в нем главное и в то же время приблизить его к нам. Поэтому его переводы бывают спорны, но зато они никогда не старомодны.

Свежесть и жизненность — их основные качества. И, выбирая стихи для перевода, Гинзбург извлекает из моря иноязычной поэзии именно те стихи, которые не только нравятся ему сами по себе, но и дают ему возможность выразить себя как поэта. Мы почти не найдем у него стихов романтически-возвышенного характера. Он редко берется переводить любовную лирику, избегает всего декоративного, внешне красивого (даже в положительном смысле этого слова). Конечно, и в такого рода стихах он недюжинный мастер. Но сильнее всего он там, где может в полном блеске проявить свой юмор, свою сатирическую остроту, свое глубоко современное чувство забористого, занозистого слова — короче говоря, свое поэтическое удалство и лихость. Поэтому больше всего отвечают его дарованию не те стихи, которые сковывают переводчика обилием элементов (мысль, образ, метафора и т. д.), обязательных для перевода, а те, которые оставляют переводчику относительную свободу действий, являясь для него канвой, на которой его темперамент вышивает свои узоры.

Уже в раннюю пору своей литературной деятельности Гинзбург сумел представить нам как-то по-новому, очень свежо и непривычно, поэта с такой огромной традицией перевода на русский, как Шиллер, в чьем творчестве, казалось бы, уже невозможно было найти незнакомые нам интонации.

Вот Шиллер привычный для нас, мгновенно узнаваемый, к которому стилистически подстраивались все последующие переводы:

И вперила взор Кассандра,
Вняв шепнувшему ей богам,
На пустынный брег Скамандра,
На дымящийся Пергам.
Все великое земное
Разлетается как дым.
Ныне жребий выпал Трое,
Завтра выпадет другим.

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

(Жуковский)

...Не только сама интонация (у Л. Гинзбурга.— Сост.) в применении к Шиллеру нова, но нередки и новые, неожиданные рифмы:

Он против перса вел полки,
На Гранике продымлен,
И на германские пески
Швырял развратных римлян.

Мне могут возразить, что это совсем другой Шиллер, что его новизна зависела не от переводчика, а от оригинала.

Совершенно верно, но ведь это можно было перевести и по-другому. Да, например, «Колесница Венеры» и была однажды переведена, но настолько тускло и бесцветно, что эти стихи прошли никем не замеченными. А в переводе Гинзбурга и эти, и другие ранние стихи Шиллера зазвучали во весь голос и сразу заняли в собраниях его сочинений подобающее место. Интересно, что даже в Германии их

стали включать в сборники избранных произведений Шиллера лишь после того, как Гинзбург ввел их в русскую поэзию.

Дарование Гинзбурга настолько отвечает стилю ранних произведений Шиллера, что мы получили абсолютно убедительный перевод, на многие годы, а то и на десятилетия исчерпавший эту задачу. Оригинал и перевод слились воедино, и сквозь эти (не оригинальные) стихи мы угадываем оригинальные черты, или, что то же самое, поэтическую индивидуальность переводчика.

Первой авторской книгой Гинзбурга были «Немецкие народные баллады». Литератору, столько писавшему о звериной сущности фашизма, создавшему столько портретов нацистских «деятелей», захотелось представить немецкий народ с его другой — человеческой стороны. И он открыл перед русским читателем сокровищницу немецкого фольклора, народное творчество, о котором Гейне писал: «Тому, кто хочет узнать немцев с лучшей стороны, я советую прочитать их народные песни».

Гинзбургу удалось показать нам эту лучшую сторону немцев. В предисловии к своей книге он пишет: «Воспевая лучшие качества человека: трудолюбие, честность, отвагу, независимость, их творцы не признавали половинчатости в споре между добром и злом... В раздробленной, разоренной стране, истерзанной междоусобными войнами и раздорами феодалов, в стране, где проповеди святош и лицемеров призывали к умерщвлению плоти и вечному покаянию, народ слагал веселые песни о вине и любви, о весне; которая неизбежно победит лютую зиму, о жизни, которая восторжествует над всемогуществом смерти».

Чтение книжки Гинзбурга убеждает в том, что последовательная направленность поэтического та-

ланта в одну сторону, его самоограничение отнюдь не равнозначно однообразию. Наоборот, язык баллад чрезвычайно разнообразен; переходя в народное просторечие, он отнюдь не вызывает в нас ощущения кокетливости или нарочитости, а главное, эти стихи звучат так просто и естественно, что перестают читаться как перевод.

Вместе с тем уже в этой ранней работе Гинзбурга появляется то специфическое, что позднее становится у него сознательным приемом. Он почти совершенно отказывается от лексической передачи того, что мы называем «дистанцией времени». Судя по его переводам, эти баллады, записанные в XV—XVI веках, а сочиненные, видимо, еще раньше, можно было бы отнести и к XIX веку. Они похожи в переводе не столько на подлинный безымянный фольклор, сколько на произведения поэта, пишущего в фольклорном духе. Столь частую в этих стихах наивность Гинзбург нигде не воспроизводит напрямую, а от стилизации их технической примитивности, связанной с отсутствием профессионального мастерства, и вовсе отказывается.

Поэту, искушенному в мастерстве, неприятно подделываться под неумелость, да это в данном случае и не нужно. Отсутствие технической изощренности хотя и придает фольклорным произведениям специфическую прелесть, но она является лишь незначительным компонентом в особом их художественном обаянии. Последнее в гораздо большей степени связано с их первобытной, стихийной непосредственностью, с наивностью, которой пронизан любой фольклор.

Что же касается способов передачи этой наивности, то здесь, конечно, возможны разные переводческие решения. Гинзбург, строго воспроизводя развитие сюжета и, конечно, передавая главные

образы (иначе его перевод не был бы переводом), по отношению к элементам второстепенным нередко прибегает к методу пересказа. От этого объективный, лишенный авторского отношения повествовательный подлинник (которому его пятисотлетний возраст придает в наших глазах особую оригинальность) приобретает в переводе более субъективную стилистическую окраску. Это как бы стихи самого Гинзбурга, идущие за оригиналом где-то близко, но не вплотную. Педанта это могло бы оттолкнуть. Но в самом деле, разве это такой уж грех? Лермонтов во многом только пересказал балладу Цедлица, а все-таки его «Воздушный корабль», хотя и стал гораздо лучше оригинала, остался переводом. Курочкин пересказывал многие строфы Беранже, но и ныне считается, что в ряде случаев он в целом передавал Беранже вернее и ближе к духу подлинника, чем все последующие, гораздо более точные переводчики. Подобных примеров — десятки. Сделанные людьми огромного таланта, эти решения всегда (и именно в переводческом смысле) одерживали победу над более точными, но менее талантливыми.

В старину такие переводы назывались вольными. Я уже не раз высказывал сожаление о том, что наше время отказалось от этого понятия. Ведь это не фальсификация, не подмена подлинника переводческими вымыслами. Есть тысячи градаций «вольности» — от вольности в отдельных словах или образах, на которую переводчик идет ради вящей верности подлиннику, и до лермонтовских «Горных вершин», о которых уже столько писалось в нашей теоретической литературе и в которых кроме чувства, кроме настроения остались от Гёте только две последние строки. Но если оказывается, что и самый вольный перевод связан с подлинником крепчайшей

пуповиной, то каким эта самая вольность может оказаться могущественным подспорьем в тех — увы, не редких — случаях, когда стихотворение непере-
водимо! Ведь лучше получить пускай далекую, но все же доносящую аромат подлинника копию, чем не получить ничего! А если эта копия имеет еще силу самостоятельного русского стихотворения, тогда выигрыш двойной! Вспомним, как хорошо, уже в наше время, несмотря на всю их лексическую «развязность», прозвучали вольные переводы Б. Заходера из Гёте. И разве это не был живой, но только перенесенный в нашу современность Гёте?

Гинзбург умеет создать на основе оригинала свою собственную поэтическую версию, которой мы безусловно верим, не ощущая никакой фальши. И только при внимательном сличении с подлинником мы видим, с каким тончайшим искусством играет нашей доверчивостью переводчик.

Чтобы не быть голословным, я приведу хотя бы один пример. Вот знаменитая баллада о Тангейзере (в некоторых вариантах — Дангаузер), неоднократно использованная последующими поэтами:

Теперь я хочу начать
Песню о Дангаузере,
И о чуде, которое он совершил
С Венерой (своей) благородной любовью.

Дангаузер был добрый рыцарь,
Но вот он захотел увидеть чудо,
Его потянуло в ту гору, где жила госпожа Венера,
К другим прекрасным женщинам.

«Господин Дангаузер, я люблю вас,
Вы должны об этом помнить!
Вы дали мне клятву,
Что не захотите от меня уйти».

«Госпожа Венера, я вам не давал ее (клятвы),
Я буду с этим спорить,
И если это скажет кто-нибудь, кроме вас,
Господь поможет мне наказать его».

«Господин Дангаузер, как вы можете это говорить?
Вы должны остаться у меня;
Я отдам за вас мою подругу,
И она станет навсегда вашей женой».

«Но если я возьму другую в жены,
Мне хорошо известно:
Я должен буду вечно гореть
В адском пламени».

«Вы часто говорите мне об адском пламени,
Но вы никогда его не чувствовали;
Вспомните мои алые уста,
Которые всегда смеются!»

«Чем помогут мне ваши алые уста?
Они мне вовсе ни к чему;
Отпустите меня, нежная девица,
Во имя чести всех женщин!»

И т. д.

Все полно здесь очарованием наивности, все дышит бесхитростной стариной. Трудно даже выделить какие-нибудь строки, потому что каждая фраза, каждый оборот стилистически равнозначны.

Теперь посмотрим насколько «литературнее», так сказать, «культурнее» та версия, которую дает нам Гинзбург:

Вам о Тангейзере рассказ
Послушать бы не худо,
О том, как с ним произошло
Невиданное чудо.

Семь лет в пещере он провел
Возлюбленным Венеры
И вот задумал под конец
Уйти из той пещеры.

«Тангейзер, славный рыцарь мой,
Где ваш обет священный?
Ужель оплатите вы мне
Столь черною изменой?»

«Я вам обетов не давал,
Благодаренье богу.
Кто мне посмеет помешать
Отправиться в дорогу?»

«Тангейзер, славный рыцарь мой,
Таких, как в этом гроте,
Обворожительных страстей
Нигде вы не найдете».

«О нет! Тщетой греховных ласк
Меня прельщать не надо.
Я не хочу гореть в огне,
Изведать муки ада!»

«Да что вам смерть, крошечный ад
И преисподней пламя,
Коль я вам губы обожгу
Пунцовыми устами?»

«Зачем мне пламень ваших уст,
Коль ждет меня геенна?
Молю вас, дайте мне уйти
Из сладостного плена!»

И т. д.

Я не знаю, может быть, и можно найти другой переводческий ключ к решению этой задачи, а может быть, точно подходящего ключа и не существует. Вероятно, вполне адекватное перевыражение фольклора возможно далеко не всегда, как невозможно оно и для произведений, написанных на диалекте. В конце концов, как ни обаятельны переводы Цветаевой из немецкого фольклора, некоторые строфы так и просятся в деревенскую частушку:

Пляшут зайцы на лужайке,
Пляшут мошки на лозе.
Хочешь разума в хозяйстве —
Не женись на егозе!

Или:

Вся-то в лентах, вся-то в блестках,
Всему свету госпожа!
Мне крестьяночку подайте,
Что как булочка свежа!

Ясно, что в переводе «Тангейзера» в отличие от некоторых других баллад, где Гинзбург попал абсолютно «в тон», он избрал совсем иную по сравнению с оригиналом стилистическую тональность. Но ведь искусство перевода (речь идет о стихах), подобно искусству фокусника-иллюзиониста, в какой-то степени зиждется на обмане. Переводчик создает нечто совсем иное, совсем не похожее на оригинал, но обманывающее нас иллюзией полного сходства. Не достигая в данном случае такого сходства, Гинзбург тем не менее обманывает нас так убедительно и прелестно, что мы готовы поддаться очарованию этого обмана и верить ему.

Здесь не место говорить о некоторых вялых или стилистически выпадающих строчках, которые редко, но все же встречаются в книге баллад. Я пре-

дупредил, что пишу не рецензию, а литературный портрет. А для такого портрета отдельные неудачные строки не имеют никакого значения.

Следующим, и еще более ценным, вкладом Гинзбурга в русскую поэтическую культуру была его книга «Слово скорби и утешения».

В русском, да, пожалуй, и в мировом литературоведении началом немецкой поэзии привыкли считать ту эпоху, которая в действительности является уже эпохой классического расцвета,— поэзию «Бури и натиска». С почтением к праотцам говорили еще о миннезингерах. Но весь огромный пласт поэзии между XIV и серединой XVIII века, включая так называемую поэзию барокко, как-то выпадал из поля зрения историков литературы. Случай нередкий в перипетиях истории искусства: великое произведение забывается потомками и исчезает из их культурного обихода, покуда чья-нибудь заботливая рука не сотрет с него «пыль веков». И тогда изумленному миру приходится писать историю заново. Так были забыты на двести лет Ронсар и Дю Белле, так пролежала чуть не целое столетие на чердаке Дрезденской галереи свернутая в трубку «Венера» Джорджоне, зачисленная в разряд второсортных произведений одного из итальянских эпигонов...

«О ком и о чем эти стихи? — писал Гинзбург. — О сожженном в 1637 году Фрейштадте или о современном Дрездене, сгоревшем в ночь на 13 февраля 1945 года? Тогда или всего лишь восемнадцать лет назад были оплаканы могилы обманутых немецких юношей, погибших на войне за несправедливое дело? Не вчера ли прозвучал исступленный призыв: «Живите в мире, братья!» — и не кажутся ли иные стихи в этой книге предостережением тем, кого ничему не научили уроки истории — давние и недавние».

Надо сказать, что Гинзбург действительно раскрывает нам эту аналогию. Вслед за авторами и вместе с переводчиком мы как будто проходим тот кровавый, насильственный путь, которым шла немецкая история. В этой книге мастерство переводчика окрепло, диапазон его расширился, стало еще ответственней и серьезнее его отношение к материалу, стремление найти для него возможно более верные русские аналоги. Поэтому здесь мы больше, чем в предыдущей книге, чувствуем эпоху, когда создавались оригиналы, и уже не отнесем их ни к XIX, ни тем более к XX веку.

Но, памятуя восточную мудрость: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать, я считаю своим долгом привести хотя бы два-три примера. Вот стихотворение, по которому названа вся книга, составленная Бехером, — «Слезы отечества» Андреаса Грифиуса:

Мы все еще в беде, нам горше, чем доселе,
Бесчинства пришлых орд, взъяренная картечь,
Ревущая труба и разъяренный меч
Похитили наш труд, вконец нас одолели.

В руинах города, соборы опустели,
В горящих деревнях звучит чужая речь.
Как пересилить зло? Как женщин оберечь?
Огонь, чума и смерть... И сердце стынет в теле.

О скорбный край, где кровь потоками течет!
Мы восемнадцать лет ведем сей страшный счет.
Забиты трупамы отравленные реки.

Но что позор и смерть, что голод и беда,
Пожары, грабежи и недород, когда
Сокровища души разграблены навеки?!

Превосходный перевод из Грифиуса доказывает, что Гинзбург, как я уже говорил выше, и в переводе патетических стихов — стихов высокого плана, — если он берется за них, оказывается недюжинным мастером. Как часто, сравнивая стихотворный перевод выдающегося произведения с подстрочником (особенно если последний сделан грамотной, нормальной прозой), мы досадуем, что в переводе многое упущено, что подстрочник даже сильнее, достовернее. Ничего подобного в данном случае. Предлагаемый читателю подстрочник словарно ближе, но в переводе любое слово весомее, содержательнее.

Судите сами:

Мы всё еще полностью, нет, больше, чем полностью,
разрушены.

Толпы разного наглого народа, беснующаяся труба,

Жирный от крови меч, громоносная аркебуза

Уничтожила наш труд, и прилежание, и запасы.

Башни объаты огнем, церковь изменила лицо,

Ратуша превратилась в мусор, сильные порублены,

Девушки обещены, и, куда бы мы ни взглянули,

Всюду огонь, чума и смерть, и стынет сердце.

По городу и по укреплениям всегда течет свежая кровь,

Трижды шесть лет, как наши реки,

Забиты трупами, едва текут.

Но я молчу о том, что хуже смерти,

Что злее чумы, пожара и голода,

О том, что у многих разграблены сокровища души.

Я сравниваю этот прозаический текст, говорящий о том же и почти теми же словами, с переводом Гинзбурга и невольно думаю о различии между поэтическим и прозаическим словом, о том (да простят мне очевидный трюизм!), что написанное стихами должно оставаться стихами, потому что слово, заключенное в строку, насыщенную звуко-

писью, оперенную полнозвучной рифмой, обретает совсем иную весомость...

Здесь опять напрашивается сравнение с Маршаком. Упрощая сонеты Шекспира, не воспроизводя всей их многогранности и емкости, Маршак за счет этого значительно увеличивал их доходчивость и тем самым завоевал для них симпатии широких читательских кругов. Гинзбург, упрощая Опица, тоже добывается многого. И главная мысль его сонета, и самокритическое недовольство автора выиграли в ораторской силе, в патетике, но компенсируются ли этим утраты в содержательности и глубине?

Опиц не Шекспир, и у него, конечно, нет такого цветистого и буйного сплава образов и мыслей, поэтому произведенные переводчиком сдвиги не так чувствительны. Но тенденция обоих русских поэтов одинакова.

Зато как плодотворно такое свободное, волевое отношение к оригиналу, когда отдельные элементы его не столь обязательны и безболезненно допускают замены! Возьмем стихотворение того же Опица «Пресыщение ученостью».

Вот что пишет (конечно, в подстрочнике) Опиц:

Я испытываю почти ужас
От того, Платон, что сижу и сижу
Над тобою. Пора уже выбраться на природу,
Обновиться у свежих ручьев,
На зелени,
Где цветут красивые цветы
И рыбаки ставят сети.

Что выходит из ученья,
Как не сплошные неприятности?
А между тем бежит ручей
Нашей жизни, которую мы,

Прежде чем осознаем это,
Ведem к ее последнему концу,
И потом все это, без души и без смысла,
Ложится в землю.

Сравним это с переводом Гинзбурга:

Я тоскую над Платоном
Дни и ночи напролет,
Между тем весна поет
За моим стеклом оконным.
Говорит она: «Спеши
Вместо шелеста бумаги
Слушать, как звенят овраги!
Ветром луга подыши!»

Многомудрая ученость!
Есть ли в ней хоть малый прок?
Отвратить никто не смог
Мировую обреченность.
Роем взмыленных гонцов
Дни бегут, мелькают числа,
Чтобы нам без чувств, без смысла
В землю лечь в конце концов.

Как хороши находки переводчика:

Говорит она: «Спеши
Вместо шелеста бумаги
Слушать, как звенят овраги!»

Или:

Многомудрая ученость!
Есть ли в ней хоть малый прок?
Отвратить никто не смог
Мировую обреченность.

Стихотворение Опица своею темой и отношением к ней приводит нас к последней работе Гинзбурга —

к песням вагантов, странствующих студентов средневековья. Мы знаем эту работу только отчасти — по отдельным стихотворениям, публиковавшимся в периодической печати. Но их достаточно, чтобы судить о новой удаче переводчика, о росте его поэтического дара.

Поскольку эти стихи никому не известны и для них еще не установлен переводческий канон, поскольку авторы их — всего только студенты, а не прославленные поэты, чья каждая мысль и каждый образ представляют собою значительный интерес и часто требуют от перевода максимальной бережности, постольку у переводчика здесь развязаны руки: он имеет больше права на вольный пересказ отдельных строф, на обогащение этих стихов отдельными деталями, и поэтому он может в полном блеске показать себя самого, лишь бы сохранилась главная тема. Как и в «Немецких балладах», Гинзбург в отношении лексики не стесняет себя вопросом о передаче дистанции времени. Зато в своих «Песнях вагантов» он создал стихи озорные, веселые, звучащие так, словно они написаны вчера. И вместе с тем как живые встают за ними бродячие студенты средневековья, бесшабашное, разноязычное братство школяров, готовых и погулять, и пображничать, и напугать какой-нибудь разудалой шуткой мирно спящих горожан, и протопать пешком десятки, а то и сотни километров, чтобы услышать лекции знаменитого риторы, богослова или правоведа — светила схоластической науки.

Наша поэзия обогатилась прекрасной страницей, и мы благодарны Гинзбургу за это новое открытие.

Поэтому, хотя я цитировал уже много переводов Гинзбурга, я не могу удержаться от того, чтобы не воспроизвести еще один.

ОРДЕН ВАГАНТОВ

«Эй, — раздался светлый зов: —
Растворись в веселье!
Поп, забудь про часослов!
Прочь, монах, из кельи!»
Сам профессор, как школяр,
Выбежал из класса,
Ощувив священный жар
Сладостного часа.

Будет ныне учрежден
Наш Союз вагантов
Для людей любых племен,
Званий и талантов.
Все — храбрец ты или трус,
Олух или гений —
Принимаются в Союз
Без ограничений.

.....

«Каждый добрый человек, —
Сказано в Уставе, —
Немец, турок или грек,
Стать вагантом вправе».
Признаешь ли ты Христа —
Это нам неважно,
Лишь была б душа чиста,
Сердце не продажно.

.....

Но до гробовой доски
В ордене вагантов
Презирают щегольски
Разодетых франтов.
Не помеха драный плащ,
Чтоб пленять красоток,
А иной плясун блестящ
Даже без подметок.

К тем, кто бос, и к тем, кто гол,
Будем благосклонны:
На двоих — один камзол,
Даже панталоны!
Но какая благодать,
Не жалея денег,
Другу милому отдать
Свой последний пфенниг!

Пусть пропьет и пусть проест!
Пусть продует в кости!
Воспретил наш Манифест
Проявления злости.
В сотни дружеских сердец
Верность мы вселяем,
Ибо козлиц от овец
Мы не отделяем!

Эти стихи говорят сами за себя, и мне ничего
не остается добавить.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Е. Николова.</i> Несколько вступительных слов	3
--	---

I

Л. Гинзбург. В поисках Святого Грааля (<i>отрывки</i>)	12
И. Кашкин. О методе и школе советского художественного перевода (<i>фрагмент</i>)	21
М. Гаспаров. Брюсов и буквализм	29
В. Коптилов. И вширь, и вглубь... (<i>в сокращении</i>) . . .	62

II

Вяч. Иванов. О языковых причинах трудностей перевода художественного текста	69
Г. Гачечиладзе. Стихосложение и поэтический перевод (<i>фрагмент</i>)	88
* С. Гончаренко. Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод	100
* Эвалд Озерс. Некоторые проблемы перевода русской поэзии на английский язык. <i>Перевод Д. Кузнецовой</i>	112
* Франтишек Мико. Передача звучания при переводе лирической поэзии. <i>Перевод Д. Кузнецовой</i> . . .	124

III

А. Федоров. Окно в другой мир (<i>отрывки</i>)	137
* Брано Хохел. Время и пространство в переводе. <i>Перевод Д. Кузнецовой</i>	152
* Артур Сандауэр. Заботы переводчика. <i>Перевод</i> <i>Э. Гессен</i>	172

IV

* Валерий Петров. Размышления над переводами Шекспира. <i>Перевод Н. Глен</i>	179
* Хуан Эдуардо Суньига. Заметки о трудностях пере- водчика. <i>Перевод Н. Матяш</i>	198
* Дьёрдь Радо. Из воспоминаний переводчика рус- ской поэзии	205

V

В. Левик. Лев Гинзбург. Опыт литературного портре- та (<i>в сокращении</i>)	212
---	-----